

Szymon Nożyński

Dolnośląska Szkoła Wyższa

ORCID 0000-0003-3530-1797

Marek Okólski

Uniwersytet Wrocławski

ORCID 0000-0001-8172-7428

Kultura w czasie pandemii.**Rekonesans dotyczący pierwszych miesięcy funkcjonowania technologicznie zapośredniczonej muzyki w warunkach izolacji**

„Czasami się zastanawiam,
czy mój umysł jest zdolny do egzystencji
w naszej przerażającej, dystopijnej teraźniejszości”.

Brooker, Jones, Arnopp 2019: 6

„Nie jesteśmy gotowi na następną epidemię”¹ – powiedział Bill Gates w 2015 roku, podczas wystąpienia w ramach konferencji TED (Technology, Entertainment and Design). Znamienne, że taką opinię wygłosił człowiek, który wprawdzie nie był władny przygotować ludzkości na skutki pandemii, jednakże wydatnie przyczynił się do rozwoju technologii, a co za tym idzie – także form komunikacji. On i jemu podobni mogli tym samym obniżyć poziom wstrząsu związanego z izolacją, który przetestował pod tym kątem niemalą część populacji od pierwszych miesięcy 2020 roku. Wszyscy funkcjonujemy dzisiaj w trochę innej rzeczywistości, jednak zależnie między innymi od stopnia kompetencji względem technologii pandemię przeżywamy inaczej. Od nieznanego poziomu dyskomfortu aż po poważne problemy każdy inaczej odczuwa i reaguje na tę złożoną sytuację (nie wspominając o trudnościach natury finansowej, które dotknęły przedsiębiorców, ale i artystów wszelakich scen). Wydaje się jednak, że pokolenie, które niemalże od urodzenia funkcjonuje równocześnie w wirtualnej rzeczywistości, powinno mieć mniejsze problemy adaptacyjne. To jednak wskażą badania, których wyniki poznamy za jakiś czas. Niektóre pozytywne strony pandemicznego kryzysu zostały już przebadane i podane do publicznej wiadomości (Krajewski, Frąckowiak, Kubacka, Rogowski 2021: 777–790), podobnie jak raporty dotyczące życia codziennego (Krajewski, Kubacka, Modrzyk, Rogowski 2020).

Ponowoczesne pokolenia wzrastające w technologicznym otoczeniu pobierają treści egzystencjalnie dla nich ważne z przekazów audiowizualnych, dostarczanych

¹ https://www.ted.com/talks/bill_gates_the_next_outbreak_we_re_not_ready/transcript?language=pl#t-67623 (dostęp: 10.03.2021).

głównie przez sieć (Bartoszek, Danecki 2020: 12). Każdego dnia średnio 2500 razy „dotykamy” telefonów (Tadeusiewicz 2019), staramy się być przez cały czas połączeni. Nasze lęki wyrażane są poprzez akronimy: FOLO (*Fear of Living Offline*, także *Fear of Losing Out*), FOMO (*Fear of Missing Out*) czy FONK (*Fear of Not Knowing*)². Wcześniejsze uzależnienia behawioralne zastępowane są tymi cyfrowymi, natomiast ciągłe klikanie i przesuwanie palcem po ekranie telefonu – nagradzane wyrzutami dopaminy (Bartlett 2019: 22). Na temat uzależnień cyfrowych, przymusowych rytuałów, życia bardziej tam – w świecie wirtualnym, sporo już napisano, powstało także wiele filmów i seriali opowiadających o współczesnym, zapośredniczonym medialnie życiu. Jesteśmy zaleźni od technologii dostarczanych przez GAFAM³, nawet mimo nasilającej się krytyki wobec technologicznych gigantów (Nieborg, Duffy, Poell 2020). Platformizacja kultury wpływa na produkcję, dystrybucję i obieg treści kulturowych (Nieborg, Poell 2018). Pośród pozytywnych skutków warto doszukiwać się przede wszystkim: łatwości związanej z komunikacją, dostępności do treści oraz natychmiastowości względem jej dostarczania (wszystko *on demand*). Izolacja wzmogła wydatnie zainteresowanie usługami strumieniowymi.

Po roku pandemii⁴ oraz jej katastrofalnych skutkach, także w postaci obostrzeń związanych z rutynowym funkcjonowaniem, warto się zastanowić, czy przesadne nawet i nałogowe korzystanie z sieci, komputerów i smartfonów nie przeszkoliło nas do sytuacji, w której funkcjonujemy odcięci od realnego świata. Czy powszechność używania urządzeń multimedialnych, komunikujących się z internetem, uważana przecież za groźną dla zdrowia przesadę, nie przygotowała nas na obecne realia, w których taka forma komunikacji musi wystarczyć? Entuzjaści teorii spiskowych, których pełne są nawet seriale dostępne u popularnych usługodawców sieciowych, mogliby upatrywać tutaj działań celowych (co dzieje się m.in. na forach i portalach społecznościowych). Spiskowcy zakładają ciąg zdarzeń: dostarczenie technologii, uzależnienie od korzystania z niej, lockdown. Pożywką dla tego rodzaju spekulacji jest między innymi niespójna polityka informacyjna na poziomie globalnym.

Pandemia, a przede wszystkim związane z nią ograniczenia wprowadziły oczywiste zmiany w funkcjonowaniu wielu obszarów życia, w tym tych związanych z kulturą. Ta ostatnia w sytuacji zagrożenia nie jest priorytetem, niemniej po pewnym czasie jej brak zaczyna doskwierać. Konsumenci kultury odczuwają po prostu brak stałych elementów egzystencji i nowych bodźców. Po stronie twórców, oprócz deficytów w obszarach artystycznych, najczęściej oznacza to również brak środków do życia. Sytuacja taka jest niekorzystna, zwłaszcza że się przedłuża, będąc jednocześnie trudną do przewidzenia w przyszłości. Stąd potrzeba pewnej kompensacji, która mogłaby się realizować w innych, alternatywnych warunkach. Dramatyczne okoliczności towarzyszące ogólnoświatowej sytuacji związanej z COVID-19 wprowadziły konieczność improwizowanego działania, pozwalającego choć częściowo wypełnić lukę powstałą w obszarach kultury. Podjęte działania mają często charakter

² <https://technolifewise.org/courses/fo-lo-fomo-fonk/> (dostęp: 9.03.2021).

³ Google, Apple, Facebook, Amazon, Microsoft.

⁴ Tekst dotyczy głównie okresu pomiędzy marcem 2020 a marcem 2021.

precedensowy (Atys 2020), z jednej strony przyspieszając procesy, a z drugiej wprowadzając zupełnie nowe rozwiązania, które przecież mogą się nie sprawdzić.

W tekście przedstawiono niektóre spostrzeżenia związane z funkcjonowaniem muzyki (głównie różnych odmian muzyki popularnej) w sytuacji pandemiczno-izolacyjnej, bez krytycznych analiz jakości artystycznej samej muzyki oraz tworzących ją artystów. Skupiono się przede wszystkim na przykładach muzycznej aktywności, uwzględniając zarówno polskie, jak i zagraniczne egzemplifikacje. Autorzy pragną wyraźnie podkreślić, iż dokonany rekonesans nie ma charakteru metodologicznego, tylko przeglądowy, nie jest też nacechowany aksjologicznie i dotyczy pierwszego roku pandemii, traktowanego jako okres od marca 2020 do marca 2021. Rdzeń tekstu pisany był w rzeczonym czasie, autorzy śledzili na bieżąco rozwój sytuacji i próby odnalezienia się w nowej rzeczywistości. Niniejszy artykuł powstawał podczas pandemicznego lockdownu, jego zaś publikacja nastąpiła później. Niektóre spostrzeżenia z konieczności zostały zweryfikowane, natomiast wiele konstatacji nabrało diachronicznego charakteru.

