

Muzyka i medium. Szkic historiograficzny od początków do dzisiaj

1.

(189) Niekiedy warto podjąć refleksję nad dziedziną z pozoru marginalną. Cóż wspólnego ma **muzykologia** z **medioznawstwem**? W zasadzie niewiele – można by tak sądzić przynajmniej na pierwszy rzut oka. Tak oto historia muzyki i historia mediów jawią się dotychczas jako dwie różniące się między sobą dziedziny, dokładnie tak jak estetyka muzyki różni się od estetyki mediów. To jednak, że „muzykę” i „medium” niesłusznie się sobie przeciwstawia i że na pewnym poziomie abstrakcji jedno jest raczej ściśle związane z drugim, stanowi główną tezę tego przyczynku.

Z kulturoznawczego punktu widzenia, historiografia muzyczna – skupiona na historii dzieł, problemach kompozycji, stylu, gatunku i innych koncepcjach autonomicznej historii muzyki – przejawiała jak dotąd niewielkie zainteresowanie zarówno zagadnieniem „muzyki i społeczeństwa”, a więc historycznymi przemianami społecznych uwarunkowań i założeń ważnych dla samej muzyki, jak i nadrzędnymi zmianami funkcji muzyki w społeczeństwie i dla społeczeństwa. Szczególnie widoczne jest to w sferze dystrybucji. Jak przekazywano muzykę na przestrzeni wieków i jakie znaczenie miał odmienny sposób przekazu dla poszczególnych jego treści? Odpowiedzi na te pytania znajdują się w literaturze muzykologicznej jedynie w formie szczątkowej bądź też zostały odesłane do działu socjologii muzyki. Historia muzyki jako historia przekazu pozostaje w znacznym stopniu jedynie postulatem.

Muzykologia uodparnia się na to zadanie, przyjmując powszechnie akceptowane stanowisko, zgodnie z którym samą muzykę traktuje się jak medium. Ale jeśli muzyka sama w sobie jest medium, przekaz i treść przekazu praktycznie zlewają się w jedno, a pytanie o instancję przekazu staje się zbyteczne. I w rzeczy samej, ten, kto sam muzykuje, kto z głębi samego siebie wydobywa muzykę i wyłącznie dla siebie ją uprawia, ten, kto tworzy własną muzykę, nie ma potrzeby zaprzętania sobie głowy przekazem. Jednak kto ze współczesnych postępuje w ten sposób? W dzisiejszym społeczeństwie muzyka tylko w wyjątkowych wypadkach jest – by tak rzec – „muzyką domową”, jakkolwiek również ona ulega wpływowi muzyki zasłyszanej gdzie indziej, a więc już nie w znaczeniu muzyki „samej w sobie”. Bądźmy szczerzy: muzyka istnieje dziś prawie wyłącznie w formie przekazu lub – co najmniej – jako formująca ten przekaz przesłanka. Wprowadzająca

w błąd opinia o istnieniu „medium muzyki” – podobnie jak opinia o istnieniu „medium języka”, „medium sztuki” bądź „medium literatury” – jest w rzeczywistości tylko (190) niewłaściwym sposobem wyśłowienia. „Medium” służy tutaj za zwykłą metaforę „środka” lub „instrumentu” i w tym sensie dosłownie wszystko może być medium: okulary – medium do patrzenia, samochód – medium do jeżdżenia, szkoła – medium do uczenia się, i tak dalej. Takie użycie słowa medium ma więc na uwadze w najlepszym razie charakterystykę muzyki (na przykład jako „języka bogów”) i nie można go mylić w procesie komunikacji, przebiegającym między nadawcą (muzykiem lub śpiewakiem) a odbiorcą (słuchaczem), z kategorią przekazu. Nie chodzi zatem o „medium muzyki”, lecz o medium jako przekaz muzyki.

Medioznawstwo mówi o medium jako „medium komunikacyjnym”. Medium jest tu zinstytucjonalizowanym systemem ufundowanym wokół zorganizowanego kanału komunikacyjnego o specyficznej wydajności i o odpowiedniej dominacji społecznej. Cztery cechy stanowią zatem o medium jako systemie:

- pewna instytucjonalizacja w ramach systemu regulacyjnego,
- organizacja i funkcjonalizacja jako kanał,
- specyficzna wydajność do odróżniania jednego medium od pozostałych i
- przeobrażająca się historycznie dominacja jego zadań sterujących i orientacyjnych.

Systematycznie i historycznie rozróżniamy cztery grupy: media ludzkie (media prymarne), media sekundarne (media drukowane), media tercjarne (media elektroniczne) i media kwartarne (media cyfrowe).

Powróćmy zatem do naszego pytania: Jak przekazywana jest muzyka, jakie znaczenie ma sposób przekazu dla jego treści i jaką historiograficzną doniosłość wykazują ich przemiany? Można teraz zapytać precyzyjniej: Za pomocą jakich mediów przekazywana jest muzyka, jakie znaczenie mają poszczególne media dla samej muzyki, jaką historiograficzną doniosłość wykazują przemiany mediów muzycznych? Jest to podwójne wyzwanie – z jednej strony dla historiografii muzycznej, z drugiej zaś także dla estetyki muzycznej. Muszę się tutaj, w tym zwięzłym przeglądzie historiograficznym, ograniczyć do formy szkicu pisanego z punktu widzenia medioznawstwa, ale chcę też jako muzykologiczny laik spróbować przynajmniej podać pod dyskusję kilka konsekwencji takiej periodyzacji muzyki – a mianowicie z punktu widzenia historii mediów – dla rozumienia samej muzyki.

