

## Kultura remiksu a zmiany w muzyce

Szymon Nożyński, Krzysztof Kuźmicz

This item was submitted to the oPUB Repository of the University of Lower Silesia.

**Citation:** Nożyński, S. Kuźmicz, K. (2012). Kultura remiksu a zmiany w muzyce. In A. Cybal-Michalska, P. Wierzba (Eds.), *Dyskursy kultury popularnej w społeczeństwie współczesnym* (pp. 227-240). Kraków: Oficyna Wydawnicza Impuls

**Version:** Publisher's version

Autorzy & Oficyna Wydawnicza Impuls

## Kultura remiksu a zmiany w muzyce

Żyjemy w czasach kultury remiksu, specyficznego postmodernizmu, gdzie wykorzystuje się chętnie materię, która powstała wcześniej. „Remiks” to bardzo szerokie pojęcie, odnoszące się do większości zjawisk związanych z kulturą popularną, najbardziej interesująca jest jednak muzyka – ona też najłatwiej obrazuje, czym jest kultura remiksu. Współcześni artyści porzucili tradycyjne instrumenty muzyczne na rzecz samplerów i oprogramowania komputerowego. Pojawiły się problemy natury prawnej, które można zawrzeć w pytaniu o to, kto właściwie jest twórcą, kto jest autorem? Kiedyś „produkowało” się dźwięki, dzisiaj produkuje się brzmienia (albo przetwarza już istniejące). Muzyka zmieniła swe oblicze. Granica dzieląca słuchacza od wykonawcy zniknęła, słuchacz jest jednocześnie twórcą, który dysponuje ogromną biblioteką muzyczną. Zasoby tej biblioteki może dowolnie przerabiać, tworząc nową jakość.

### Remiks, cover i inne problemy

Kultura remiksu to zjawisko bardzo obszerne, odnoszące się do wielu aspektów kultury popularnej, której jest częścią. Nas najbardziej interesuje muzyka; w jej obszarze właśnie szeroko rozumiana kultura remiksu jest najbardziej znacząca. Zmiany w muzyce, zarówno w jej tworzeniu, jak i odbiorze, są widoczne przez ostatnie lata, a rozwój technologiczny jest motorem napędowym tych zmian. Cienka linia dzieląca muzyka i słuchacza została przekroczona. Wiesław Godzic mówi o „prosumentach, producento-konsumentach”<sup>1</sup>. Sprzężenie zwrotne między nadawcą a odbiorcą jest w tej chwili większe niż kiedykolwiek wcześniej. Zaczynając od definicji, A. Wolański napisał tak: „Remiks – utwór muzyczny, poddany elektronicznej przeróbce w celu uzyskania jego nowej wersji”<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> W. Godzic, *Kultura instant, kultura remiksu i znaczenie we współczesnej komunikacji*, <http://www.youtube.com/watch?v=glZWima5Jyg>.

<sup>2</sup> A. Wolański, *Słownik terminów muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2000, s. 194.

Poszczególne określenia dotyczące „współczesnej” muzyki (lub „dzisiejszej”), żeby nie pojawiły się problemy z nazewnictwem) są często stosowane zamiennie, wzajemnie się uzupełniając. Dlatego warto wspomnieć także o innych zjawiskach, takich jak cover czy mix tape. Ponownie sięgamy do słownika A. Wolańskiego:

[...] cover – nowa wersja utworu, wylansowanego wcześniej przez innego wykonawcę<sup>3</sup>.

Mix tape – taśma magnetofonowa, nagrana przez DJ-a podczas koncertu lub w domu, zawierająca popisy jego umiejętności<sup>4</sup>.

Terminy: „cover” i „remiks” bywają mylone, ale równie dobrze remiks może być uznany za cover i na odwrót. Wszystko zależy od tego, w jakim stopniu utwór został zmieniony i ile zawiera w sobie części oryginalnego nagrania. Piosenka *A Little Less Conversation*<sup>5</sup> (1968), nagrana przez E. Presleya, a przerobiona przez Junkie XL (2002), będzie remiksem. Natomiast gdyby zamiast ścieżki wokalne E. Presleya umieścić tam wokal innego artysty, będziemy najprawdopodobniej mieli do czynienia z coverem. Co się jednak stanie w momencie, gdybyśmy wykorzystali głos E. Presleya i nagrali na nowo wszystkie instrumenty? Czy będzie to cover, remiks, czy też może kompilacja? Zdania będą podzielone, ale co najciekawsze, każdy z dyskutujących może mieć rację.

