

Adam Nowak

DIGITALLY REMASTERED (DR) WITH BONUS
TRACKS! SKUTKI UTRWALENIA SIĘ DIGITALNEJ
CENTRALI MUZYCZNEJ W INFORMACJI
O MUZYKALIACH I ICH FUNKCJONOWANIU
W DIGITALNEJ RZECZYWISTOŚCI

... Pisanie o muzyce porównać można do tańca
o architekturze. To naprawdę głupie zajęcie...

Thelonius Monk

Można zadać sobie pytanie, dlaczego płyta kompaktowa oraz plik audio stały się tematem niniejszego szkicu, jako że w świecie bibliotekoznawców książka pod postacią analogową, jak i jej cyfrowy ekwiwalent stanowią dalej jądro zainteresowań praktycznych i teoretycznych rozważań¹. Takie zjawiska kulturowe jak: aparat cyfrowy, zintegrowany telefon komórkowy, skaner, drukarka, słuchawki, iPod i wiele innych, stały się cechą *image* użytkownika, jego miejsca w systemie wartości środowiska i społeczeństwa sieciowego. Innymi słowy, audiowizualna kultura i percepcja stały się istotnym czynnikiem dotychczas ukształtowanego paradygmatu werbalnej kultury i postrzegania typograficznego, a zjawisko ma tendencję do stałego rozszerzania swojej przestrzeni (tzw. cyberprzestrzeni).

Traktując zjawisko objawowo, możemy pokusić się o jego opis, narrację sprawozdawczą, zaś analizując przyczynowo, powinniśmy uwzględnić wielość podmiotów tworzących relacje muzyczne, rosnącą rolę infrastruktury, jak i wyrażnie definiujące się zjawisko fonogramu w digitalnej rzeczywistości². Na proces

¹ Sytuacja marginalnego traktowania zbiorów muzycznych jest zauważalna nawet w krajach o pozornie wysokim poziomie kultury muzycznej, przykładowo patrz: G. Pierret, *Les bibliothèques et le disque: la difficile accesibilité du document sonore au status d'objet patrimonial*, „Bulletin des Bibliothèques de France” (2004), t. 49, nr 5, s. 74–78.

² Traktat WIPO o artystycznych wykonaniach i fonogramach. <http://www.abc.com.pl/serwis/du/2004/0375.htm> [data dostępu: 24 października 2008]. Fonogram oznacza utrwalenie dźwięków artystycznego wykonania lub innych dźwięków, ewentualnie reprezentacji dźwięków, w inny sposób niż w formie utrwalenia włączonego do utworu kinematograficznego lub audiowizualnego.

szybkiego różnicowania się i wielopoziomowości czasowej i przestrzennej naszej rzeczywistości, zwracali uwagę w swych publikacjach Nicholas Cook³, Lev Manovich⁴, Charles Jonscher⁵, a zwłaszcza Manuel Castells⁶, choć każdy z nich do tego zjawiska podchodził z innej perspektywy badawczej i stosował odmienne metody. Ostatnio zaistniała na rynku czytelnicy książka *Gadżety popkultury. Społeczne życie przedmiotów*, która pod patronatem takich autorytetów, jak Wiesław Godzic czy Zygmunt Bauman wskazuje na fakt, że pozornie marginalne zjawiska związane z erą cyfrową zaczynają być obiektem badań stricte naukowych⁷. Jednocześnie są dowodem, że nie istnieją zjawiska czy relacje obiektywnie mniej lub bardziej ważne, a ich istota zależy od kontekstu badanego wycinka rzeczywistości.

Jak słusznie zauważył Przemysław Czempliński (do którego rozważań będziemy powracać), każde z mediów, w tym i muzyka, jest częścią społecznej komunikacji, jakby komunikacyjnej wspólnoty, i choćby z tego względu nie powinno zanikać z horyzontu naukowych zainteresowań świata bibliotekoznawczego⁸. Swoistość medium wyznacza jemu taką a nie inną pozycję w złożonym systemie komunikacji społecznej a od czasu, kiedy nasycenie infrastruktury muzycznej (środków i ośrodków masowego przekazu) osiągnęło taki poziom, że zdominowało same zjawisko uczestnictwa w przekazie i je podporządkowało zasadom unifikacji wymuszonej przez rynek⁹. Maryla Hopfinger nazwała to, i nie bez racji, „wtórną oralnością kultury” końca wieku XX, która w przeciwieństwie do niegdyś face to face zmienia się za pośrednictwem infrastruktury w komunikowanie pośrednie¹⁰. Rosnąca rola pośrednika, wynikająca również

³ Krótki problemowy zarys rozwoju muzyki — Nicholas Cook, *Muzyka*, Pruszyński i S-ka, Warszawa 2000; Kompetentnie przedstawiona rola i status muzyki w erze digitalnej: David Kusek; Gerd Leonhard; Susan Gedutis Lindsay, *The future of music: manifesto for the Digital Music resolution*, Berklee Press, Boston 2006.

⁴ L. Manovich, *Język nowych mediów*, Wyd. Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006.

⁵ C. Jonscher, *Życie okablowane. Kim jesteśmy w epoce przekazu cyfrowego*, Wyd. Literackie Muza SA, Warszawa 2001.

⁶ M. Castells, *Społeczeństwo sieci*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2008.

⁷ *Gadżety popkultury. Społeczne życie przedmiotów*, red. W. Godzic, M. Żakowski, Wyd. Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007.

⁸ P. Czempliński, *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*, Wyd. Literackie, Kraków 2007.

⁹ Problemami szybko postępującej elektronizacji i kreowaniu obrazowświatów w cyfrowym środowisku zajmuje się już od dawna Andrzej Gwóźdź, czego daje dowód w swoich licznych publikacjach.