Wirtualna wizyta u muzyka i *homerecording*

Muzyka posiada bardzo istotne znaczenie dla kształtowania się umysłowości człowieka, jest praktyką kulturową obecną we wszystkich społecznościach, na całym świecie, należy zatem zauważyć, że jako zjawisko przez nie praktykowane musiała wykształcić nowe formy komunikacji w obliczu wszechobecnego lockdownu. Odbiorcy naturalnie rozwijają swoje kompetencje, językowe, merytoryczne, a w szczególności komunikacyjne w obszarze muzyki, która jawi się jako powszechna praktyka kulturowa, silnie się przeistaczająca i szeroko ekspansywna w przestrzeni cyfrowej. Muzyka w formie zapośredniczonej zaangażowana jest z jednej strony w formowanie rzeczywistości – zwłaszcza funkcjonalnych i estetycznych jej wymiarów, z drugiej sama ją opisuje (Gazmer, Bandopadhyay, Mohan 2020: 1751–1752).

Instytucja domowego studia pojawia się w historii muzyki popularnej już u progu lat siedemdziesiątych minionego stulecia, a silnie zyskuje na znaczeniu w początkach XXI wieku, kiedy komputer z legendarną kartą muzyczną Soundblaster Live firmy Creative wypiera magnetofon wielośladowy. Dla przykładu płyty *Play* czy *18 Moby'ego* powstają we własnym, domowym studiu artysty. Wydawnictwa Johna Fruscianta czy Matthew Herberta także noszą znamiona *homerecordingu* (bardziej w deklaracjach muzyków niż w samym materiale dźwiękowym, gdyż różnica jakościowa między nagraniem w warunkach domowych a nagraniem studyjnym coraz częściej jest niesłyszalna). Podobne ważne nagrania w historii muzyki popularnej, które powstały poza oficjalnym studiem, wymienia Bartek Chaciński, a są to między innymi dzieła takich artystów jak: Aphex Twin, Bon Iver, Johnny Cash, Daft Punk, Nine Inch Nails, Bruce Springsteen czy The Rolling Stones (Chaciński 2020).

Kolejny raz okazało się, że jakość techniczna samych nagrań nie jest najistotniejsza, choć wyścig po doskonałość rejestracji i odtwarzania trwał od wielu dekad. W latach dziewięćdziesiątych format mp3 wywołał rewolucję, która pokazała, że ważniejsza od jakości nagrań jest możliwość łatwego dostępu do zasobów muzycznych oraz szansa przesyłania i dzielenia się zbiorami przez internet. Dostępność

wygrała z jakością (Nożyński, Okólski 2019). Pandemia udowodniła z kolei, że kliniczne warunki rejestracji studyjnej mogą ustąpić przed – niemal – amatorskim nagraniem, z ambiensem (*ambience*) dźwiękowym własnego domostwa w tle. Muzycy ujawnili intymność swoich domów, przewartościowali dualizm publiczne – prywatne, wpuszczając wirtualnie fanów do enklaw zarezerwowanych wcześniej tylko dla rodziny i przyjaciół. Co istotne, często takich amatorskich nagrań (w rozumieniu samej technologii rejestracji) dokonywali artyści, którzy posiadają domowe, lecz profesjonalne studia nagrań. Tym samym pokazali, że ważniejsza od studyjnej jakości jest kolektywna formuła muzykowania oraz zmanifestowanie wspólnoty, wyrażające się w hasle – „jestem jednym / jedną z was, sytuacja dotknęła wszystkich w ten sam sposób”. To oczywiście rodzaj hiperboli, ponieważ artyści, a szczególnie ci dysponujący okazałym majątkiem, w innych warunkach przeżywają niedogodności związane z pandemią, kwarantanną czy lockdownem. Niemniej John Legend siedzący na schodach swojego domu i śpiewający „do telefonu” może się stać jedną z symbolicznych ikon czasu pandemii⁵.

Podobnie jak w przypadku innych, mniej lub bardziej istotnych działań artystyczno-biznesowych studia nagrań na całym świecie nie miały w omawianym czasie wielu klientów. Viv Broughton, właściciel legendarnego The Premises – studia w Londynie, w którym realizowali nagrania tak różni artyści jak Nina Simone czy Arctic Monkeys – powiedział, że pustka, bezruch i cisza napawają przygnębieniem. Z pewnością większość muzyków będzie jednak chciała wrócić do instytucjonalnej przestrzeni studia, o samym koncertowaniu nie wspominając. Jednak podczas pandemii artyści pracują w domu. 24 kwietnia 2020 roku Kali Uchis, amerykańska piosenkarka, wydała czteroutworowe EP *To Feel Alive* – piosenki zostały nagrane w prowizorycznym studiu w sypialni. 15 maja 2020 Charli XCX, brytyjska gwiazda pop, opublikowała *How I'm Feeling Now*, album napisany i nagrany w jej domowym zaciszu w Los Angeles. Dzięki komunikacji internetowej tematyka tekstów została przedyskutowana z fanami, a teledyski, stanowiące dopełnienie formy muzycznej, artystka nakręciła we własnej piwnicy⁶. Kanadyjski zespół Barenaked Ladies, nagrał całą serię nowych wersji swoich utworów pod hasłem-hashtagiem #SelfieCamJam. Wszystkich nagrań muzycy dokonali w domach, rejestrując swoje partie osobno. Jednocześnie na kwiecień 2021 roku zaanonsowali koncert (*streaming event*) pod nazwą *Flip n'Hits with BNL. A Night of Monster Jams of Pandemic Proportions*, podkreślając tym samym wagę wspólnego grania na żywo, choć nadal w formie zapośredniczonej względem słuchaczy⁷. Brian May, gitarzysta grupy Queen, zaktywizował fanów, rejestrując za pomocą telefonu partie gitarowe do utworów swojego macierzystego zespołu, zapraszając tym samym muzyków amatorów do twórczego

⁵ Celine Dion, Andrea Bocelli, Lady Gaga, Lang Lang, John Legend – The Prayer, <https://www.youtube.com/watch?v=SYJCYr1I-Sk> (dostęp: 14.03.2021).

⁶ <https://www.economist.com/prospero/2020/06/15/the-pandemic-has-brought-about-a-home-studio-boom> (dostęp: 14.03.2021).

⁷ Oficjalny kanał Barenaked Ladies w serwisie YouTube, <https://www.youtube.com/channel/UCZ5fcCDgq2xEO6niWSr3dVg> (dostęp: 14.03.2021).

partycypowania⁸. Z niewinnej zabawy zrodziły się ciekawe wersje utworów, które wyewoluowały poprzez nakładanie na siebie kolejnych warstw muzycznych. W tym czasie, jego kolega z zespołu – Roger Taylor – nagrał utwór *Isolation*⁹, Annie Lennox zagrała *Sonatę księżycową* Beethovena¹⁰ oraz *Here Comes the Rain Again* (pod hasłem *Peace Through Music 2020*), a grupa muzyków wystąpiła w ramach koncertów *Tiny Desk Concerts*, tym razem pod zmienionym szyldem – *Tiny Desk (Home) Concerts*, dając krótkie, kameralne występy, rejestrowane w prosty technicznie sposób. Wśród wykonawców obu wersji koncertowych byli między innymi: Ólafur Arnalds, Michael Kiwanuka, Kirk Franklin, Lenny Kravitz, Lucius, Coldplay, Fleet Foxes, Sheryl Crow, Sting, Florence and The Machine, José González¹¹. Wspomniany już Moby skomponował na żywo muzykę ambient, wyznaczając sobie trzy zasady: improwizacji, braku poprawiania nagrywanej muzyki oraz działania w spokoju (*calm*)¹²; stworzył także *Quarantine DJ Set*¹³. Na rodzimym rynku pojawiło się nagranie *1,5 metra* sygnowane Fisz Emade Tworzywo, podsumowujące rok pandemicznej rzeczywistości.