2.

Rozpocznę od antyku. Jakie media przekazywały tu jakiego typu muzykę i w jakiej formie? Nie istniały wtedy media drukowane, nie wspominając już o cyfrowych, a więc w grę wchodziły prymarnie media ludzkie, uzupełniane niekiedy mediami pisanymi. Mediami ludzkimi były wtedy: kapłanka jako śpiewaczka, kapłan jako śpiewak, a ojd

z lirą, rapsod z kijem wędrownym (191) i chór lub inaczej teatr. W jakim stopniu natomiast instrumentalności tamtych czasów posiadali dominację kulturową, pozostaje kwestią otwartą, choć nie ulega wątpliwości, że istnieli muzycy akompaniujący, którzy muzykowali, wykonując określone czynności – jak na przykład wtedy, gdy przygrywali do tańca. Z mediów pisanych ówcześni ludzie mieli do dyspozycji: stelę, arkusz papirusu i zwój. Posługiwanie się mediami pisanymi było jednak drogie i dość ograniczone co do zasięgu; innymi słowy, muzyka wykonywana była początkowo wyłącznie, a także później jeszcze w sposób prymarny przez ludzi – przechowywana w pamięci, przenoszona, przekazywana i rozpowszechniana na innych obszarach geograficznych i kulturowych. Przy czym nie chodziło bynajmniej o indywidualnie rozpoznawalnych pojedynczych ludzi, lecz o swego rodzaju instancję, społeczno-kulturowy system z określonymi założeniami, zasadami i funkcyjnymi powiązaniem.

Bardzo wyraźnie można to ukazać na przykładzie aoida i rapsoda. Aoid był narratorem-śpiewakiem, sięgającym aż do kultury mykeńskiej (około 1600–1200 p.n.e.), wędrownym pieśniarzem, wykonującym przy wtórze formingi lub liry skomponowane przez siebie utwory na cześć bogów i bohaterów, niekiedy też stare legendy, pieśni taneczne i śpiewy żałobne. Mowa tu o zawodowym śpiewaku o uprzywilejowanej pozycji na dworach książęcych. Ów *musicus-cantor* celebrował sławę wielkich bohaterów i ich czynów jako przewyciężenie śmierci. Pieśnią o bohaterze gwarantował jego przetrwanie – to jedyna według Homera forma, w której ludzie mogą mieć udział w boskości. Muzyka ta była komunikacją z tym, co inne, konfrontacją z tym, co przekracza ludzkie granice, przeżyciem utopijno-sakralnej rzeczywistości. Muzyka i śpiew podporządkowane były bez reszty performancie, zasadzie „na żywo”. Charakter formuły opowiadań, szablony narracji, techniki kompozycji i schematy melodyczno-muzyczne miały przede wszystkim znaczenie mnemotechniczne. Muzyka i śpiew powstawały w procesie przedstawiania, odnośnie do sytuacji, improwizacyjnie, a także spontanicznie – zgodnie z reakcją widzów. Narratorowi-śpiewakowi tamtych czasów za podstawę służyła wspólnota, a więc przekazywał on, zachowywał i gwarantował obowiązujące hierarchie wartości i norm jako powszechne uznawane ramy orientacyjne dla ludzkiego postępowania. Werbalnie i muzycznie wytwarzał on kulturowe obrazy przewodnie swych czasów i określał standardy – jako medium tych czasów pełnił funkcje kierownicze i orientujące.

W klasycznej kulturze greckiej (około 900–500 p.n.e.) – to mój drugi przykład – aoidów zastąpili rapsodowie. Byli oni wędrownymi śpiewakami eposów, zwanymi niekiedy wędrującymi poetami. Już tym różnili się znacznie od aoidów. Rapsod również był wolnym artystą-odtwórcą, lecz reprodukował on tylko znane już utwory, nie przedstawiając własnych, nowych. Był recytatorem rozpowszechnionych utworów muzycznych i śpiewanych. Wyraźniej niż aoida służył arystokracji, wędrował z miasta do miasta, przynosił się z uroczystości na uroczy-

stość, brał udział w kolejnych zawodach muzycznych, mógł go wynająć każdy zainteresowany bogaty człowiek. (192) Za opłatą przedstawiał zależnie od grupy docelowej swój barwny repertuar: na weselach, zawodach, uroczystościach zwycięstwa – i tak dalej. A zatem istniał tu rynek muzyki. Już wtedy uczono w szkołach dla śpiewaków śpiewania z pamięci. Charakterystyczne było powtarzanie niewielu schematów melodycznych i stała miara wierszowa. Śpiew i muzyka miały już postać zindywidualizowaną. Takie imiona jak Hezjod i Archiloch dały początek historii muzyki jako historii poszczególnych poetów, śpiewaków i muzyków. Została zainicjowana dywersyfikacja: śpiewne mowy pochwalne, fanfaronady, zniewagi, pieśni i tak dalej separowały się od muzyki, zmierzając w stronę rozrywki. Powstała muzyka instrumentalna.

Krok ten – od aoidy do rapsoda, od śpiewaka do recytatora, od kultowości do rozrywki – związany był z poszerzeniem oralności o piśmienność. Następowanie po sobie i sąsiadowanie tradycyjnej poezji oralnej aoidów i recytacji poetów klasycznych przez rapsodów legło w gruzach, kiedy rozpowszechniło się pisane medium zwoju. Balladę ustną zastąpiono wierszem pisany – graną, dotychczas przedstawianą sztuką teatralną zaczął władać teraz dramat pisany, a chór w teatrze – podobnie jak muzyk instrumentalista w sferze rozrywki – został na nowo poddany funkcjonalizacji. Było to zasadniczo przejście od muzyki jako wydarzenia sakralnego – jako kultu – do muzyki jako przedstawienia świeckiego, rozumianego jako dziedzina kultury.