¹⁰ M. Hopfinger, *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Sic!, Warszawa 2003, s. 133; o nowym paradygmacie kultury — stopniowo odrzucenie tekstolatrii na rzecz ikonolatrii, opartym na kodzie audiowizualnym mówi też Piotr Zawojski, *Elektroniczne obrazowświaty. Między sztuką a technologią*, Wyd. Szumacher, Kielce 2000.

z szybkiego narastania skomplikowanej infrastruktury dźwiękowej, czyni obraz funkcjonowania zjawiska nieostrym, i utrudnia ogarnięcie całościowe nowej cyfrowej rzeczywistości świata dźwięku. Świata, który ma już swoje ułożenie digitalne w Internecie, macierzach dyskowych, bazach komercyjnych, wśród których tradycyjne, analogowe zbiory biblioteczne stanowią kurczącą się, choć dalej ważną część. Część, która z racji swego „wieku” często uwolniona jest od krępujących, a nawet ubezwłasnowolniających zasad prawa autorskiego¹¹. Jaką rolę odgrywa w systemie kulturowym społeczeństw muzyka? To pytanie o kapitalnym znaczeniu i niełatwo o jednoznaczna odpowiedź, choć przykłady z życia ludzi wskazują na jej demoniczną rolę. Pieśń syren potrafi zabić nieostrożnych słuchaczy, przytłumione *staccato* saxofonu uwieść, muzykoterapia uzdrowić, a czarodziejski ton piszczałki szczurołapa z Hameln pozbawić rodziców ich dzieci. Miodousty demon dźwięku bazując na autentyzmie i poczuciu tożsamości jest w stanie odbiorcę zniewolić i wprowadzić w trans nawet wówczas, gdy ten stara się odrzucić intuicyjnie grożące mu niebezpieczeństwo. Słynny festiwal w Woodstock, który odbył się w dniach 15–18 sierpnia 1969 na farmie M. Yasgura w Bethel koło Nowego Jorku pokazał światu, co oznacza dla nowego pokolenia język muzyki.

Zasoby biblioteczne, tzw. muzykalia, w swojej analogowej części następczą, nawet na etapie rejestracji bibliograficznej, ogromnych problemów, zwłaszcza z ustalaniem wzorcowych form nazw. Odmienności wynikające z różnych formatów (rękopis, mikrofilm, nagranie etc.), form zapisu (nuta, tekst, nagranie itd.), języków (transliteracja nazwiska Czajkowski w OPAC przekracza 13 wariantów), zawartości (całość, aranżacja, libretto itd.), jak i ogromnej różnorodności nazw (nazwisko rodowe Bach nosi 89 muzyków) wymagają połączenia ogromnej wiedzy fachowej (muzykologicznej) oraz bibliotekarskiej w celu prawidłowego opracowania zbiorów¹².

Nadzieje, ale dopiero w dalszej przyszłości, na kompleksową informację, uwzględniającą wielorakie powiązania między poszczególnymi podmiotami współtworzącymi skomplikowane relacje muzyczne, daje zmodyfikowana formuła FRBR (funkcjonalne wymagania dla rekordów bibliograficznych). Najdalej zaawansowane są prace nad nowym modelowaniem danych dla obiektów bibliograficznych — muzykaliów we Włoszech¹³.

¹¹ Ten właśnie fakt jest jedną z głównych przyczyn, że dostępne zasoby muzyczne SONIC — ponad 2,5 miliona jednostek *Library of Congress* są dostępne *online* dla zainteresowanego. Patrz w Internecie: <http://www.loc.gov/rr/record/Sonicintro.html> [data dostępu: 24 października 2008].

¹² Syntetycznie i poglądowo patrz artykuł muzykologów: Massimo Gentili-Tedeschi, Federica Riva, *Authority control in the field of the music: names and titles*. „Cataloging and Classification Quarterly” (2004), Vol. 39, nr 1/2, s. 399–411, osiągalny również w Internecie: http://www.sba.unifi.it/ac/relazioni/gentili-teseschi_eng.pdf [dostęp: 23 października 2008].

¹³ N. Tangari, *Musical documents and FRBR* którego pełna wersja w języku włoskim —

Zaistnienie zdigitalizowanej całości, z racji mobilności i wielowymiarowości zjawiska, dodatkowo skomplikowało zjawisko. Zdigitalizowana całość związana jest z fizycznym pojawieniem się jej w postaci płyty kompaktowej. Historia płyty kompaktowej, popularnej CD, jest już wystarczająco długa, aby można się było pokusić o pewne refleksje natury ogólniejszej, wynikające z jednej strony ze specyfiki pliku cyfrowego, jakiego nośnikiem jest krążek, z drugiej zaś szeroko pojętej kultury digitalnej. Kilka istotniejszych danych o charakterze historycznym wskazuje na dynamikę zjawiska.

Płyta kompaktowa (poliwęglanowy krążek) została opracowana przez koncerny Sony i Philips pod koniec lat 70., a jej premiera odbyła się w 1982 roku. Jej „ojcami chrzestnymi” byli: Holender Kees Immink i Japończyk Toshitada Doi. Na krążku o średnicy 12 cm zostaje utrwalona cyfrowa informacja (*pit and land*: ekwiwalent zero-jedynki), a czas trwania IX Symfonii Ludwika van Beethovena (74 min) stał się wyznacznikiem pojemności płyty kompaktowej¹⁴. Pierwszym zdigitalizowanym plikiem audio stała się płyta grupy Abba „The Visitors”. Na krążku zamieszczone zostały informacje, że płytka jest utrwalona techniką AAD. Znaczyło to, że z trzech etapów powstawania cyfrowego pliku (nagranie, miksovanie i mastering) tylko ten ostatni etap był faktycznie cyfrowym. Jej pierwotnym zastosowaniem był cyfrowy zapis dźwięku, adaptacja do innych zastosowań nastąpiła później. Techniczna specyfikacja CD-Audio i CD-Rom (Read only memory) i CD-Extra Formats zapisano w słynnej opatentowanej formule Red Book, której reżim technologiczny jest ściśle określony, a ściągnięcie pliku instruktażowego z Internetu w formacie PDF jest płatne — 260 USD¹⁵. Wraz z upływem czasu i rozpowszechnieniem się tej formy pliku audio wszystkie etapy powstawania płytki stawały się cyfrowe — DDD, co oczywiście podnosiło znakomicie jakość odtwarzanego dźwięku. Najistotniejszą cechą kompaktu, który rejestruje plik muzyczny w formacie wav (44.1 KHz, 16 bit, stereo) jest to, że odtwarza pełną amplitudę dźwięku rejestrowanego przez człowieka, co zapewnia temu nośnikowi popularność wśród odbiorców. Oferuje to korzyść w postaci słuchania wszystkich gatunków muzyki bez obawy, że pewne rejestry dźwięku mogą być zubożone lub

I documenti musicali e FRBR dostępna jest w „Bolletino AIB” (2003), vol. 43, nr 2, s. 179–188, abstrakt w języku angielskim w Internecie <http://www.aib.it/aib/boll/2003/03-2-188.htm> [data dostępu: 23 października 2008].