Zespół na odległość i człowiek orkiestra

Tworzenie muzyki na odległość nie jest nowym pomysłem. Od początku sieć dawała możliwość wymiany treści, z czego skorzystali również muzycy, przygotowując materiał dźwiękowy w swoich domowych studiach nagrań. Nagrywali ścieżki pojedynczo, a następnie składali je w jednym z programów typu DAW¹⁴. Do tej pory było to jednak kwestią raczej wyboru niż konieczności. Płyty powstawały w oddaleniu, ale zespół ostatecznie wyjeżdżał w trasę koncertową. Sytuacja pandemiczna zmusiła muzyków do działań indywidualnych, ale doskonała szybkość transmisji danych umożliwiła im wspólne muzykowanie, zagranie próby lub rejestrację materiału. Można by rzec, że jedyny składnik, którego nie da się przetransferować – to fizyczna obecność, a właśnie ten element przy wspólnym muzykowaniu postrzega się jako najważniejszy.

Z pomocą przyszły także platformy umożliwiające „zespołowe” tworzenie muzyki, wśród wielu takich usług wymienić można Bandlab¹⁵, Soundation¹⁶, Audiotool¹⁷

⁸ Brian May i The Classic Rock Show, nie tylko amatorzy chcieli zagrać z gitarzystą Queen, <https://www.youtube.com/watch?v=YvIo6onJf54> (dostęp: 15.03.2021).

⁹ Roger Taylor, *Isolation*, <https://www.youtube.com/watch?v=X1Vyu5rrRzk> (dostęp: 24.03.2021).

¹⁰ Annie Lennox, *Sonata księżycowa*, <https://www.youtube.com/watch?v=yQ1nVnxu-3ec> (dostęp: 24.03.2021).

¹¹ <https://www.npr.org/series/tiny-desk-concerts/> (dostęp: 24.03.2021).

¹² <https://www.youtube.com/watch?v=KWt2-lUpg-E> (dostęp: 24.03.2021).

¹³ https://www.youtube.com/watch?v=Ekxk_9eLlxg (dostęp: 24.03.2021).

¹⁴ Digital Audio Workstation.

¹⁵ <https://www.bandlab.com> (dostęp: 16.03.2021).

¹⁶ <https://soundation.com> (dostęp: 16.03.2021).

¹⁷ <https://www.audiotool.com> (dostęp: 16.03.2021).

czy Soundtrap¹⁸. Forma kolektywnej aktywności zapośredniczonej siecią jest konsekwentnie rozwijana, obecna sytuacja może ją tylko przyspieszyć i usprawnić. W tym kontekście łatwiejsze zadanie mają muzycy działający w formule *one-man band*, czyli twórcy projektów jednoosobowych. Rozwój technologii umożliwił również takie koncertowanie. Istnieją artyści, którzy opanowali sztukę zapętlenia i nakładania kolejnych warstw muzycznych do perfekcji. Dla przykładu wymienić można: Jacka Garratta, FJK, producentkę Claudio, Nilsa Frahma czy – w wersji tradycyjno-akustycznej – gitarzystę Tommy’ego Emmanuela (wirtuoz gitary sam siebie określa mianem One-Man Band). Wcześniej taka forma koncertowania miała charakter awangardowy, a muzycy ją uprawiający mogli być uznawani za ekscentryków, właśnie przez ów awangardowy wydźwięk. Współcześnie nie ma przeszkód, żeby zdolny, wielozadaniowy muzyk był w stanie nie tylko samoistnie tworzyć i rejestrować (co jest od dawna oczywiste i wykonalne), ale także koncertować. Taka aktywność ponadto wpisuje się w ideę DIY¹⁹. Robert Fripp już w latach osiemdziesiątych eksperymentował z rodzajem „solo-multiinstrumentalizmu”, wykorzystując sample i loopy (Brennan 2015: 256).

Na rozpad nagrywania zespołowego wpływ miał rozwój studia i techniki wielośladowej (Piotrowski 2016: 108). Mogła nastąpić powolna erozja wspólnoty muzycznej. Nagrywanie selektywne, które zakłada możliwość przebywania w studiu tylko jednego muzyka rejestrującego swoje ślady, może mieć negatywny wpływ na rozwój i kreatywność zespołu, szczególnie w sytuacji, kiedy tworzenie materiału muzycznego również odbywa się indywidualnie. Zatem technologia – w podobnych przypadkach – wykazuje funkcję antyspołeczną. Ułatwia pracę, ale też umożliwia indywidualne działanie. Kolejnym krokiem w tę stronę jest wymuszona sytuacja izolacji, zakładająca nagrywanie oddzielne, które dodatkowo odbywa się w odosobnionych miejscach, choć jednocześnie uruchamia nowe kanały komunikacji.

Ciekawą propozycją w czasach pandemii jest witryna Berklee Online, założona w 2002 roku. Do jej podstawowych zadań należy umożliwienie dostępu do niedrogich narzędzi – w postaci programów – dla osób aspirujących do miana artysty muzyka. Strona jest też internetowym komunikatorem pozwalającym odbywać akademickie kursy muzyczne online. Uczelnia proponuje bardzo szeroki wachlarz zajęć, które z konieczności zdobywają znakomitą popularność w warunkach pandemicznych. Są to między innymi: Ableton Live Fundamentals, Guitar Ensemble Techniques, Harmonic Ear Training: Recognizing Chord Progressions²⁰.

Pandemiczna playlista

Kryzys osobisty, krajowy czy globalny z pewnością zmienia ludzkie zachowania. Należy dostrzec, że również wzory konsumpcji dóbr muzycznych ulegają przeobrażeniom. Muzyka, której odbiorca słuchał w przeszłości, a teraz doświadcza na nowo, może powodować nostalgię, która dzięki reminiscencji zyskuje wymiar

¹⁸ <https://www.soundtrap.com> (dostęp: 26.03.2021).

¹⁹ DIY jest skrótem od angielskiego Do-It-Yourself. Najogólniej DIY to trend polegający na samodzielnej aktywności.

²⁰ <https://online.berklee.edu> (dostęp: 26.03.2021).

terapeutyczny. Badacze zwracają też uwagę, iż sytuacja izolacji sprzyja emocjonalnemu spojrzeniu w przeszłość, słuchaniu muzyki, która przypomina o młodości i dobrych wydarzeniach sprzed lat (Gazmer, Bandopadhyay, Mohan 2020: 1753). Serwis Spotify codziennie publikuje listę 200 najlepszych utworów z różnych krajów, a poprzez swoje API²¹ użytkownicy mogą uzyskiwać o nich (utworach) informacje. Każda piosenka lub dzieło bardziej skomplikowane powiązane jest z danymi o jego wydaniu. Timothy Yu-Cheong Yeung na podstawie swoich wyliczeń twierdzi, iż w czasach pandemii istotnie wzrosła ilość odtworzeń o charakterze terapeutycznym (Yu-Cheong Yeung 2020: 155–156). Od lat zaobserwować można ewolucję funkcji muzyki w stronę stymulacji lub modyfikowania nastroju. Nie chodzi tutaj o właściwości muzyki w ogóle, gdyż powszechnie wiadomo, że ma ona silny wpływ na ludzkie emocje. Bardziej łączy się to z kwestią wyboru specjalizacji w obszarze muzyki, traktowania jej nie tylko w artystycznych kategoriach, ale również czysto użytkowych. Co ciekawe, tego typu zabiegi nie są zarezerwowane tylko dla muzykoterapii, coraz częściej muzyka profilowana jest przez usługodawców, kuratorów lub po prostu użytkowników, którzy tworząc playlisty, dzielą się z innymi efektami własnych poszukiwań.