3.

W europejskim średniowieczu istniały też media ludzkie i pisane, choć – co rozumiały – były one zupełnie odmienne. Muzycznie relewantne media ludzkie (od 800 do 1400 n.e.) to – w przestrzeni kościelnej – kapłan ze swym łacińskim śpiewem liturgicznym i śpiewak kościelny, w przestrzeni klasztornej – śpiewak chóralny, w przestrzeni mieszkalnej zamku – minnesinger i muzyk nadworny, bard, a w nowo powstających miastach między innymi – *bouffon* i arlekin; medium międzysystemowym, występującym również na prowincji, był przede wszystkim wędrowny scholar, muzykant i trubadur. Widzimy tu wyraźnie zarysowującą się dyferencjację będącą ważnym kryterium rozwoju. W mediach pisanych znaczącą rolę odgrywały sakramentarz (mszał) i antyfonarz (śpiewnik), które – ogólnie rzecz ujmując – były kodeksami, czyli pierwszymi formami naszego współczesnego medium książki. Generalizując, możemy jednak stwierdzić, że średniowieczna kultura muzyczna wciąż jeszcze była w sposób dominujący naznaczona mediami ludzkimi, rozumianymi jako systemy przekazu.

Niech – ku lepszemu objaśnieniu zagadnienia – będzie mi wolno i tu przedstawić w skrócie dwa przykłady: minnesingera i muzykanta. Na dworach (około lat 1150–1240) minnesinger – podobnie jak kiedyś rapsod – posługiwał się w śpiewie utrwalonymi modelami i formułami, tematami i motywami, toteż zgodnie z naszym rozumowaniem reprezentował medium *live*, różniące się od swych poprzedni-

ków pod względem wykorzystywanych instrumentów, a przede wszystkim odmiennością form i funkcji. Możemy wyróżnić w tych czasach śpiewaków zawodowych i amatorskich. (193) Minnesinger – oprócz posłannictwa dostarczania wzniosłej rozrywki i kształcenia przy okazji publicznych festynów lub w mniejszych kręgach, składających się nierzadko z samych kobiet – pełnił funkcję utrwalającą porządek panujący na zamku. Dbał również o zachowanie cnót rycerskich, będąc tym samym wyrazem i gwarantem feudalnego systemu wartości, swego rodzaju modelem identyfikacji i samoprezentacji społeczności dworskiej w XII i XIII wieku. Nie mniej ważne dla minnesingera było jednocześnie pełnienie funkcji sublimującej. Przestrzeń socjalną, obwarowaną murami średniowiecznego zamku znamionowała uderzająca dysproporcja płci – na kilka dam dworu przypadał mianowicie cały szereg rycerzy i wasali. Kulturowana niedostępność damy, jak również ofiarna służba jej rycerzy w obliczu ślubowanej wierności stanowiła komplementarną część składową zrytualizowanej gry ról. Honor [„êre”] i inne cnoty były dla takiego rycerza pocieszeniem i namiastką tłumionego w sobie rozwoju życia seksualnego.

Inaczej przedstawiał się obraz wędrownych muzykantów, przemierzających się na prowincji z wioski do wioski, ale odwiedzających także zamki, klasztory i miasta. Wędrujący aktorzy i muzycy pojawili się po upadku świata starożytnego, apogeum ich ruchliwości przypada natomiast na połowę XIV wieku – a więc na lata, w których Europę nękały epidemie dżumy. Po tym okresie intensywnego rozwoju muzycy i śpiewacy zaczęli nie bez intencji prowadzić osiadły tryb życia, przekształcając się stopniowo w „miejskich muzykantów” lub „grajków”; integrowali się w ten sposób z miejscową społecznością i coraz wyraźniej kierowali w swych przekazach muzyki i pieśni nowymi mediami drukowanymi.

Muzykanci, o mężczyznach mówiono – *ioculator*, o kobietach – *ioculatrix*, byli obok wagantów i goliardów, obok tułających się nauczycieli i scholarów z całym swym repertuarem pieśni miłosnych i żebraczych, bachicznych i karczmianych, szyderczych i karcących, najważniejszą powszechną instancją przekazu muzyki. Często występowali oni w grupach, grając na różnorodnych instrumentach. Uważano ich z jednej strony za bezwstydných, kłamliwych, a nawet niebezpiecznych intrygantów i notorycznych pijaków, z drugiej zaś stanowili atrakcyjną innowację, przyciągającą swym urokiem obcości, uchodzili oni za nowinkarzy i chętnie widziano ich w roli wodzirejów na weselach, miejskich uroczystościach, intronizacjach lub wyprawach wojennych.

Muzykant w średniowieczu, wywodzący się głównie z niższej szlachty, pełnił w społeczeństwie nie tylko funkcję kogoś, kto przekazywał informacje między różnymi kręgami rzeczywistości społecznej i średniowiecznymi obszarami życia publicznego [Teilöffentlichkeiten] tudzież stanami, lecz także kogoś, kto je gromadził i utrwał. Zbierał on materiały, teksty, melodie, zapisując je w osobistej „księdze muzykanta”, z której następnie korzystał jak z kompendium wiedzy.