¹⁴ Obszerny zarys historii powstania idei CD, jej realizacji, kooperacji Phillips z Sony i roli IX Symfonii Beethovena w ostatecznym kształcie formatu — patrz seria artykułów portalu Philips: <http://webstore.ansi.org/RecordDetail.aspx?sku=IEC%2060908%20Ed.%202.0%20b:1999> [data dostępu: 22 października 2008].

¹⁵ Strona Internetowa Red Book CD: <http://webstore.ansi.org/RecordDetail.aspx?sku=IEC%2060908%20Ed.%202.0%20b:1999> [data dostępu: 22 października 2008].

nieuwzględnione¹⁶. Format ten, trywializując zagadnienie, proponuje ludzkiemu organowi słuchowemu więcej, niż może on przeciętnie zarejestrować — pasmo częstotliwości: 20 Hz–20 kHz, co stanowi komfortową sytuację nawet dla tej nie-licznej grupy naszego gatunku, która jest w stanie „usłyszeć” więcej niż ogół (i nie chodzi tylko o tzw. *audiophile freaks*). Podstawowe pasmo perfekcyjnej skali ludzkiej słyszalności to 800–1500 kHz, poza nim słyszalność obniża się zdecydowanie. „Wielkie oszustwo ucha ludzkiego” (formaty kompresji stratnych) miało dopiero nadejść z chwilą upowszechnienia się Internetu.

Dodatkowy warunek, gwarantujący pełny profit płynący z zastosowanego formatu wav płyty CD, wiązał się z faktem, że dysponowało się „hardware muzycznym” o wysokich parametrach odsłuchowych, co niestety wiązało się z posiadaniem znacznych środków finansowych na ich zakup. Odpowiednio wyprofilowany wzmacniacz (najlepiej lampowy lub hybrydowy), odtwarzacz laserowy, a zwłaszcza zestaw kolumn, to podstawa prawidłowego wykorzystania audio CD. Współcześnie takim zintegrowanym hardware multimedialnym stał się komputer zaopatrzony m.in. w dobrej jakości kartę dźwiękową i zestaw głośnikowy wyprofilowany na odbiór skompresowanych dźwięków (np. MP3).

Powstanie komputera osobistego, żywiłowo postępująca digitalizacja tekstów, dźwięku, obrazu wytyczają nową rzeczywistość medialną i dostęp do kultury. Szybko powstające DRM-y (Digital Right Management — cyfrowe zarządzanie prawami) ustawicznie regulujące i definiujące zasady użytkowania pliku cyfrowego stają się wyznacznikami i strażnikami coraz częściej ustawowo wymuszanego prawa do użytkowania zdigitalizowanej całości¹⁷. Prawo autorskie pozostające od czasu zastosowania i upowszechnienia się druku w centrum zainteresowania nakładcy-wydawcy w nowej cyfrowej rzeczywistości staje się pretekstem do absolutnego zawłaszczenia z natury rzeczy abstrakcyjnego prawa własności intelektualnej¹⁸. Przy czym realizowane są one, niestety, przez stałe wydłużanie ich czasowego obowiązywania, a absurdalna granica 70 lat może już być przekraczana. Zasady czasowe obowiązywania prawa autorskiego ustalone przez DMCA (Digital Millennium Copyright Act) na 70 lat zostały podważone przez CTEA (Copyright Term Extension Act). Maksymalnie obowiązujący termin został prze-

¹⁶ Dokładny opis technicznych zagadnień CD patrz: <http://www.cd-info.com/refs/terms.html> [data dostępu: 23 października 2008].

¹⁷ Szerzej o DRM-ach patrz: D. D. Davis Jr., *What digital rights management means today*, „Computer in Libraries” (2001), vol. 21, nr 6, s. 36–39; Z pewnymi zastrzeżeniami możemy polecić artykuł w angielskojęzycznej Wikipedii, *Digital Rights Management* http://en.wikipedia.org/wiki/Digital_rights_management [data dostępu: 23 października 2008].

¹⁸ Krótki, esencjonalny zarys rozwoju problematyki praw autorskich przedstawił Norman E. Binns w rozdziale 23. zatytułowanym „Copyright” monografii pt. *An Introduction to Historical Bibliography*, 2nd edition, Association of Assistant Librarians, London 1962, s. 350–362.

dłużony o następne 20 lat na podstawie ustawy Sony'ego Bono z 1998 roku¹⁹. Co więcej, Sąd Najwyższy USA orzekł, że Kongres ma prawo przedłużać czas obowiązywania © o kolejne lata. Jako pewnik na dzień dzisiejszy można przyjąć zasadę, że w obrębie domeny publicznej mogą funkcjonować prace wydane przed rokiem 1924! Posiadacze praw autorskich (nie utożsamiać z autorami) są beneficjentami niewyobrażalnie wysokich opłat licencyjnych za udostępnienie utworów chronionych prawem i gotowi są lobbować w każdym Parlamencie za każdą cenę i w każdy niegodny sposób. Jest to ten rodzaj korupcji, w systemie władzy, która rozplenia się w zastraszającym tempie, przybierając coraz bardziej wyrafinowane formy. Nie tyle „korupcji” w znaczeniu przysłowiowej koperty, ile polegającej na tym, że system skłania „dobrowolnych beneficjentów” ustaw uchwalonych przez Parlament do kolekcjonowania funduszy — w sposób dozwolony prawem — i przekazywania ich w sposób zakamuflowany przedstawicielom tegoż ciała, aby skłonić ich do takiej a nie innej wykładni konkretnego przypadku. Właściciele praw autorskich są gotowi zapłacić każde pieniądze za zastosowanie w ich przypadku CTEA. Aby tego dokonać, należy wybrać albo dozwoloną prawem drogę, albo prawem niezakazaną, aby uzyskać niedozwolony prawem cel²⁰. Ale jak może być inaczej, jeśli Robert Frost Foundation za publikowanie trzech tylko wierszy poety otrzymuje roczne tantiemy w wysokości 100 tysięcy dolarów?