Glenn McDonald, analityk danych Spotify, prowadzi playlistę *The Sound of the Virus*, która gromadzi utwory związane z pandemią. Lista, aktualizowana codziennie i uszeregowana według popularności, liczy ponad 8300²² utworów, a na jej czele, w październiku 2020 roku, znajdowała się piosenka *Stuck with U* Ariany Grande i Justina Biebera. Tematyka covidu jest wspólnym mianownikiem i pojawia się praktycznie w każdym gatunku muzycznym, prezentując nastroje i punkty widzenia dotyczące przemian komunikacyjnych w dobie pandemii. Elementy wspólnotowe można dostrzec choćby w piosence *Sing for Life*, emocjonalnej balladzie (Bono, Jennifer Hudson, will.i.am, Yoshiki). Optymizmem emanuje utwór *This Too Shall Pass* Beach Boya Mike'a Love'a, w którym występuje John Stamos²³.

Inni manifestują nastroje klaustrofobiczne, nacechowane odosobnieniem – jak choćby Luke Combs, piosenkarz country, który w utworze *Six Feet Apart* wyraża tęsknotę za powszednimi aktywnościami towarzyskimi sprzed pandemii, uściskami dłoni czy grą w piłkę. Mike Campbell proponuje utwór o jednoznacznie brzmiącym tytule *Lockdown*, śpiewa w nim o samotności, niepokojących doniesieniach medialnych i przygotowywaniu posiłków w mikrofalówce. Raper z Detroit, Gmac Cash, również zabiera głos w kwestiach wpływu wirusa na codzienność, chwalać politykę wódatrzy stanu Michigan. Gretchen Whitmer przyznaje w *At Home*, że wolałaby być w szkole, w pracy lub czekać 40 minut na jedzenie w restauracji, niż być w domu, gdzie przypała obiad. Jak widać, pandemiczne playlisty mieszczą twórczość przejawiającą różne postawy wobec trudnej sytuacji na całym świecie.

Inną playlistą, obecną w serwisie Spotify, jest muzyczna hybryda nazwana *The Perfect Pandemic Playlist. Reader Edition* autorstwa The Atlantic. Składanka nie za-

²¹ *Application programming interface*, zbiór reguł ściśle opisujący, w jaki sposób programy lub podprogramy komunikują się ze sobą.

²² 8314 utworów, stan na 24.11.2021.

²³ <https://www.aarp.org/entertainment/music/info-2020/coronavirus-pandemic-song-playlist.html> (dostęp: 26.03.2021).

wiera współczesnych pandemii kompozycji, ale przywołuje i spina tematyczną klamrą nagrania opublikowane we wcześniejszych dekadach, takie jak: *It's the End of the World as We Know It (And I Feel Fine)* R.E.M z 1987 roku, *Shelter from the Storm* Boba Dylana z 1975 roku, *Don't Stand so Close to Me* The Police z 1980 roku oraz legendarny utwór grupy The Band *The Weight* z 1968 roku. Podobne treści odnajdziemy w *Pandemic Playlist 2020* autorstwa „bb2316”. Lista zawiera między innymi: *Toxic* Britney Spears z 2003 roku, *Touch Me I'm Sick* Mudhoney z 1988 roku, *Sick, Sick, Sick* Queens of the Stone Age z 2007 roku²⁴.

Wśród pandemicznych propozycji, odnaleźć można playlisty traktujące sytuację z pewnym sarkazmem i czarnym humorem, na przykład *Local Spins' COVID-19 Playlist*²⁵, tu między innymi: *Apocalypse Please* Muse, *The Day the World Went Away* Nine Inch Nails, *Ambulance* Blur, *Afraid of Everyone* The National czy *The Final Countdown* Europe. Są także propozycje „podnoszące na duchu”, w tym ta – przygotowana przez zespół ludzi związanych z Nagrodą Grammy²⁶; playlisty powodujące uśmiech (w założeniach twórców)²⁷, gdzie znajdziemy między innymi Queen *Keep Yourself Alive*, U Can't Touch This MC Hammera, *Dancing on My Own* Robyn, *The Distance* Cake czy *Patience* Guns N' Roses. Inne podkreślają wymiar samotności w izolacji (choć nie są pozbawione humoru), jak na przykład lista The Atlantic²⁸ – tutaj między innymi *I Will Survive* Glorii Gaynor, *Only Happy When It Rains* Garbage, *One Is the Magic Number* Jill Scott oraz *Song for the Lonely* Cher. Traktowanie trudnego i niebezpiecznego tematu z pewnym dystansem może mieć charakter terapeutyczny, stąd wysyp sieciowych parodii czy pastiszy nawiązujących do znanych piosenek (np. do Adele czy The Knack).

Serwis Spotify, opublikował także informacje dotyczące preferencji swoich użytkowników w czasach kwarantanny²⁹. Z raportu wynika między innymi, że dominowały utwory akustyczne, instrumentalne o naturze refleksyjnej. Wzrost popularności o 135 procent zanotowała wspomniana piosenka The Police *Don't Stand So Close to Me*. Najpopularniejsze kategorie zakładki Nastroje w serwisie, podliczone dla polskiego słuchacza w listopadzie 2020 roku, to: *Jesienny power*, *Mood Booster*, *Bardzo dobry dzień, ... ale najpierw kawa*, *Smutne piosenki*, *Sprzątanie*, *Rap motywująca* i *Happy Hits!* (Eriksson, Fleischer, Johansson, Snickers, Vonderau 2020: 29).

²⁴ Spotify.com (dostęp: 26.03.2021).

²⁵ <https://localspins.com/top-2020-stories-covid-19-songs-for-the-apocalypse-playlist-local-spins/> (dostęp: 26.03.2021).

²⁶ <https://www.grammy.com/grammys/news/love-lockdown-grammycom-staff-playlists-get-you-through-covid-19-quarantine> (dostęp: 26.03.2021).

²⁷ <https://www.thamesvalleyrelief.com/covid-19-playlist/> (dostęp: 26.03.2021).

²⁸ <https://www.theatlantic.com/newsletters/archive/2020/05/covid-19-playlist-for-partying-alone/612049/> (dostęp: 26.03.2021).

²⁹ <https://spotify.prowly.com/92450-czego-sluchaja-uzytkownicy-spotify-podczas-kwarantanny> (dostęp: 26.03.2021).

Koncert bez publiczności i muzyczne podziemie

Istotnym wymiarem naszej codzienności były koncerty na żywo. Branża muzyczna musiała poradzić sobie w jakiś sposób z zawieszeniem tak daleko idącej formy zarabiania pieniędzy. Koncerty pozostawały jedną z najbardziej dochodowych gałęzi muzyki popularnej, zarówno te w małych klubach, jak i te na wielkich stadionach. W środowiskach artystycznych Wrocławia powstał zamysł cyklicznych imprez – koncerty były organizowane „w podziemiu”. Polegało to na tym, że grupa około 50 osób wykonywała przelew na określone konto. W umówionym miejscu podstawiany był autobus, który zabierał grupę uczestników poza miasto, by mogli cieszyć się koncertem w „przedpandemicznych warunkach”. Oczywiście nie były to częste i nagłaśniane wydarzenia. Odbywały się w hermetycznej społeczności, jednakże warte są odnotowania, ponieważ stanowiły w pewnym sensie buntowniczą (acz ryzykowną) reakcję na pandemiczne warunki, w których znaleźli się artyści i ich publiczność.