W pewnym sensie można więc go uważać za stróża muzycznej tradycji. W XIV wieku nastąpił prawdziwy rozkwit wyspecjalizowanych szkół, w których uregulowanym systemie nauczania przyszłe pokolenia muzykantów zdobywały wykształcenie; prowadzono w nich żywą wymianę pieśni i tańców tudzież pracowano nad udoskonalaniem instrumentów. Rynek muzyczny pozostawał jednak w dalszym ciągu względnie specyficzny i ograniczony. (194)

4.

Z nastaniem czasów nowożytnych (od XV do XIX wieku) zarówno w historii muzyki, jak i w historii mediów nastąpiła pierwsza zmiana paradygmatu. Masowe upowszechnienie ulotek, kartek nutowych, śpiewników i zeszytów nutowych sprawiło, iż nabierały one większego znaczenia, a muzycy i śpiewacy zaprzestawali orientować się według przekazu ustnego, coraz częściej sięgając po przekaz utrwalony na piśmie w postaci rozpowszechnionych edycji drukowanych notacji muzycznych, edycji, które stały się miarodajne zarówno dla szkół śpiewaków, jak i dla szkół muzycznych. Wszak początków nowoczesnej muzyki instrumentalnej w XVI wieku i jej dynamicznego rozwoju nie można sobie wyobrazić bez notacji – wraz z jej utrwalaniem przy pomocy mediów pisanych, zastąpionych w późniejszym okresie mediami drukowanymi. Dokładniej rzecz ujmując, trzeba stwierdzić, iż nie notacja jako taka była odpowiedzialna za dokonujące się przemiany, lecz jej rozpowszechnienie przez nowo powstałe media drukowane. W ten oto sposób media **ludzkie** straciły swą dominację na rzecz mediów **drukowanych**. Oba przeciwstawne sobie fenomeny – a mianowicie upadek mediów ludzkich i powstanie mediów drukowanych – można doskonale zaobserwować właśnie na przykładzie mediów muzyki.

Tylko raz jeszcze – na początku ery nowożytnej – w mediach społeczeństwa stanowego w miastach nastąpił krótki rozkwit „starych” mediów ludzkich. Mam tu na myśli tradycyjne medium śpiewaka, które podlegało w tym czasie procesowi wyraźnej dyferencjacji – wspomnę tu dla przykładu choćby tylko o meistersingerach, o ulicznych śpiewakach ballad i o śpiewakach ulicznych tudzież operowych.

– Meistersingerzy ze swymi szkołami śpiewu byli tak naprawdę wywodzącymi się z warstw mieszczańskich rzemieślników i kupców amatorskimi poetami fajerantu. Ich program obejmował zasadniczo dwa punkty stałe: ściśle kościelne „śpiewanie podstawowe” [„Hauptsingen”] i służące rozrywce „śpiewane w szynku” [„Zechsingen”]. Postępowano tu według starannie opracowanych reguł, a celem wykonywanych pieśni było religijne zbudowanie i moralne pouczenie, jak również kształcenie, wychowywanie i poważnie traktowana rozrywka. Za sprawą meistersingerów popularyzowano ówczesną wiedzę naukową, upowszechniano Biblię luterzańską i wspierano reformację. Natomiast pod koniec XVI wieku meistersingerzy zbliżyli się już do zapraszających na wesela [Hochzeitlader] i na pogrzeby [Leidbitter], do poetów skrzydlatych słów [Spruchdichter] i muzykantów, do śpiewaków

żałobnych [Leichensänger] i grabarzy, spełniając się jeszcze w innych różnorodnych zawodach.

– Uliczni śpiewacy ballad, spotykani przede wszystkim w Anglii i Walii, inscenizowali swe ballady w sposób teatralny na różnego rodzaju publicznych placach, rynkach, a także w gospodach, nawiązując do tradycji muzykantów, choć mieli na uwadze odmienne od nich cele, jako że ustnie wykonywane utwory sprzedawali w postaci drukowanych ulotek. Taki rodzaj działalności nazywano „merkantylizmem natychmiastowym”. Medium ludzkie śpiewaka i medium drukowane kartki wchodziły tutaj w swego rodzaju interakcję, pozostającą pod przemożnym wpływem medium drukowanego. Uliczny śpiewak ballad działał poza zasięgiem feudalnego systemu patronackiego i na marginesie dobrze już funkcjonującego systemu wydawniczego. Dlatego też ta odmiana kultury muzyki ludowej łatwiej wymykała się nadzorowi cenzury, co z kolei sprawiało, iż uważano ją za szczególnie atrakcyjną. Wędrownych handlarzy zajmujących się jednocześnie śpiewem można było spotkać jeszcze w XVII wieku, choć coraz częściej przeobrażali się oni w zwyczajnych handlarzy – tu po raz kolejny możemy zaobserwować proces rozwoju, przebiegający od struktury medium do struktury zawodu.

– (195) Śpiewaka ulicznego można również scharakteryzować poprzez symbiozę medium ludzkiego i medium drukowanego. Tu także spotykamy się już z funkcjonalizacją śpiewu, która służyła sprzedaży drukowanych ulotek i zeszytów. Jako fenomen pojawia się graficzne zastosowanie plakatu z widniejącymi na nim kluczowymi scenami poszczególnych mrożących krew w żyłach śpiewanych dreszczowców. Śpiewak w trakcie śpiewu wskazywał za pomocą kija na kolejne przedstawione obrazowo na plakacie sceny pieśni (przedsmak naszego później powstałego komiksu), podczas gdy jego żona czy też pomocnik oferowali widzom sprzedaż drukowanych obrazków. Również w tym wypadku najpóźniej pod koniec XVII wieku śpiewak uliczny przeistoczył się w zwykłego sprzedawcę pieśni.