Oceniając dziś obowiązujący stan prawa autorskiego — sytuacja ma charakter dynamiczny — można przyjąć wniosek, iż tworzone pod naciskiem korporacji dystrybutorów ustawy i projekty legislacyjne umacniają pozycję posiadaczy praw, a przez nowe generacje DRM-ów ustawicznie podnoszą barierę cenową dostępu do pliku, zmierzając wyraźnie do odpłatnego użytkowania czasowego, tzw. licencji. Opierając się na zasadzie, że ta sama zawartość może być sprzedawana wciąż i wciąż na nowo redefiniuje się dotychczas obowiązujące prawo własności ograniczając nasze prawo posiadania w odniesieniu do własności: muzyki, książek, filmów, programów itd. tylko do ich czasowego użytkowania. Ogranicza się sukcesywnie zakres domeny publicznej i użytku niekomercyjnego i kasuje się wyjątki zawarowane dla instytucji niedochodowych i bibliotek²¹.

¹⁹ Istnieje obfite piśmiennictwo poświęcone tematyce prawa autorskiego epoki cyfrowej, przykładowo patrz: Jeff Clark, *Libraries and the fate of digital content*, „Library Journal” (2001), vol. 126, nr 11, s. 44–47; Obszerniej o nadużywaniu instytucji prawa autorskiego przez Kongres USA, patrz Lawrence Lessig, *Wolna Kultura*, Wyd. Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 2005.

²⁰ Krótki i pesymistyczny obraz zbliżających wszechogarniających licencji na software przedstawił w artykule Jordan B. Pollack, *Software jako rozpuszczalnik kulturowy*, [w:] *Nowy Renesans. Granice nauki*, red. J. Brockman, Wyd. CIS, Warszawa 2005.

²¹ Uгода między Google a Stowarzyszeniem Wydawców Amerykańskich w sprawie serwisu Google Book Search jest pozytywnym sygnałem, że w nowej rzeczywistości cyfrowej problem praw autorskich może być rozwiązany pojednawczo. Patrz <http://books.google.com/intl/pl/googlebooks/agreement/index.html> [dostęp: 3 listopada 2008].

Imperium brzmienia jako pierwsze poddano totalnej digitalizacji, przy czym zjawisko to objęło nie tylko bieżącą produkcję wydawniczą, ale stopniowo rozszerzono ją na retrospektywną sferę analogowego zasobu dźwięku. Szybko spadająca cena laserowych odtwarzaczy, jak i samej płytki (pojmowanej jako fizyczny nośnik dźwięku) spowodowały przełom, odstawiający analogowe czarne krążki z winylu do lamusa historii (na pewno nie dotyczy to kolekcjonerów, którzy uważają brzmienie z płyty analogowej za bardziej „soczyste” niż z płyty audio CD). Najważniejszą przyczyną digitalnej rewolucji dźwiękowej było to, że każdorazowe odegranie analogowej płyty obniżało jakość każdego następnego odtworzenia — aż do kompletnej degradacji nośnika. Pojemność takiej płyty była ograniczona — do ok. 40 min, a fizyczna penetracja rowka zapisu wymagała wysokiej jakości odtwarzających je wkładki igłowych, których wartość nierzadko przekraczała cenę całego zestawu grającego. Zdumiewającym jest fakt dynamicznego rozwoju medium dźwięku, które pojawiło się w końcu wieku XIX, m.in. za sprawą wszędobylskiego Edisona. Przeszło ono szybką transformację od wałka woskowego i gumowego, przez bakelitową formę czarnego krążka, kultowo nazwanego longplayem, po poliwęglanową strukturę bezimiennego pliku cyfrowego.

Firmy komercyjne rozpoczęły masową produkcję płyt nowej generacji korzystając zarówno z nowego, rewelacyjnie trwałego nośnika, niezniszczalnego cyfrowego formatu zapisu, jak muzycznego zaplecza, którego dostarczyła hipisowska aktywność kulturowa lat '70 XX wieku. Nigdy w nowożytnej historii ferment subkultury posthipisowskiej nie zaowocował taką mnogością dóbr medialnych, zwłaszcza muzyki, która ze względu na niewydolność ówczesnego przemysłu fonograficznego tylko w pewnym procencie została utrwalona i zarchiwizowana. Zdumiewające, jak mały procent zarchiwizowanego dobra muzycznego został włączony do szerokiego obiegu kulturowego. Simon Frith²² nie bez racji twierdzi, że kultura nobilituje wiele gatunków muzycznych, np. jazz, blues, rock, co niezmiernie wzbogaca obszary sztuki muzycznej przeznaczone dotąd dla muzyki klasycznej. Jest to też punkt odniesienia naszych rozważań²³.

Tylko dokładna penetracja internetowych zasobów p2p i p2m daje nam świadomość utrwalonego bogactwa świata dźwięku — choć ze względu na poten-

²² S. Frith, *Performing rites: on the value of popular music*, 8 edition, University Press, Oxford 2002. Ch. Cutler, *O muzyce popularnej. Pisma teoretyczno-krytyczne*, Wyd. Zielona Sowa, Kraków 1999.