To oczywiście nie wyczerpuje tematu – określeń próbujących ogarnąć zjawisko i nadać za rozwojem dzisiejszej muzyki jest więcej. Dla przykładu podajemy kilka podobnych (tabela 1), pomocna okazuje się tu Wikipedia (niewiele jest literatury na ten temat):

Tabela 1

Mash up	Umiejętne połączenie ze sobą dwóch (lub więcej) piosenek w celu osiągnięcia nowej, spójnej kompozycji. Ich autorzy wykorzystują zazwyczaj różne gatunki muzyczne, studyjne produkcje.
Blend	Połączenie rapowego <i>a cappella</i> z muzyką instrumentalną; zazwyczaj nie wymaga dopasowania tonacji; często tworzone „na żywo” w setach DJ-ów hiphopowych.
Cut and paste mix	Połączenie wielu krótkich fragmentów w celu zbudowania studyjnego, najczęściej krótkiego miksu (nazywanego też minimiksem).
Lekcja	Krótki miks opierający się głównie na fragmentach perkusyjnych (zsamplowanych z płyt analogowych).
Cut-up	Tak zwana wycinanka; ich autorzy manipulują częściami jednej piosenki lub słowami (z wywiadów, występów publicznych), nadając jej nowy, ironiczny charakter; zazwyczaj polega na tworzeniu fałszywych, zabawnych wypowiedzi.
Glitch	Charakterystyczne przetwarzanie danej piosenki; polega zazwyczaj na przesterowaniu, odwracaniu lub szybkim powtarzaniu bardzo krótkich fragmentów struktury nagrania, co nadaje mu nowy, dynamiczny charakter.

Źródło: opracowanie własne na podstawie <http://wikipedia.pl>

<sup>3</sup> A. Wolański, *Słownik terminów muzyki...*, dz. cyt., s. 68.

<sup>4</sup> Tamże, s. 155.

<sup>5</sup> Autorzy piosenki: M. Davis, B. Strange.

## Powiew historii techniki, czyli głosy przeszłości fundamentem teraźniejszości

Kiedy w 1977 roku J. Rotten, wokalista punkrockowej grupy Sex Pistols, w utworze zatytułowanym *E.M.I.* krzyczał ze sceny:

[...] nieograniczone wydawnictwo z nieograniczonym dostępem to był jedyny powód, wszyscy musieliśmy powiedzieć „do widzenia!”<sup>6</sup>,

chyba nikt z osób pracujących w ówczesnym przemyśle muzycznym się nie spodziewał, że w niedalekiej przyszłości koncerty płytowe staną w obliczu wielkich zmian i wyzwania, jakie przyniesie im rozwój cyfrowych technologii audialnych i komunikacyjnych. Sami artyści też nie spodziewali się tego, co miało nastąpić.

Nowe media elektroniczne, z komputerami i Internetem na czele, umożliwiły współczesnemu człowiekowi nie tylko obcowanie z wytworami kultury muzycznej, bez względu na czas i miejsce, w którym się znajduje, ale także stały się narzędziami do jej przetwarzania. Nie dziwi nas zatem fakt posiadania nieograniczonego dostępu do muzyki pochodzącej z dowolnego miejsca na kuli ziemskiej. Globalizacja komunikowania sprawiła, że wytwory medialne artystów regionalnych stały się produktami dostępnymi na rynku międzynarodowym. Jak trafnie zaznacza L. Lessig w swym bestsellerze *Wolna kultura*<sup>7</sup>, żyjemy w czasach, w których Internet i dostępne w nim archiwa stanowią dla muzyków nieprzebraną kopalnię dźwięków, a możliwości ich łączenia w niewyobrażalne wcześniej kombinacje konstytuują tzw. kulturę wytnij i wklej.

Opisując kulturę remiksu, nie możemy zapomnieć o rozwoju technologii produkcji nagrań ani o technologiach informacyjnych, na których podwalinach sztuka ta się narodziła. Warto zatem prześledzić jej najwcześniejsze lata, burzliwy okres pracy wielu wynalazców, którzy włożyli swe badawcze wysiłki w opracowanie metod i urządzeń umożliwiających rejestrację dźwięków instrumentów muzycznych oraz zapisu mowy.