– Wreszcie śpiewak operowy, który – wyłoniwszy się na przełomie XVI i XVII wieku z obszernego zakresu uroczystości i teatrów – jest także pochodną zawodowej dyferencjacji w kręgu śpiewaków, altowiolistów, kompozytorów i tym podobnych. Jedyne on na przestrzeni wieków pozostał śpiewakiem, chociaż jego funkcja jako medium została zniesiona także tutaj. Śpiewak operowy stał się z czasem – jak to bywało w wielu innych wypadkach – zawodem artystycznym, integralną częścią nadrzędnego medium teatru (teatru muzycznego).

Media ludzkie zostały w swym znaczeniu zdystansowane przez media drukowane. Najwyraźniej – jak się zdaje – proces ten możemy zaobserwować już na przykładzie mediów w dobie reformacji. Co prawda, w odniesieniu do muzyki śpiewak za czasów Lutera jeszcze raz odzyskał swe dawne zaszczytne stanowisko. Śpiew świecki został wprowadzony na powrót do kościołów – w językach ludowych i jako centralna liturgiczna dekoracja ruchoma [Versatzstück]. W trwają-

cym sporze z kościołem papieskim reformacyjnej pieśni kościelnej nadano funkcję wręcz agitacyjną. Jednak medialny charakter śpiewaka został jednocześnie zniesiony – jako konsekwencja żądania, by każdy członek wspólnoty praktycznie sam stał się śpiewakiem, i jako konsekwencja wzrastającego znaczenia ulotek, zeszytu nutowego i śpiewników w przekazie tekstu tudzież muzyki. Funkcje gromadzenia i przekazu powierzano coraz częściej wyłącznie mediom drukowanym. Rynek muzyki przeobraził się zasadniczo: z wynajętego muzyka/śpiewaka w kupowaną kartkę nutową/śpiewnik, rozprzestrzeniając się w sposób zgoła eksplozywny.

To przeobrażenie kultury medialnej z paradygmatu oralnego w paradygmat piśmienny wywarło ogromny wpływ również na dziedzinę estetyki muzycznej i funkcje samej muzyki. Ograniczę się tu jedynie do kilku uwag: Wspomniana zasada „na żywo” jako centralna i zarazem fundamentalna cecha paradygmatu oralnego została utraczona lub wyparta. Przeżycia audialne odbiorców uległy indywidualizacji. Po raz pierwszy w historii powstała amplituda interpretacyjna i inscenizacyjna, to znaczy nastąpiło przejście od muzycznego aktu do muzycznej potencji – co musiało mieć przemożny wpływ na samą muzykę. Teraz muzyka stała się dziedziną kompleksową i zróżnicowaną, dziedziną zarówno tendencyjnie wyjętą spod władzy zmysłów [entsinnlicht], jak i poddaną procesowi abstrakcji [abstraktifiziert]. Analogicznie do ewolucji muzyki zmieniły się również role związane z przekazem, ulegając niezmiernej dyferencjacji oraz specjalizacji na liczne i odrębne zawody (takie na przykład, jak: kompozytor, muzyk orkiestrowy, organista, kantor, pianista, dyrektor muzyczny, kapelmistrz, dyrygent, nauczyciel muzyki – i tak dalej). Tę pierwszą wielką cezurę w historii muzyki, a mianowicie cezurę pomiędzy muzyką ugruntowaną oralnie a muzyką utrwaloną w piśmie, można opisać jako przełom dwóch epok – epoki muzyki *live* [Live-Musik], granej w obrębie dominującej kultury *live* i określanej (196) przez media ludzkie, co miało miejsce w starożytności i średniowieczu, oraz epoki muzyki do wykonania [Aufführungsmusik], tworzonej w obrębie dominującej kultury mediów pisanych i drukowanych w czasach nowożytnych.

5.

U schyłku XIX wieku i w głównej mierze w wieku XX nowe przeobrażenia przyczyniły się do powstania następnej cezury, a mianowicie do wyznaczenia granicy pomiędzy utrwaloną w piśmie muzyką do wykonania a technicznie zarejestrowaną muzyką z nośników [Konservenmusik]^[1]. Typowa dla pierwszej fazy oralność znalazła się znowu w centrum uwagi, jednak charakter *live* zastygł w wykonaniu [im

[1] Przez pojęcie „muzyki z nośników” autor rozumie „każdy rodzaj technicznie utrwalonej muzyki, niezależnie od tego, czy chodzi o nośnik-medium analogowe lub cyfrowe”. Wszystkie dodatkowe wyjaśnienia ter-

minów pochodzą od Profesora Wenera Faulsticha, który zechciał je przesłać i za które zarówno redaktor naukowy tego tomu „Images”, jak i tłumacz składający w tym miejscu serdeczne podziękowanie [przyp. tłum.].