²³ Istnieje bogata literatura na ten temat, przykładowo: J. Sterne, *The audible past: cultural origins of sound reproduction*, Duke University Press, Durham 2003. A. Millard, *America on Record: A History of Recorded Sound*, University Press, Cambridge 2005 [eBook] czy E. Eisenberg, *The Recording Angel: Music, Records and Culture from Aristotle to Zappa*, Yale University Press, London 2005. Na polskim gruncie ciekawą próbę analizy zjawiska poczynił Kamil Sipowicz w książce: *Hipisi w PRL-u*, Baobab, Warszawa 2008.

cialną represyjność ich stosowania i zaciekłość, z jaką firmy komercyjne tworzą ustawodawstwo zakazujące ich użytkowania, swobodne korzystanie nawet w ramach użytku niekomercyjnego jest co najmniej ryzykowne²⁴. Niemożność efektywnego zarchiwizowania pozatekstowych form ekspresji medialnej (a dotyczy to zwłaszcza radia, filmu i telewizji) przybrała takie rozmiary, iż oblicza się, że tylko mały jej procent (ok. 20%) został prawidłowo utrwalony i jest właściwie przechowany. Reszta wydaje się być bezpowrotnie stracona. Do czasów nowożytnych nagrano ok. 3 mln utworów muzycznych — ile z nich zostało digitalnie utrwalone?

Można mówić o ukształtowaniu się takiego nowego paradygmatu kulturowego, formowanego w ramach komunikacji masowej, którego parametry zostały wytyczone przez metafizycznie istniejącą centralę stopniowo zatracającą swoją dynamikę rozwojową. Przy czym owo „wirtualne centrum” nie wytycza formalnie aksjomatów medialnej egzystencji dla autorów komunikatów, ale za pomocą transferowania ich przez kanał komunikacji masowej stymuluje określoną architekturę twórczą autora. Diametralna zmiana, w coś zupełnie przeciwnego, paradygmatu „być niepodobnym w przejawach swej twórczości do nikogo”, obawa przed niepodobieństwem do archetypu ustalonego i uznanego przez centrum przynoszą zatrute owoce. Ów paradoksalny lęk niepodobieństwa do czegoś, co zyskało namaszczenie centrali albo zostało w jego obszarze wykreowane rodzi się z faktu, że tylko przynależność do centrali jest gwarantem zaistnienia medialnego, a co za tym idzie, wymiernej korzyści materialnej i prestiżowej w społeczeństwie²⁵. A jednocześnie jest także przyczyną stopniowego tężenia, nieruchomienia centrali i całej społecznej infrastruktury ją tworzącej. Promuje to wartości uznane, zwłaszcza *trendi*, stale zmniejszając obszary funkcjonowania kontrkultury i inności twórczej (niszowe obszary kurczą się proporcjonalnie do krzepnięcia centrali). Brak owego ożywczego fermentu, wymiany idei i koncepcji rozwojowych jest przyczyną znieruchomienia centrali i powstania swoistego *perpetuum mobile* kulturowego. Przejawia się ono niestety w zjawisku obsesyjnej wprost wari-

²⁴ Korzystanie z programu p2p jest nieroztropnością, jeżeli prawo w zdecydowanej większości państw świata nie penalizuje korzystania z linków, umieszczonych przykładowo na blogach, które odsyłają do serwerów przechowujących pliki muzyczne i wykorzystywanych jedynie na użytek własny — ci, którzy dobrze opanują sztukę przeczesywania zasobów Internetu, bez problemu odnajdą wyspecjalizowane strony z odsyłaczami do ukochanych, a często niedostępnych w tradycyjnej formie nagrań bez narażania się wymiarowi sprawiedliwości — zwyciężą te zespoły i artyści, którzy swoją muzykę będą udostępniać za darmo (lub za dobrowolną opłatą), a zarabiać będą na koncertach.

²⁵ Przemysław Czempliński ukazuje złożoność zjawiska „nieruchomienia centrum” na przykładzie kultury literackiej, ale można przyjąć tezę, że w pewnym zakresie zjawiska podobne występują w świecie muzyki, jako istotnego składnika szerokiego zakresowo zjawiska komunikacji masowej.

cyjności raz już zaistniałych pomysłów, rozkwitu kultury pastiszowej i tworzenia się ogromnej liczby dzieł bezpośrednio lub ideowo związanych z uznanymi przez centrum postaciami, zjawiskami historycznymi lub sytuacjami. Wystarczy penetracja zasobów bazy WorldCat pod wybranym hasłem i jego rozwinięciami nawigacyjnymi, aby unaocznić sobie znaczenie problemu. Niestety, odbywa się to kosztem wiarygodności, nowości i spontaniczności, jaka nieodzowna jest na każdym poziomie rozwoju kultury.

Analizując królestwo filmu, zwłaszcza jego współczesną produkcję, nie jesteśmy w stanie oprzeć przeświadczeniu, że już kiedyś podobną sytuację widzieliśmy, i jesteśmy w stanie opowiedzieć ciąg dalszy fabuły oraz przewidzieć zakończenie. A trudna już do wytrzymania poprawność polityczna lansuje natrętnie dziwactwa obyczajowe i mniejszości społeczne wprowadzając do kultury i sztuki fałsz oraz sytuacje nieodpowiadające rzeczywistości nas otaczającej. Słuchając utworu muzycznego jesteśmy gotowi przysiąc, że motyw przewodni jest w klimacie Bacha czy Beatlesów, a większość produkcji muzycznej z powodu jej miałkości jest wzmacniana wyzywającą fizycznością artysty lub jego nieczystością obyczajową. Analizując dostępne nam źródła muzycznej informacji, a więc portale: Amazon²⁶, WorldCat i zasoby torrentów, napotykamy mnóstwo nagrań będących przeróbkami, pastiszami lub nietypowymi wykonaniami wykonawców znanych i uznanych przez centrum. Przy czym najważniejszym czynnikiem ich nabycia przez odbiorcę jest właśnie rozpoznawalne logo wykonawcy, gdyż wartość muzyczna najczęściej okazuje się być na żenującym poziomie. Liczby są wymowne. Słynne *Goldberg Variations* BWV 988 giganta muzyki klasycznej, jakim jest Johann Sebastian Bach, w WorldCat występują (w różnych formatach) 1377 razy! Tylko pewna część wykonawców prezentuje wysoki poziom odtwórczy.