Sama idea koncertów online nie pojawiła się dopiero w czasie pandemii, natomiast z pewnością zwiększyło się uczestnictwo w tego typu inicjatywach. Koncerty na żywo zwykle wywoływały aurę autentyczności, pewnej wspólnotowości, współuczestnictwa i to wzmożenie wynikało właśnie z deficytu humanistycznego, zbiorowego przeżywania spektaklu dźwiękowego. Ciekawym przykładem okazała się cykliczna audycja pojawiająca się na antenie Programu II Polskiego Radia pod tytułem *Domówka z Dwójką*. W jej ramach wykonawcy sceny klasycznej dawali półgodzinne koncerty transmitowane na żywo z ich domów. Dzięki zapośredniczeniu przez sieć koncert nadal pozostaje wydarzeniem artystycznym i swego rodzaju społecznym rytuałem. Paradoksalnie owo zapośredniczenie sprawia, że te cechy i funkcje są nadal możliwe, bo to właśnie wspólnotowa forma muzyki podczas pandemii jest najsilniejsza. Pierwszym polskim koncertem online okazała się impreza zorganizowana przez Fundację TVN Nie Jesteś Sam i Player.pl #koncertdlabohaterów. Było to wydarzenie charytatywne, podczas którego zbierano fundusze na przybory ochronne dla służby zdrowia. W akcji wzięło udział wielu artystów z różnych stron polskiej sceny muzycznej, każdy z uczestników przedstawił jeden utwór na żywo, transmitowany za pośrednictwem internetu z domowych pieleszy (Małanicz-Przybylska 2020: 303–310).

Bardzo ciekawą inicjatywę koncertową zaproponował wrocławski zespół Neony. Muzycy postawili pytanie o rację bytu koncertów na żywo. W warunkach pandemii zostaliśmy od siebie w sposób sztuczny oddzieleni i artyści chcieli zaznaczyć między innymi dojmującą wagę czynnika zastanej rzeczywistości. Grupa wystąpiła we Wrocławiu 20 marca 2021 roku, wykorzystując przestrzeń przejścia podziemnego przy ulicy Świdnickiej, w sercu miasta. W przejściu mieści się Centrum Innowacji i jest ono oddzielone szybą od części chodnikowej. Muzycy postanowili zaskoczyć przechodniów, koncert nie był nigdzie oficjalnie zapowiadany. Specyfika miejsca – wykonywanie muzyki za szybą – pozwoliła na zmanifestowanie wielu sensów wynikających z lockdownu (Czernichowska 2021). Po każdorazowym odegraniu utworu zespół nikał w ciemnościach, a słuchacze pozostawali lub odchodzili. Poza oczywistym i najważniejszym sensem wynikającym z tego przedsięwzięcia –

sztucznego oddzielenia ludzi od siebie – wyłania się obraz poczucia braku, samotności, zarówno artyści, jak i odbiorcy, przypadkowości, sama zaś szyba może uosabiać formę technologicznego zapośredniczenia.

Należy zauważyć, że tego rodzaju happeningi miały charakter incydentalny i poza zmanifestowaniem nowych znaczeń naszej codzienności siłą rzeczy nie były w stanie zaspokoić deficytów humanistycznych. Artyści i słuchacze dolegliwie doświadczali braku koncertowej atmosfery, jaką znamy sprzed pandemii, o deficytach finansowych nie wspominając.

Zatem wykonania na żywo przeniosły się do internetu, a strona magazynu „Billboard” publikowała ciekawe kalendarium, z którego można się było dowiedzieć o aktywności wykonawców³⁰. W święta Bożego Narodzenia 2020 roku zdobywcy Grammy Warryn i Erica Campbell zaprosili fanów do swojego domu na tradycyjną uroczystość kolędowania. Muzyczne spotkanie rozpoczynało się w pierwszy dzień świąt o godzinie 18.00, a na stronie kalendarium udostępniony został link do *live-streamu*. W wydarzeniu uczestniczyły dzieci dwójki artystów. Pandemia pobudziła również wykonawców zaangażowanych w zawieszony projekt. 12 i 13 grudnia 2020 roku formacja Gorillaz reaktywowała się na trzy koncerty (pierwszy raz od 2018 roku). Każdy z występów został odegrany w innej strefie czasowej, co stanowiło namiastkę trasy koncertowej, najtańsze bilety zamykały się w kwocie 15 dolarów. 17 lutego 2021 roku Eddie Vedder, Phoebe Bridgers i inni wystąpili na 34. dorocznym koncercie Tibet House US Benefit. Cały dochód przeznaczony został na rzecz wymienionej fundacji. Na 30 marca 2021 roku zaplanowano koncert Maroon 5. Zespół zabrał fanów w wirtualną podróż, a wykonania zostały połączone z wizualizacjami w reżyserii Sophie Muller. Ciekawym wydarzeniem była także coroczna impreza w amerykańskim Museum of Pop Culture, transmitowana na facebookowym fanpage’u muzeum, na kanale Twitch Amazon Music i w aplikacji Amazon Music. 1 grudnia 2020 roku w muzealnej przestrzeni uhonorowano grupę Alice in Chains, z uwagi na jej ważną rolę w historii muzyki popularnej. Uroczystość uświetnili: Metallica, Billy Corgan, Duff McKagan, Eddie Vedder, Tom Morello czy Robert Downey Jr. W innym miejscu grupa muzyków (John Scofield, John Medeski, Billy Martin i Jesse Murphy), przybierając okolicznościową nazwę Bandemic, dała koncert w ramach Woodstock Sessions³¹.

Naturalne jest powstawanie platform internetowych specjalizujących się w streamingu wydarzeń muzycznych. Jedną z nich jest StageIt, oferująca swoim klientom dostęp do wydarzeń organizowanych przez artystów w formie płatnych koncertów na żywo oglądanych przez „szybę” laptopa. Platforma skupia artystów, którzy prezentują muzykę ze swoich domów, występ nie jest rejestrowany, stanowi więc unikalne jednorazowe wydarzenie, podobnie jak tradycyjne koncerty, których większa część nie jest utrwalana. StageIt – jak przystało na twór internetowy – to medium wysoce interaktywne, jego interfejs posiada możliwość komunikowania się pomiędzy widzami i artystą. Uczestnicy mogą udzielać komentarzy i wyrażać

³⁰ <https://www.billboard.com/articles/columns/pop/9335531/coronavirus-quarantine-music-events-online-streams> (dostęp: 24.03.2021).

³¹ <https://www.youtube.com/watch?v=i63c3Wg5CEs> (dostęp: 24.03.2021).

życzenia dotyczące repertuaru, wszyscy zatem stają się częścią wirtualnego wydarzenia. Platforma umożliwia też fanom wspieranie artystów. Niezależnie od tego, czy słuchacz ma ochotę pomóc artyście sfinansować jego kolejny album, czy chce wesprzeć ulubioną organizację charytatywną wykonawcy, witryna to zapewnia. Z pośrednictwa StageIt korzystają artyści wielu różnych stylów i gatunków – Bon Jovi, Korn, Devin Townsend, Tom Morello, George Clinton. Platformę można porównać do firmy organizującej koncerty i pobierającej opłaty za bilety, jak na przykład Live Nation, która (notabene) obok Vivid Streams czy Whathifi.com także sprzedaje bilety na widowiska muzyczne online, można by zatem rzec – dokonuje się tutaj kolejny wymiar konwergencji³² czy rozprzestrzenialności mediów (Jenkins, Ford, Green 2018).

W internetowym chórze

Wymuszona na skutek lockdownu domowa izolacja spotęgowała mechanizmy eskapistyczne i poczucie osamotnienia, doświadczenia słuchowe codzienności również zostały zredukowane, wytworzył się całkiem nowy pejzaż akustyczny. Początek pandemii w Polsce naznaczony był ścisłymi restrykcjami, łącznie z zakazem spacerowania. W przestrzeni aglomeracji zapanowały pustka i cisza, przerywane komunikatami z policyjnych megafonów i symptomami prawie całkowicie zredukowanego ruchu ulicznego. W tej sytuacji zmanifestował się silny wspólnotowy charakter muzyki. Warto przywołać choćby koncerty balkonowe we Włoszech, rejestrowane smartfonami i umieszczane w sieci. To przykłady działań integrujących, mających na celu zaspokojenie wspomnianych już deficytów humanistycznych w sferze interakcji i współuczestnictwa w wydarzeniach o naturze estetycznej, uniemożliwionych przez COVID-19 (Małanicz-Przybylska 2020: 310).