Präsentativen]. Również zachowana została typowa dla drugiej fazy piśmienności – z tą różnicą, że pismo zostało tu zastąpione rejestracją dźwiękową. Tak więc nośnik analogowy lub cyfrowy łączy w sobie oralność z piśmiennością, modyfikując je przy tym znacząco i nadając im postać zupełnie nowej kultury muzycznej. Jest to czas, w którym media ludzkie – za wyjątkiem teatru muzycznego – dawno już się wyczerpały jako media. Także media drukowane, jakkolwiek nadal wpływowe (w postaci kartki nutowej, zeszytu nutowego lub śpiewnika), zostały wyraźnie zrelatywizowane, a ich miejsce zajęły teraz przede wszystkim – jako systemy przekazu muzyki – media elektroniczne, z płytą gramofonową, radiem i telewizją na czele. Są one nam wszystkim doskonale znane, toteż rezygnuję tutaj z dokładniejszego ich omówienia. Pojawienie się płyty sprawiło, iż muzyka przeobraziła się w dobro kultury dla szerokich mas. Za sprawą radia muzyka stała się wszechobecna, znajdując stałe miejsce w życiu codziennym i ulegając zarazem ważnym zmianom pełnionych przez siebie funkcji. Telewizja natomiast oferowała milionom ludzi wszystko to, co czysto audialne, ponownie respektując jedność słyszenia i widzenia, jaką odznaczała się muzyka u zarania jej dziejów. We wszystkich mediach dokonał się ten sam proces dyferencjacji, który mogliśmy zaobserwować już w średniowieczu i który ujawnił się zwłaszcza w wypadku mediów drukowanych; jeśli chodzi o płytę, proces ten przebiegał od szafy grającej aż po LP, taśmę magnetofonową, kasetę i tym podobne; radio tymczasem ewoluowało od rozgłośni krajowej do regionalnej i lokalnej, od publicznej do prywatnej, w wyniku rozwoju telewizji z kolei powstała telewizja kablowa, satelitarna, telewizja na życzenie, *pay-per-view* – i inne. Natomiast stare funkcje, takie jak sterowanie, orientacja, gromadzenie, przekaz, stabilizacja, rozrywka, sublimacja i tak dalej, zostały przejęte przez nowe media w sensie „ekwiwalencji funkcjonalnej”.

Ta powtórna przemiana kultury **medialnej** oznaczała również – patrząc z punktu widzenia estetyki muzycznej i teorii funkcjonalności – zasadniczą przemianę w kulturze **muzycznej**. Możemy ją prześledzić w całej rozciągłości, poczynawszy od możliwości zapisu pojedynczego, indywidualnego wykonania muzycznego na płycie gramofonowej, przez muzykę archiwalną, dźwięk stereofoniczny, *overlay*, dżingle lub muzykę ilustracyjną, a skończywszy na audiowizualnym przekazie muzyki naznaczonej prymatem wizualności jak w wypadku telewizji, włącznie z jej coraz szerzej zakrojoną i – z natury rzeczy (uwarunkowaną medialnie) – coraz bardziej dominującą ekonomizacją: Po **muzyce *live*** fazy pierwszej i **muzyce do wykonania** fazy drugiej pojawienie się **muzyki z nośników analogowych i cyfrowych** oznaczało ni mniej, ni więcej, tylko cały szereg zmian, z których kilka chciałbym tu wymienić. Muzykę zapisaną *live* można było odtąd nabywać za pieniądze, a następnie indywidualnie nią rozporządzać. Zatraciła ona swą aurę, uroczysty charakter i funkcjonalność zamierzchłego (w zasadzie niepowtarzalnego) wykonania. (197) W wyniku poddania się produkcji studyjnej została ona w wysokim stopniu odmieniona

estetycznie, a jej recepcję określa teraz wybiórczość i nieciągłość [diskontinuierliches Hören] odbioru. Horyzont oczekiwań związanych z muzyką do wykonania normowany jest perfekcyjnością muzyki z nośników. W wypadku dużych grup słuchaczy spotykamy się z rozległą znajomością repertuaru. Intensywność dźwięku, jego dynamikę, agogikę i inne parametry można poddać indywidualnej regulacji. Po raz pierwszy jesteśmy w stanie zobiiektywizować interpretację muzyki. Można by tak wymieniać nieomal bez końca.

6.

W chwili obecnej stoimy na progu kolejnego skoku kwantowego [Quantensprung], kolejnej cezury – w odniesieniu do historii mediów skok ten wytyczony jest ku mediom cyfrowym (multimediom, komputerom, sieciom), natomiast w odniesieniu do historii muzyki – ku całkiem z kolei nowej estetyce i funkcji muzycznej, którą jak dotąd trudno nawet oszacować. Komputer, CD-ROM, multimedia, Internet oferują dużą zmienność w procesie wytwarzania muzyki oraz przy korzystaniu z jej zasobów; wspomnę tylko o jednej cesze, a mianowicie o specyficznej dla mediów interaktywności, którą możemy zaobserwować przykładowo w sieciach *online*, jak choćby w odniesieniu do World Wide Web. Taki rozwój rzeczy prowadzi do zniesienia tradycyjnego podziału ról na producenta i odbiorcę. W ten oto sposób muzyka staje się tworzywem, którym odbiorca rozporządza według własnego uznania i posługuje się nim instrumentalnie, zarazem produktywnie, a przez to – jak się zdaje – mocą swego przemożnego wpływu dopomaga przebić się ponownie medium ludzkiemu. Co za tym idzie, po **muzyce z nośników** – jako trzeciej fazie w historii muzyki – następuje kolejna, a mianowicie faza **muzyki kompilowanej** [Steinbruchmusik] [2]. Jest ona – w całkowitym przeciwieństwie do zapisu wykonania na płycie gramofonowej lub CD – naznaczona skrajną fragmentaryzacją lub – inaczej mówiąc – zasadą absolutnej i arbitralnej selekcji, co daje odbiorcom pole do popisu dla indywidualnej twórczości i opracowań.