Ale cel zostaje osiągnięty: kiepska płyta znajduje nabywców, wykonawcy personalnie powiększają centralę, wprowadzając się w jej obieg i osłabiając pop-kulturę przez jej zasilenie wątpliwymi wartościami artystycznymi. Zjawisko jest już tak rozpowszechnione, że system bloodsuckerów funkcjonuje nawet w obrębie jednej płyty (uznanej za kultową) lub wówczas, gdy ta stała się bestsellerem! Znamienne są słowa wypowiedziane w jednej z audycji radiowych przez Zbigniewa Hołdysa, znakomitego rockmana, że niemożliwe byłoby zaistnienie i promowanie przez media wielu niegdysiejszych gwiazd muzyki, ponieważ ich utwory nie mieszczą się już w ramach obowiązującego kanonu lansowanego przez media, w domyśle — centralę!²⁷

²⁶ Stały portal internetowy Amazonii <http://www.amazon.com/> [data dostępu: 23 października 2008].

²⁷ Słowa te zostały wypowiedziane dnia 3 listopada w audycji PIWO prowadzonego przez M. Lizuta na łamach Radia TokFM.

Zjawisko to, zaistniałe w całym obszarze funkcjonowania kultury, jest szeroko obecne w „królestwie dźwięku”, a jego rozwój został niewątpliwie zdynamiczowany przez użycie techniki cyfrowej edycji i obróbki pliku. Mamy tu do czynienia ze zjawiskiem, jakie zaistniało w każdej innej sferze multimedialnej, fotografii i kinematografii. Nieograniczone możliwości przetworzenia — masteringu pliku cyfrowego przy pomocy edytora tekstu, obrazu lub dźwięku, które stworzono do powstania całkiem innej rzeczywistości — wirtualnej. Głównymi animatorami tej nowej kultury stały się gry i programy komputerowe. Ale miało to też doniosłe skutki w odniesieniu do dźwięku.

Oczywiście zjawisko toksycznego oddziaływania na świat muzyki przez metafizyczną centralę występowało już we wcześniejszych okresach, dowodem czego jest zmarnowanie talentu Gioacchino Rossiniego.

Cyfrowe imperium dźwięku formowało się w trzech etapach czasowych, przy czym cezury czasowe zachodzą na siebie i trudno o ich precyzyjną chronologię. Natomiast można pokusić się o ich charakterystykę jakościową:

- Etap pierwszy — obejmował powstanie płyty kompaktowej nagrywanej w systemie AAD, przy czym dotyczył on zarówno bieżącej produkcji muzycznej, jak i stopniowej digitalizacji całej spuścizny analogowej płyt i taśm.

- Etap drugi — charakteryzował się coraz bardziej wyrafinowaną formą digitalizacji DDD, a nawet DDDD, masowym remasteringiem starszych nagrań cyfrowych, ich powtórnią lub mnogą edycją i reedycją. Wszystkim takim zabiegom towarzyszyła niesłychanie wysilona i wyrafinowana wrzawa medialna, a stopniowo tężejąca centrala zaczęła wywierać coraz większy wpływ na preferencje odbiorcze.

- Etap trzeci — związany jest ze specyfiką ugruntowania się kultury sieciowej, zwłaszcza multimediiów, subkultury gadżeciarskiej, wśród kolejnych pokoleń sieciowych, nierozzerwalnie związanej z formułowaniem się ery cyfrowej. Na polu dźwięku charakteryzuje się to rozpowszechnieniem się pliku skompresowanego i całej obudowy hardwarowej dla jego użytkowania, transmisji i archiwizacji. Stopniowo zaczynają zanikać giganty sklepowe typu HMV czy Tower Records oferujące do 40% wydawnictw niszowych na rzecz sprzedaży *online*²⁸. Walką o zawłaszczenie praw autorskich i emisjami na rynek kolejnych generacji nagrań poszerzonych o nowe ścieżki (*bonus track*), wzbogacone lub nowo utworzone edycje o starej proveniencji lub sięgające do najwcześniejszego okresu tworzenia dźwięku analogowego. Centrala utrwaliła już swe władztwo nad królestwem dźwięku i niepodzielnie steruje jego inputem i outputem, a wielcy gracze pośredniczący i zarządzający rynkiem efektywnie dążą do całkowitego zawłaszczenia

²⁸ A. Keen, *Kult amatora. Jak Internet niszczy kulturę*, Wyd. Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007.

rynku,²⁹ likwidując tzw. dziurę analogową i tworząc nowe ustawodawstwo prawa autorskiego.

Będąc właścicielem prawa autorskiego odnoszącego się do twórczości danego autora, dystrybutor nie bacząc na elementarne zasady uczciwości i poszanowania woli autora utworu wypuszcza na rynek całą masę niskiej jakości dzieł, często surogatu, jakby brudnopisu, etapów próbnych, które nigdy w zamyśle autora nie miały uzyskać prawa wstępu na market. Zgodne jest to zresztą z intencją centrali, która realizuje jedną z generalnych zasad swego paradygmatu podobieństwa do czegoś albo kogoś, kto zyskał już jej namaszczenie, czym gwarantuje dochodowość całej operacji. Najłatwiej przyjdzie nam to zilustrować na przykładzie twórczości giganta jazzu Milesa Davisa, artysty, którego wymagania w stosunku do swej twórczości, jak i wobec muzyków towarzyszących stały się już legendarne³⁰.