Robert Fripp wraz ze swoją małżonką Toyah Willcox zaproponowali odbiorcom coś na kształt „cyklicznego pandemicznego happeningu” o nazwie *Toyah & Robert's Sunday Lunch*. Począwszy od kwietnia 2020 roku raczą fanów muzyki, którzy utknęli w domach, humorystycznymi interpretacjami znanych szlagierów na gitarę elektryczną i głos. Artyści w nienaganych kreacjach tworzą niezwykle duet, którego cotygodniowe poczynania możemy podziwiać na kanale YouTube³³. Filmy kręcone są smartfonem, a sceną, na której para wykonuje miniatury, jest kuchnia w domu dwojga artystów. Pierwszy klip, z wykonaniem *Rock Around the Clock* Billa Haleya, zapoczątkował jeden z najbardziej ekscentrycznych i szeroko komentowanych cykli roku pandemii. W każdą niedzielę w programie *Toyah and Robert's Sunday Lunch* (czasami nazywanym *Lockdown Lunch*) prezentowana jest nowa interpretacja piosenek ważnych dla historii i tradycji muzyki popularnej. Żartobliwy happening odniósł spory sukces, na przykład wersja *Enter Sandman* grupy Metallica osiągnęła już 7,7 miliona odsłon³⁴, a wykonanie *Toxic* Britney Spears – milion³⁵.

³² www.stageit.com (dostęp: 24.03.2021).

³³ <https://www.youtube.com/watch?v=mM9svvfhLxc> (dostęp: 26.03.2021).

³⁴ Stan na 24.11.2021.

³⁵ <https://www.rollingstone.com/music/music-features/robert-fripp-toyah-willcox-interview-quarantine-videos-girls-girls-girls-1145620/> (dostęp: 26.03.2021).

Wspólne akcje nagrywania muzyki rozpoczęły się wraz z początkiem izolacji, wystarczy wspomnieć Orkiestrę Online #wdomuzagrane, która kolektywnym wysiłkiem przygotowała nową wersję *Co mi, Panie, dasz*. Zespół i Przyjaciele Teatru Ateneum nagrali *Jeszcze w zielone gramy*, Mała Armia Janosika – *Dni, których nie znamy*, a Studio Buffo – *Chodź, pomaluj mój świat*. W tym kontekście trzeba wymienić też akcję *hot16challenge*. Historycznie zaś rzecz ujmując, komputerowe orkiestry połączone w sieć to pomysł z lat siedemdziesiątych XX wieku (Pasternak 2020: 78).

Lockdown versions – nowa jakość?

W czasie trwania pandemii pozamykani w domach artyści, bez możliwości „żywego” koncertowania, próbowali podtrzymywać kontakt ze słuchaczami, realizując różne projekty muzyczne, które – trochę z konieczności, ale często także z nieskrępowanej pomysłowości – przybierały wielorakie formy. Również nazewnictwo publikowanych wersji utworów wskazywało na ich pandemiczne pochodzenie. Wśród często powtarzających się rozszerzeń tytułów pojawiały się między innymi: *lockdown version*, *pandemic version*, *covid version* czy *quarantine takes*. W tym miejscu można wymienić nową wersję *You Are the Champions (New Lockdown Version!)* Queen i Adama Lamberta, a także: *West End Girls (New Lockdown Version)* Pet Shop Boys, *Made Again 2020 (Lockdown Version)* Marillion, *Times Like These (BBC Radio 1 Stay Home Live Lounge)* Live Lounge Allstars, *Sunday Song – Light Up the World (Lockdown Version 2020)* Taniya Tikaram. Irlandzka grupa Therapy? nagrała kolejny wariant coveru *Isolation* grupy Joy Division, także jako wersję lockdown³⁶.

Oprócz tego nowe interpretacje swoich utworów przygotował Roger Waters³⁷. Siedemdziesięcioośmioletni obecnie muzyk, współpracując ze składem koncertowym własnego zespołu, umieścił w sieci kilka – tych bardziej i tych trochę mniej znanych – utworów. Warto zatrzymać się tu na moment, ponieważ wersje Watersa są dosyć specyficzne. Przede wszystkim, w odróżnieniu od tego, co – przykładowo – przygotował kanadyjski Barenaked Ladies, wersje Watersa są bardziej klinicznie studyjne. Nie ma tutaj nagrywania smartfonem, muzycy otoczeni są profesjonalnym sprzętem (mikrofony – również pojemnościowe, także w wersji binauralnej, np. w *Mother*³⁸), wideo zaś jest więcej niż poprawne pod względem jakości obrazu. Jest to w zasadzie praca studyjna – wykonana na odległość, opatrzona formą teledysku, który ukazuje muzyków podczas wykonywania swoich partii. Jednak poszczególne piosenki nie są rejestrowane jednokrotnie, słyszymy bowiem nałożone ścieżki instrumentów, widzimy multiplikowanie obrazu. Wykonania charakteryzują się „bliskością”, intymnością, klarownym brzmieniem i nowymi aranżacjami, które ograniczone są do niezbędnych dźwiękowych ornamentów. Użycie studyjnego

³⁶ Pierwotnie utwór jako cover znalazł się na albumie *Troublegum* w 1994 roku, oryginał zaś pochodzi z płyty *Closer* Joy Division z 1980 roku.

³⁷ W serwisie YouTube na oficjalnym kanale muzyka można odnaleźć: *The Gunner's Dream, Mother, Vera / Bring The Boys Back Home, Two Suns in the Sunset, The Bravery of Being Out of Range*, <https://www.youtube.com/channel/UCRpdKithfG65rWvtsQt0TDQ> (dostęp: 24.11.2021).

³⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=9lCFaSL9aSE> (dostęp: 24.03.2021).

sprzętu powoduje też wrażenie immersji, szczególnie gdy korzysta się ze słuchawek. W *Two Suns in the Sunset*³⁹ słychać dodane efekty (dźwięk poruszającego się samochodu), cały więc utwór jest jakby hybrydą wersji studyjnej, wykonania studyjnego „na żywo” oraz wszystkich osobliwości wersji lockdown. Warto również spojrzeć na komentarze pod filmami, ukazujące reakcje słuchaczy. Przeważają głosy pełne entuzjazmu, podkreślające także nową jakość muzyczną, odmienną od wersji koncertowych, studyjnych czy akustycznych. Słuchacze proszą o kolejne utwory utrzymane w podobnej „stylisycie”, uznając za lepsze te dzisiejsze wykonania, domagając się remasterowania w takim duchu starszych nagrań.

Dzięki użyciu mikrofonów o dużej czułości głos może się stać „bliższy”, właśnie w sytuacji technologicznego zapośredniczenia (Piotrowski 2016: 124–125). Mikrofony pojemnościowe, użyte w *lockdown versions* między innymi przez Watersa oraz jego chórzystki – Jess Wolfe i Holly Laessig⁴⁰, przekazują każdy detal i subtelność głosu⁴¹. Zwykle umyka to podczas sytuacji sceniczno-koncertowej, głównie przez użycie innego, dostosowanego do danej sytuacji sprzętu, jak również przez sam performans i obecność publiczności. W zwyczajowym zaś nagraniu studyjnym czyści się „uboczne produkty” rejestracji związane z wydobywaniem głosu. Tak więc te specyficzne wersje utworów mogą być bogatsze, bardziej „żywe” niż zapis studyjny, który zwykle jest czysty. Być może są także bardziej „żywe” niż koncert, podczas którego kładzie się nacisk na eksponowanie obecności, ciała czy gestów.