(Istnieje wiele innych punktów widzenia, które w sferze kultury muzycznej epoki mediów cyfrowych pociągną za sobą w niedalekiej przyszłości niejedną radykalną zmianę. Tutaj chciałbym jeszcze zwrócić uwagę wyłącznie na postępującą akcelerację zachodzących zmian. Ugruntowaną oralnie muzykę *live* obserwujemy na przestrzeni około czterdziestu tysięcy lat, utrwaloną w piśmie muzykę do wykonania – od mniej więcej pięciuset lat, muzykę z nośników – w przybliżeniu od stu lat, natomiast epoka muzyki kompilowanej [musikalischer Steinbruch / dosł.: muzyczny kamieniołom] dopiero się rozpoczęła. To niezwykle

[2] „Wyrażenie «Steinbruchmusik» jest metaforą i powinno uwyraźnić to, iż cały zasób tradycji muzycznej – utrwalonej bądź to na kartce nutowej, bądź to (z reguły i przede wszystkim) na płycie gramofonowej, CD, i-Podzie, *etc.* – jest używany zaledwie jako

materiał; to, co «nowe», jest tylko jeszcze dowolną mieszanką tego, co «stare»”. Dlatego też autor, dokonując wartościowania, dochodzi do wniosku, że sytuacja ta przyczynia się „do wzrostu utraty oryginalności [muzycznej] w dzisiejszych czasach” [przyp. tłum.].

przyspieszenie jest cechą dominującą w historii muzycznego przekazu, a obejmuje ono również funkcję i znaczenie muzyki oraz jej estetykę).

7.

Jeśli więc uprzytomnimy sobie zależność muzyki i medium w tak schematycznie ujętym przeglądzie historycznym jak tutaj, to zauważymy, iż można w odniesieniu do niej wyciągnąć co najmniej dwie zupełnie ambiwalentne konsekwencje.

Po pierwsze (kwantyfikikator ilości): Nieustannie wzrasta liczba mediów, za pomocą których przekazywana jest muzyka. W dalszym ciągu istnieją przecież – poniekąd równolegle – śpiewacy *live*, podobnie jak kartka i (198) zeszyt nutowy, śpiewnik, radio albo też CD. Wraz ze zwiększającą się różnorodnością medialnego przekazu nieprzerwanie wzrasta poza tym kompleksowość samej muzyki. Chcąc wyrazić tę myśl innymi słowami, można by powiedzieć, iż kultura muzyczna staje się coraz bogatsza.

Po drugie (kwantyfikikator jakości): Patrząc z innej perspektywy, muzyka ulega zmianie znaczeniowej w zakresie swej funkcjonalności. Kategoria przekazu w procesie komunikacyjnym, przebiegającym od producenta muzyki do jej odbiorcy, staje się coraz bardziej promienna:

– Pierwotnie śpiewak był częścią wspólnoty; muzyk w czasach starożytnych czy też w średniowieczu stanowił jedność ze swymi słuchaczami, przebywając z nimi twarzą w twarz podczas wykonywania utworów (muzyka *live*).

– Wraz z nadejściem mediów pisanych, w szczególności zaś mediów drukowanych, muzyka stała się „papierowa”; książki, kartki, zeszyty weszły pomiędzy wykonawców a słuchaczy (muzyka do wykonania).

– Wynalezienie mediów elektronicznych spowodowało włączenie się krok po kroku kolejnych dystrybucyjnych instancji: najpierw płyty gramofonowej, następnie dodatkowo – poza płytą – instancji radia, a na koniec – znów dodatkowo – dominacji wizualności jak w przypadku telewizji (muzyka z nośników).

– Wreszcie z nastaniem mediów cyfrowych przekaz ponownie zostaje od podstaw przewrócony na nice. „Odbiorca muzyki” zmienia się w jej „producenta”, który dostarczoną mu zgodnie z jego życzeniem muzykę nie tylko odtwarza według własnego upodobania, lecz także sam ją opracowuje i obrabia. Jednym słowem, zmienia. W konsekwencji muzyka staje się materiałem, masą plastyczną, instrumentem wciąż nowych, kreatywnych ingerencji. I nie sprawia tu już żadnej różnicy to, czy mamy do czynienia z popularną muzyką stereotypową [Schema-musik], muzyką ludową, rockową, jazzem, muzyką klasyczną, nowoczesną albo też jakimkolwiek innym rodzajem muzyki. Muzyka staje się funkcjonalnie arbitralna (muzyka kompilowana).

Jak wynika z powyższego zestawienia, określana przez media cyfrowe kultura muzyczna, jakiej możemy się spodziewać w niedale-

kiej przyszłości, nie zbliża się bynajmniej w swej postaci do kultury muzycznej czasów wczesnej starożytności. Obie te kultury są do siebie podobne jedynie na pierwszy rzut oka: współczesna globalna „wspólnota” wszystkich internautów zaangażowanych w muzykę – jeśli mieć na uwadze Internet – i archaiczna wspólnota muzyczna opierająca się na fundamencie [Prämisse] mediów ludzkich. Przyglądając się dokładniej tym dwóm przejawom kultury muzycznej, zauważymy, iż obecnie muzyka nie reprezentuje już wcale – czy też nie ugruntowuje – żadnej wspólnoty, ulega raczej dyfuzji, przyjmując postać subiektywno-indywidualistycznej-samowoli [das Subjektiv-Individualistisch-Willkürliche]. W muzyce nie znajdujemy już „języka bogów” jak w wypadku boskiego aoidy, lecz tylko echo naszych własnych potrzeb i wątpliwości. Muzyka coraz bardziej zatracza swój napominający charakter i nie stanowi już nawet celu samego w sobie – przeciwnie, jest redukowana do funkcji solipsystycznego przeżywania własnego ja [Ich-Erleben].