Swego czasu całą, zaakceptowaną przez niezwykle wymagającego Davisa dyskografię wydawała firma Sony z Japonii, przy czym jakość tych płyt stała się wprost legendarna — proporcjonalnie zresztą do zawartości muzycznej, jakiej zażyczył sobie ten jazzman. Ceny za te potocznie zwane japończyki Davisa były horrendalnie wysokie, a zapotrzebowanie na nie niezwykle duże. Amerykańska Columbia zbyt późno zorientowała się, że Miles to żyła złota i długo walczyła o prawa do jego wydawnictw, płacąc Sony bająnskie kwoty za możliwość swoich edycji Davisa. Stosując zasadę wciąż i wciąż sprzedawania tego samego możemy doliczyć się wielu wydań jego płyt (np. wydań płyty „Bitches Brew”, która ukazała na rynku muzycznym w przeróżnych kombinacjach, poczynając od wersji dwupłytywowej do kompletnej sesji, czteropłytywowej, w tzw. Box secie, od CD typu AAD do Digitally Remastered i Master Sound, i tzw. złotej płyty czy wersji SACD). Od zawartości analogowej płyty z przełomu lat 1969/1970, przez wydania japońskie do mieszanych z extra trackiem. Wydanie tego tytułu doczekało się nawet kompresji MP3 z ustaleniem prawa do jej internetowego transferu i licencji na odtwarzanie po 99 centów za poszczególne ścieżki. A przecież są wydania innych sesji Milesa, np. „Complete Miles Davis at Montreux 1973–1991” liczące dwadzieścia krążków³¹. Osobiście nie znam nikogo, kto byłby w stanie odsłuchać taką sesję na jednym posiedzeniu. Mnogość wydań Milesa jest tak

²⁹ Według Rettela, który przedstawił syntetyczny obraz internetowej dystrybucji plików muzycznych w Internecie, patrz: G. Rettel, *Musique et Internet*, „Bulletin des Bibliothèques de France” 2002, t. 47, nr 2, s. 45–50, artykuł dostępny również w Internecie <http://bbf.enssib.fr/sdx/BBF/pdf/bbf-2002-2/08-rettel.pdf> [dostęp: 23 października 2008] pięć korporacji podzieliło rynek zarządzania plikiem muzycznym i usilnie działa już tylko na rzecz uszczelnienia sieci dystrybucji plików.

³⁰ Znakomita monografia artysty dostępna w języku polskim, patrz: Miles Davis, Quincy Troupe, *Miles, the autobiography*, Constanti, wrzesień 2006.

³¹ Strony Amazonii poświęcone dyskografii Milesa Davisa: <http://www.amazon.com/s/ref=>

duża, że nawet pojemny Amazon nie jest już w stanie podać wszystkich wydań, mutacji i przeróbek Davisa, jakich dokonano od czasu wydania jego pierwszej kompaktowej płyty. Hasło Miles Davis owocuje aż 5745 opisami w superbazie WorldCat, choć w różnych formatach³². To właśnie ta baza jest, z racji swej pojemności, pierwszą próbą ogarnięcia całokształtu muzykaliów w aspekcie jego złożoności merytorycznej i koncepcyjnej.

Można w tym momencie postawić pytanie o sens i celowość takiego stanu rzeczy, czy każde następne zmasterowane wydanie jest jakościowo lepsze od poprzedniego? Czy sensownym jest ponowne kupowanie tego samego krążka jeszcze raz, ale ze zmienionym brzmieniem? Czy masowe dodawanie tzw. bonus tracków lub wydawanie całych sesji zawierających „brudnopis muzyczny”, nigdy w zamyśle artysty nieprzeznaczony do rozpowszechniania, ma, oprócz zysku dla posiadacza prawa autorskiego, sens? Czy wielokrotne sprzedawanie „tego samego, lecz innego” nie jest formą nadużycia i pewnego oszustwa wobec odbiorcy? Przy okazji wprowadza się ogromny zamęt i dezinformację medialną mającą promować bezwzględną wyższość nowego nad starym. Jednak zgodnie z założeniem centrali bazowanie na charyzmie autorów zaakceptowanych przez nią może przynieść tysiące dolarów, wystarczy wmawiać słuchaczom, że ta właśnie edycja jest najlepsza. Jeśli popatrzymy na twórczość innych tuzów muzyki, to wszędzie sytuacja wygląda równie żałośnie, co niebezpiecznie i to nie tylko na polu muzyki. 622 *upadki Bunga* nigdy nie miały się ukazać w zamyśle Witkacego na rynku księgarskim, ale pogwałcono wszelkie zasady dobrego obyczaju i wynurzenia dojrzewającego młodzieńca, senne majaki oraz erotyczne fantazje nadwrażliwego artysty ujrzały światło dzienne³³.

Szeroko stosowane zasady kompresji (nawet jeśli dotyczy to bezstratnego zapakowania pliku), według których należy dążyć do maksymalnego zmniejszenia rozmiaru całości zdigitalizowanej kosztem tzw. efektywnej minimalizacji jakości brzmienia, służą dwóm zasadniczym celom: szybkiej dystrybucji pliku (fonogramu) w sieciach (zwłaszcza w Internecie), miniaturyzacji gadżetów służących do przechowywania i odtwarzania danych³⁴. Pamięć *flash* jest tutaj znakomitym przykładem zasady, zgodnie z którą potrzeba jest matką wynalazku, a wszystkie wynalazki muszą być skorelowane czasowo-przestrzennie, jeżeli mają być wykorzystane i zastosowane efektywnie. Dzięki pamięci typu *flash*, kompresji

nb_ss_gw?url=search-alias%3Dpopular&field-keywords=+Miles+Davis&x=0&y=0 [data dostępu: 23 października 2008].

³² Hasło Miles Davis baza WorldCat, patrz http://www.worldcat.org/search?q=Miles+Davis&=Search&qt=results_page [data dostępu: 23 października 2008].

³³ Edycją tej młodzieńczej powieści Stanisława Ignacego Witkiewicza zajęła się perfekcyjnie Anna Micińska.