A zatem trzeba zapytać: czy *lockdown versions* reprezentują coś nowego w muzyce, determinowanego przez sytuację izolacji? Czy mamy tu do czynienia z inną jakością, sytuującą się na przecięciu wersji studyjnych, koncertowych, ale także indywidualnej rejestracji, dokonanej na odległość? Po części są to przecież znane, wcześniej wypracowane metody komunikacji, dystrybucji, rejestracji – ale całościowo *lockdown versions* nie przynależą do żadnej z tych kategorii. Czy te wersje będą tylko oficjalnym śladem pandemii i zaczną po jej zakończeniu znikać? A może pozostaną jako alternatywne wersje piosenek? Pomijając kwestie auslanderowskiej nażywości, mamy tutaj muzyków grających swoje partie „na żywo” przed kamerą. Fragmenty (ślady) muzyk dogrywa do wcześniej zarejestrowanych lub używa metronomu. Zaś efekt „zespołowy” ogląda (podobnie jak widzowie / słuchacze) dopiero w momencie zestawienia poszczególnych ścieżek razem. Nagrywa się zatem wyizolowane partie przed kamerą (częściej telefonem), w wersji zbliżonej do studyjnej, trochę w formie koncertowego teledysku.

Spółeczny wymiar *lockdown versions* to przede wszystkim interakcja z fanami, którzy zachęcenii dają natychmiastową odpowiedź na umieszczane filmy i – wydaje się – mają realny wpływ na kolejne publikacje. Zwyczajowo dostają gotowy „produkt” w postaci zbioru piosenek lub publikowanego w odstępach czasowych teledysku, w przypadku pandemicznej komunikacji dystans wydaje się skrócony.

³⁹ https://www.youtube.com/watch?v=P_m2CZU9vdk (dostęp: 24.03.2021).

⁴⁰ Obie panie udzielają się także w zespole Lucius.

⁴¹ W jednym z artykułów A. Michnik pisze o higienie względem mikrofonów i słuchawek, jako podstawowych narzędzi dźwiękowych w czasach pandemii, Glissando, <http://glissando.pl/aktualnosci/audiosfera-epidemii-wstepny-zarys-postsriptum-do-glissanda-36/> (dostęp: 26.03.2021).

Złapani w sieć

W sytuacji, w której obecnie funkcjonujemy, otwarta brama do świata dźwięku jest nie do przecenienia, szczególnie w kwestii poznawczej. Można narzekać na kulturę nadmiaru, ale dla świadomego słuchacza to wielkie bogactwo, możliwość eksploracji przepastnych archiwów. Funkcjonujemy między innymi dzięki głębokiej digitalizacji, powiązanej z możliwością komunikowania i przesyłania treści. Niestety dotyczy to tej uprzywilejowanej części społeczeństw, które działają w technologicznym świecie i posiadają kompetencje medialne do obsługi interfejsów. Po latach doświadczeń, także w wirtualnym świecie, nikt nie powinien mieć złudzeń, że dostęp do niego i traktowanie prosumentów / remikserów są równe.

Technologiczne zapośredniczenie od dawna nie dotyczy tylko muzyki zarejestrowanej, ale także muzyki „na żywo”, słuchanie zaś bezpośrednio muzyków grających na scenie stało się już od pewnego czasu wydarzeniem bardziej ekskluzywnym (Arbo 2019: 53). Szczególnie dzisiaj koncert bez pośredników wydaje się odległym wspomnieniem. Zmiany, które wprowadziły muzykę w obszary związane z siecią – z perspektywy niemal trzech dekad – są bardzo znaczące. W „zdrowym” świecie nie oznacza to rezygnacji z tradycyjnych form koncertowania, dystrybucji, muzykowania. Można też mnożyć przykłady, które stanowią kontrę wobec dominujących, digitalnych trendów.

Wśród rozwiązań i eksperymentów scenicznych, które są już eksplorowane, wymienić można pewne hybrydyczne formy koncertowania, dotyczące na przykład używania digitalnych awatarów na scenie (np. nieżyjący muzycy, m.in. Tupac czy Ronnie James Dio) czy zastosowania grających robotów albo całkowicie wykreowanych graficznie postaci (Sierzputowski 2018). Rewolucję w tym obszarze przygotowują powracający po 40 latach muzycy szwedzkiej Abby. Mimo iż wszyscy członkowie zespołu czynnie funkcjonują jako muzycy, na koncertach „zagrają i zaśpiewają” awatary wspomagane przez wieloosobowy zespół. Istotny kierunek to także synergia koncertów i gier, kiedy to muzycy występują w przestrzeni cyfrowego świata wykreowanego na potrzeby rozgrywki.

Pandemia postawiła wszystkich w nietypowej sytuacji. W krótkim czasie użytkownicy sieci zareagowali mnogością rozwiązań komunikacyjnych. Można zaryzykować pogląd, że izolacja zwiększyła tempo rozwoju form porozumiewania się. Rzeczywistość „przedpandemiczna” w swojej bogatej szacie technologicznej dobrze przygotowała nas do kontaktów jedynie w wymiarze online oraz pozwoliła na wystąpienie wszystkich opisanych w niniejszym artykule rodzajów zapośredniczenia. Należy stwierdzić, że dynamika i rozwój procesów technologicznych wynikających ze zwielokrotnienia wysiłków w poszukiwaniu nowych rozwiązań dla obszarów kulturowych nieuchronnie prowadzą do pojawienia się kolejnych możliwości komunikacyjnych i ich multiplikacji.

Bibliografia

Arbo Alessandro. 2019. Music and Technical Reproducibility. A Paradigm Shift. W: Musical Listening in the Age of Technological Reproduction. Gianmario Borio (red.). London. 53–67.

- Atys Szymon. 2020. „Izolowane narracje”. *Glissando* nr 38. 72–76.
- Bartlett Jamie. 2019. *Ludzie przeciw technologii. Jak internet zabija demokrację (i jak możemy ją ocalić)*. Krzysztof Umiński (przeł.). Katowice.
- Bartoszek Adam, Danecki Bartosz. 2020. *Muzyczne preferencje a wrażliwość etyczna i światopoglądy młodzieży*. Warszawa.
- Brennan Matt. 2015. *One Is the Loneliest Number: “One-Man Bands” and Doing-It-Yourself versus Doing-It-Alone*. W: *Keep It Simple, Make It Fast! An Approach to Underground Music Scenes* t. 1. Paula Guerra, Tânia Moreira (red.). Porto. 253–264.
- Brooker Charlie, Jones Annabele, Arnopp Jason. 2019. *Czarne lustro. Po drugiej stronie*. Michał Józwiak (przeł.). Kraków.
- Eriksson Maria, Fleischer Rasmus, Johansson Anna, Snickars Pelle, Vonderau Patrick. 2020. „Jak działa Spotify? We wnętrzu mechanizmów streamingu muzyki”. Szymon Ozimek (przeł.). *Glissando* nr 38. 26–33.
- Gazmer Subham P., Bandopadhyay Sanjoy, Mohan Rama K.R. 2020. „COVID-19 Pandemic Lockdown and Music Listening: A Case Study in Sikkim Himalayas”. *Journal of the Social Sciences* nr 48. 1750–1767.
- Jenkins Henry, Ford Sam, Green Joshua. 2018. *Rozprzestrzenialne media. Jak powstają wartości i znaczenia w usieciowionej kulturze*. Michał Wróblewski (przeł.). Łódź.
- Krajewski Marek, Frąckowiak Maciej, Kubacka Małgorzata, Rogowski Łukasz. 2021. *The Bright Side of the Crisis. The Positive Aspects of the COVID-19 Pandemic According to the Poles, European Societies*. S777–S790. DOI: 10.1080/14616696.2020.1836387.
- Małanicz-Przybylska Maria. 2020. *Muzyczne rytuały w czasach zarazy*. <http://dx.doi.org/10.12775/lud104.2020.13>. (dostęp: 27.12.2021). 299–319.
- Nieborg David B., Duffy Brook E., Poell Thomas. 2020. „Studying Platforms and Cultural Production: Methods, Institutions and Practices”. *Social Media & Society*. 1–7.
- Nieborg David B., Poell Thomas. 2018. „The Platformization of Cultural Production: Theorizing the Contingent Cultural Commodity”. *New Media & Society* t. 20(11). 4275–4292.
- Nożyński Szymon, Okólski Marek. 2019. „Muzyka bez nośnika? Powietrze, chmury i strumienie oraz cyfry, taśmy i winyle w walce o pierwsosłuch lub zapomnienie”. *Przegląd Kulturoznawczy* nr 39. 51–67.
- Pasternak Magdalena. 2020. „Od gąszczu kabli do sieci bezprzewodowej”, *Glissando* nr 38, 78–82.
- Piotrowski Grzegorz. 2016. *Muzyka popularna – nasłuch i namysł*. Warszawa.
- Sierzputowski Konrad. 2018. *Słuchając hologramu. Cieleśność wirtualnych zespołów animowanych*. Poznań.
- Yu-Cheong Yeung Timothy. 2020. „Did the COVID-19 Pandemic Trigger Nostalgia? Evidence of Music Consumption on Spotify”. *Covid Economies*. 154–181.