Na podstawie przyjętych przesłanek można by krytycznie sformułować następującą tezę: Podobnie jak ilościowy wzrost mediów w procesie komunikacyjnym coraz bardziej tę – rozumianą jako spotkanie człowieka z człowiekiem – komunikację blokuje, utrudnia i coraz mniej pozwala jej zaistnieć, zastępując ją pseudo-spotkaniami, tak też ilościowy wzrost systemów przekazu w tym szczególnym wypadku, jakim jest muzyka, coraz bardziej uniemożliwia pod względem jakościowym przeżycie innej rzeczywistości, wypalając się w pseudo-przeżyciach.

(199) A oto pytanie końcowe: Czy zatem na skutek wzrastającego znaczenia mediów, rozumianych jako systemy przekazu, kultura muzyczna ulega wzbogaceniu czy zubożeniu? Odpowiedź na to pytanie pozostawiam naszym szanownym Słuchaczkom i Słuchaczom bądź też Czytelniczkom i Czytelnikom. Jedno wszakże wydaje mi się pewne – to mianowicie, że historię muzyki, pojmowaną jako historię muzycznego przekazu, można – w świetle medialno-historycznego rozróżnienia na media ludzkie, drukowane, elektroniczne i cyfrowe – podzielić na cztery wielkie fazy: muzykę *live*, muzykę do wykonania, muzykę z nośników oraz muzykę kompilowaną. Tak więc funkcjonalna historia muzyki za sprawą swych systemów przekazu podąża nieprzerwanie – krok w krok – za funkcjonalną historią mediów.

przeł. MAREK KASPRZYK

Wydanie oryginalne: W. Faulstich, *Musik und Medium. Eine historiographische Skizze von den Anfängen bis heute*, w: *Medienkulturen*, München 2000, s. 189–200. Publikacja i tłumaczenie za uprzejmą zgodą Wilhelm Fink Verlag, Paderborn / Veröffentlichung und Übersetzung mit freundlicher Genehmigung des Wilhelm Fink Verlags in Paderborn. Artykuł ten został pierwotnie wygłoszony jako wykład w 1999 na uniwersytecie w Lüneburgu i tam opublikowany. Cyfry kursywne w nawiasach okrągłych odpowiadają stronom wydania oryginalnego.

Bibliografia

(od początków do 1700 roku)

- Wolfhart H. Anders, *Balladensänger und mündliche Komposition. Untersuchungen zur englischen Traditionsballade*, München 1974.
- A.B. Barksdale, *The printed note. 500 years of music printing and engraving*, Toledo/O. 1957.
- Heiner Boehnke, Rolf Johannsmeier, *Das Buch der Vaganten, Spieler, Huren, Leutbetrüger*, Köln 1987.
- Wolf Wilhelm Brednich, *Die Liedpublizistik im Flugblatt des 15. bis 17. Jahrhunderts*, 2 tomy, Baden-Baden 1974 i 1975.
- Viv Edwards, Thomas J. Sienkewicz, *Oral cultures past and present: rappin' and Homer*, Oxford 1990.
- Werner Faulstich, *Die Geschichte der Medien*, t. 1: *Das Medium als Kult*, Göttingen 1997.
- Werner Faulstich, *Die Geschichte der Medien*, t. 2: *Medien und Öffentlichkeiten im Mittelalter*, Göttingen 1996.
- Werner Faulstich, *Die Geschichte der Medien*, t. 3: *Medien zwischen Herrschaft und Revolte*, Göttingen 1998.
- Bruno Gentili, *Poetry and its public in ancient Greece*, Baltimore, London 1988.
- Peter Gülke, *Mönche, Bürger, Minnesänger. Musik in der Gesellschaft des europäischen Mittelalters*, Wien 1975.
- Wolfgang Hartung, *Die Spielleute*, Wiesbaden 1982.
- Eric A. Havelock, Jackson P. Hershbell (ed.), *Communication arts in the ancient world*, New York 1978.
- Rolf Johannsmeier, *Spielmann, Schalk und Scharlatan. Die Welt als Karneval: Volkskultur im späten Mittelalter*, Reinbek 1984.
- Albert B. Lord, *Der Sänger erzählt. Wie ein Epos entsteht*, München 1965.
- Herwig Maehler, *Die Auffassung des Dichterberufs im frühen Griechentum bis zur Zeit Pindars*, Göttingen 1963.
- Bert Nagel, *Meistersang*, Stuttgart 1962.
- Walter Salmen, *Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter*, Kassel 1960.
- Walter Salmen, *Geschichte der Rhapsodie*, Freiburg im Brsg. 1966.
- Antonie Schreier-Hornung, *Spielleute, Fahrende, Außenseiter. Künstler der mittelalterlichen Welt*, Göppingen 1981.
- M.L. Schulten, *Musikvermittlung als Beruf*, Essen 1993.
- Günther Schweikle, *Minnesang*, Stuttgart 1989.
- Botho Spittler, *Problemgeschichtliches zur Vorstellung vom dichtenden Spielmann*, Königsberg 1928 (dysertacja).
- R. Towse, *Singers in the marketplace*, New York 1993.
- Rolf Weber, *Zur Entwicklung und Bedeutung des deutschen Meistersangs im 15. und 16. Jahrhundert*, Berlin 1921 (dysertacja).

- Johannes Westphal, *Das Evangelische Kirchenlied nach seiner geschichtlichen Entwicklung*, wyd. 4, Berlin 1913.
- Natascha Würzbach, *Anfänge und gattungstypische Ausformung der englischen Straßenballade, 1550–1650. Schaustellerische Literatur, Frühformen eines journalistischen Mediums, populäre Erbauung, Belehrung und Unterhaltung*, München 1981.