³⁴ G. Rettel, *op. cit.*

danych i intensywnemu marketingowi, stanowiącego zasady funkcjonowania kultury iPoda, iPhonea, trzeci etap ewolucji dźwięku służy bardziej ilości, masowości, gadżeciarstwu oraz stopniowemu upadkowi jakości, elitarności i tego, co nazwać można analogową stroną życia ludzkiego. Amazon oferuje już użytkownikowi format MP3 plików muzycznych przy kompresji 256 kbps z darmowym programem download, ale pełny opis bibliograficzny bazuje na tradycyjnym opisie analogowego krążka i jego digitalnego alter ego, CD. Mamy więc do czynienia ze swego rodzaju zjawiskiem kulturowego *recurringu*.

Jaki jest obecny status krążka CD, czy ma on w obecnej postaci przyszłość, czy etap trzeci będzie się charakteryzował koegzystencją obu form pliku muzycznego: krążka CD o zróżnicowanej formie nośnej, ale dającej odbiorcy pełną rozpiętość tonalną formatu wav z całą gamą i bogactwem brzmienia *Master Sound*, czy stopniowo będzie grawitował w kierunku formy skompresowanej na nośniku typu *flash*, trudno wyrokować. Wielce prawdopodobne, że wytwórnie, zamiast gromadzić tradycyjne płyty audio w wielkich magazynach, będą je składować w macierzach dyskowych, serwerach, przeznaczając je do pobierania plików, a krążki CD/LP udostępniać tylko wąskiej grupie melomanów, którzy będą w stanie zapłacić za te nośniki znaczne sumy — ceny LPs za 100 lat mogą osiągnąć bająnskie sumy i nośniki te mogą być czymś równie elitarnym, co posiadanie obrazów słynnych artystów³⁵. Nie ulega wątpliwości, że językiem u wagi stał się problem zawłaszczenia praw autorskich, z pełną ich digitalną formą zarządzania i dystrybuowania, po uprzednim zawłaszczeniu Internetu.

Przedstawiony tu szkic tylko w przybliżeniu opisuje niezwykle złożone zagadnienia funkcjonowania fonogramów w całym systemie kultury, gdzie informacja bibliograficzna o świecie muzyki zajmuje ważne, choć nie zawsze dostrzegane miejsce w całym systemie informacji.

Jak postrzegana jest polska rzeczywistość muzykaliów z poziomu bibliotek i narodowej rejestracji bibliograficznej, przedstawił w aspekcie historycznym Dariusz Grygrowski. Nie jest to obraz krzepiący, posłużmy się konkluzją: „Bibliografia dokumentów audiowizualnych w relacji między centrum i pograniczem w ostatnich kilkudziesięciu latach przesunęła się w kierunku centrum, lecz dopóki „Filmografia Narodowa” i „Bibliografia Narodowa Dokumentów Dźwiękowych” nie ujrzą światła dziennego, nie będziemy mogli ostatecznie stwierdzić, że dokumenty audiowizualne stały się przedmiotem równorzędnym wobec książek w działalności bibliograficznej”³⁶.

³⁵ Na temat sytuacji na internetowym rynku dystrybucji plików muzycznych patrz A. Keen, *op. cit.*, s. 108–114.

³⁶ D. Grygrowski, *Dokumenty audiowizualne i aspekt kompletności bibliografii narodowej*, [w:] *Studia z informacji naukowej i dyscyplin pokrewnych. Prace dedykowane Profesor Barbarze Stefaniak*, red. E. Gondek, D. Pietruch-Reizes, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007.

Zaległości koncepcyjne i organizacyjne bibliografii polskiej na polu tak istotnym, jak muzykalia, problemowo omówił już w roku 1970 znakomity bibliograf Henryk Sawoniak, niestety, jego przesłanie pozostało raczej w sferze niezrealizowanych idei, a przecież był to czas, kiedy sytuacja bibliograficznego zorganizowania tych obiektów informacyjnych była bez porównania łatwiejsza do uchwycenia niż obecnie³⁷. Postulowanie w okresie rozwiniętego Internetu, bibliografii 2.0, tradycyjnych metod bibliografowania muzykaliów jest pomysłem równie spóźnionym, jak i mało profitowym. Złożony świat dźwięków domaga się bardziej nowoczesnych metod indeksowania i prezentacji (w czym celuje Amazon). Ogromna ilość danych integrujących dźwięk, słowo i obraz domaga się bardziej relacji typu FRBR niż prostego zapisu bibliograficznego, nawet otagowanego. Wydaje się, że relacja tego typu — z racji wykazania wielopoziomowych powiązań, jakie w świecie dźwięku występują — może mieć także swoje marketingowe przełożenie. WorlCat pod hasłem Bach wykazuje ogólnie 138 475 pozycji (samych CD audio jest 21 277), pod hasłem Mozart ogółem 95 504 (CD audio jest 18 0259), a Chopina reprezentuje 6995 CD z ogólnego zasobu 31 350 pozycji itd., co uzmysławia rangę zagadnienia i korzyści, jakie mogą płynąć ze zbadania relacji występujących między elementami tak dużych zbiorów³⁸. Nowa rzeczywistość domaga się nowych rozwiązań.

³⁷ H. Sawoniak, *Dokumenty audiowizualne w bibliografii. W Z problemów bibliografii*, „Prace Instytutu bibliograficznego” 16, Warszawa 1970, s. 369–393.

³⁸ Cyfrowe środowisko internetowe generuje nowe obiekty informacyjne ulokowane w głębokim Internecie tworzone przez fanów przeróżnych, niszowych podmiotów filmowych, kulturowych, a zwłaszcza muzycznych. Gromadzone są tam niezwykle zróżnicowane formy ekspresji: fanziny (książki, periodyki), netziny i webziny (informacje sieciowe generowane przez fanów dla fanów) i ogromne ilości grey literature, zupełnie nie dostrzegane a więc i nie rejestrowane przez regularne służby i ośrodki informacyjne. Przed nimi stoi więc niezwykle trudne zadanie wyszukania tych fan-portali i zinventaryzowania ich zawartości, co jest niezwykle trudnym zadaniem. Dokładniej patrz artykuł: C. Hart, M. Shoolbred, D. Butcher, *The bibliographical structure of fan information*, „Collection Building” (N. Y) 1999, vol. 18, nr 2, s. 81–89.