Netografia

- <http://glissando.pl/aktualnosci/audiosfera-epidemii-wstepny-zarys-postsriptum-do-glissanda-36/> (dostęp: 26.03.2021).
- <http://socjologia.amu.edu.pl/publikacje/504-zycie-codzienne-w-czasach-pandemii-pelny-raport> (dostęp: 26.03.2021).
- <https://gazetawroclawska.pl/niezwykly-koncert-zespolu-neony-we-wroclawskim-przejsciu-swidnickim-zobacz/ar/c1-15500220> (dostęp: 24.03.2021).

- <https://localspins.com/top-2020-stories-covid-19-songs-for-the-apocalypse-playlist-local-spins/> (dostęp: 26.03.2021).
- <https://online.berklee.edu> (dostęp: 26.03.2021).
- <https://plus.gazetakrakowska.pl/media-elektroniczne-zbyt-wasko-uzywane/ar/c15-14593407> (dostęp: 10.03.2021).
- <https://polifonia.blog.polityka.pl/2020/04/07/10-waznych-plyt-ktore-powstaly-w-domu/> (dostęp: 14.03.2021).
- <https://soundation.com> (dostęp: 16.03.2021).
- <https://spotify.prowly.com/92450-czego-sluchaja-uzytownicy-spotify-podczas-kwarantanny> (dostęp: 26.03.2021).
- <https://technolifewise.org/courses/folo-fomo-fonk/> (dostęp: 9.03.2021).
- <https://www.aarp.org/entertainment/music/info-2020/coronavirus-pandemic-song-playlist.html> (dostęp: 26.03.2021).
- <https://www.audiotool.com> (dostęp: 16.03.2021).
- <https://www.bandlab.com> (dostęp: 16.03.2021).
- <https://www.billboard.com/articles/columns/pop/9335531/coronavirus-quarantine-music-events-online-streams> (dostęp: 24.03.2021).
- <https://www.economist.com/prospero/2020/06/15/the-pandemic-has-brought-about-a-home-studio-boom> (dostęp: 14.03.2021).
- <https://www.grammy.com/grammys/news/love-lockdown-grammycom-staff-playlists-get-you-through-covid-19-quarantine> (dostęp: 26.03.2021).
- <https://www.npr.org/series/tiny-desk-concerts/> (dostęp: 24.03.2021).
- <https://www.soundtrap.com> (dostęp: 26.03.2021).
- <https://www.spotify.com> (dostęp: 26.03.2021).
- <https://www.stageit.com> (dostęp: 24.03.2021).
- https://www.ted.com/talks/bill_gates_the_next_outbreak_we_re_not_ready/transcript?language=pl#t-67623 (dostęp: 10.03.2021).
- <https://www.thamesvalleyrelief.com/covid-19-playlist/> (dostęp: 26.03.2021).
- <https://www.theatlantic.com/newsletters/archive/2020/05/covid-19-playlist-for-partying-alone/612049/> (dostęp: 26.03.2021).
- <https://www.youtube.com/channel/UCRpdKithfG65rWvtsQt0TDQ> (dostęp: 24.11.2021).
- <https://www.youtube.com/channel/UCZ5fcCDgq2xEo6niWSr3dVg> (dostęp: 14.03.2021).
- <https://www.youtube.com/watch?v=9ICFaSL9aSE> (dostęp: 24.03.2021).
- https://www.youtube.com/watch?v=Ekxk_9eLIxg (dostęp: 24.03.2021).
- <https://www.youtube.com/watch?v=i63c3Wg5CEs> (dostęp: 24.03.2021).
- <https://www.youtube.com/watch?v=KWt2-lUpg-E> (dostęp: 24.03.2021).
- <https://www.youtube.com/watch?v=mM9svvfLxLxc> (dostęp: 26.03.2021).
- <https://www.rollingstone.com/music/music-features/robert-fripp-toyah-willcox-interview-quarantine-videos-girls-girls-girls-1145620/> (dostęp: 26.03.2021).
- https://www.youtube.com/watch?v=P_m2CZU9vdk (dostęp: 24.03.2021).
- <https://www.youtube.com/watch?v=SYJCYr1I-Sk> (dostęp: 14.03.2021).
- <https://www.youtube.com/watch?v=X1Vyu5rrRzk> (dostęp: 24.03.2021).
- <https://www.youtube.com/watch?v=yQ1nVnxu3ec> (dostęp: 24.03.2021).
- <https://www.youtube.com/watch?v=YvIo6onJf54> (dostęp: 15.03.2021).

Streszczenie

Artykuł skupia się na funkcjonowaniu muzyki w sytuacji pandemicznej izolacji. Zawiera przykłady zapośredniczonej technologicznie dźwiękowej aktywności, zarówno po stronie twórców, jak i odbiorców. W polu zainteresowania autorów znalazły się między innymi: *homerecording*, amatorskie teledyski, domowe covery i wszelkie inne wykonania online, formuła *one-man band*, pandemiczne playlisty, akcje internetowe oraz *lockdown versions*, jako nowe zjawisko muzyczne w sieci. W tekście przedstawiono wiele spostrzeżeń związanych z funkcjonowaniem kultury muzycznej, wystrzegano się sądów krytyczno-wartościujących względem muzyki.

Culture during a pandemic. A reconnaissance on the first months of technologically intermediated music in isolation

Abstract

The article focuses on the functioning of music in a situation of pandemic isolation. It contains examples of technologically mediated sound activity, both on the part of creators and recipients. The authors' field of interest includes, among others: homerecording, amateur music videos, home covers and all other online performances, one-man band formula, pandemic playlists, internet actions and lockdown versions as a new musical phenomenon. The text presents many observations related to the functioning of musical culture, avoiding critical and value judgments about music.

Słowa kluczowe: *lockdown versions*, muzyka, pandemia, koncerty, *homerecording*

Key words: lockdown versions, music, pandemic, concerts, homerecording

Szymon Nożyński – dr nauk społecznych, pedagog medialny, adiunkt w Dolnośląskiej Szkole Wyższej we Wrocławiu, w latach 2006–2019 związany ze specjalnością dziennikarstwo muzyczne. Autor wielu publikacji o tematyce dźwiękowo-medialnej (m.in. w „Kulturze Współczesnej”, „Glissandzie”, „Przeglądzie Kulturoznawczym”, „Made in Poland. Studies in Popular Music”), współredaktor tomu *Miejsca muzyki. Perspektywa interdyscyplinarna* (Gdańsk 2019). Jego zainteresowania naukowe koncentrują się na przecięciu zagadnień związanych z muzyką i technologią. Były dziennikarz muzyczny, muzyk amator.

Marek Okólski – doktorant w Instytucie Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej oraz absolwent filozofii na Uniwersytecie Wrocławskim. Zainteresowania badawcze: komunikacyjne aspekty muzyki popularnej, muzyka rockowa, szczególnie muzyka kontrkultury lat sześćdziesiątych XX wieku oraz jazz. Z zamiłowania gitarzysta.