Za pioniera w tej dziedzinie bez wątpienia możemy uznać francuskiego wynalazcę É.-L. Scotta de Martinville, który w 1857 roku przedstawił światu prototyp fonografu. Urządzenie to tworzyło graficzną reprezentację fali akustycznej – drgania wprawionej w ruch membrany były przenoszone przez igłę na obracający się, pokryty sadzą walec. Musiało jednak minąć 20 lat, by udało się zapisać dźwięk odtworzyć. Dokonał tego 29 listopada 1877 roku jeden z najbardziej twórczych wynalazców – T.A. Edison. Swoje urządzenie nazwał fonografem (gr. „zapis dźwięku”). Zasada działania tego składającego

---

<sup>6</sup> „Unlimited edition with an unlimited supply, that was the only reason we all had to say goodbye!”

<sup>7</sup> L. Lessig, *Wolna kultura*, Warszawa 2005, s. 132.

się z membrany, rylca i cylindra owiniętego folią cynkową urządzenia zakładała, że wprawiona w drgania przez vibracje powietrza membrana przeniesie je na rylec, który dotykając powierzchni obracającego się cylindra, dokona w nim żłobienia spiralnych rowków o różnej głębokości (uzależnionych od kształtu rejestrowanej fali akustycznej). Podczas odczytu zapisanego dźwięku urządzenie działało odwrotnie. Dalsze udoskonalenie fonografu były zasługą A. Bella, który w miejsce cylindrów owiniętych folią cynkową wprowadził posiadające lepsze parametry akustyczne cylindry pokryte woskiem.

Jednakże prawdziwego przełomu dokonał amerykański racjonalizator pochodzenia niemieckiego E. Berliner, który w 1887 roku wynalazł gramofon (gr. *gramma* – „litera” i *phone* – „głos”), zastępując w nim znany wcześniej walec fonografu płaską płytą cynkową pokrytą woskiem (później szelakiem). W urządzeniu tym także zastosował drgający rylec, jednak rzeźbiło ono fale dźwiękowe na kręcącej się płycie nie w głąb (jak w wynalazku T.A. Edisona), tylko poziomo, tworząc matrycę służącą do masowej produkcji płyt (produkowanych z twardej gumy, ebonitu, polichloru winylu). Kilka lat później, w 1894 roku, Berliner założył pierwszą na świecie wytwórnię fonograficzną o nazwie The Berliner Gramophone Company.

Zgoła odmienną drogą postanowił pójść Duńczyk V. Poulsen, opracowując metodę magnetycznej rejestracji dźwięku (1898). Jego wynalazek – telegrafon – uznawany jest za pierwowzór współczesnego magnetofonu, a magnetofon to jedno z urządzeń, bez którego nie powstałby remiks ani wywodząca się z niego kultura (ale o tym w dalszej części artykułu).

Z kolei XX wiek przyniósł przemysłowi muzycznemu nowe, rewolucyjne nośniki dźwięku. W 1963 roku firma Philips opracowała kasetę magnetofonową (ang. *Compact Cassette*), a 17 sierpnia 1982 roku na rynek weszła opracowana wspólnie przez firmy Sony i Philips płyta kompaktowa (ang. *Compact Disc*). Pod koniec lat 90. światową premierę mają dwa nośniki dźwięku przeznaczone dla zaawansowanych melomanów (określanych także terminem „audiofil”) – w 1998 roku pojawia się format SACD (ang. *Super Audio Compact Disc*), a w 2000 roku konkurencyjny format DVD-Audio (ang. *Digital Versatile Disc Audio*).

Ważne reperkusje dla rozwoju kultury remiksu stanowiły: upowszechnienie się dostępu do globalnej sieci komputerowej Internet, podwyższenie jej parametrów, opracowanie nowych i ulepszanie istniejących stratnych i bezstratnych formatów danych audio, pojawienie się nowego sprzętu komputerowego i oprogramowania umożliwiającego samodzielną produkcję i miksowanie muzyki czy upowszechnienie się miniaturowych przenośnych odtwarzaczy MP3.

Jeszcze kilka lat temu, aby kupić płytę bądź kasetę z muzyką naszego ulubionego wykonawcy, musieliśmy się udać do sklepu muzycznego. Zazwyczaj wiązało się to z kilkugodzinnymi poszukiwaniami, nie zawsze zakończonymi

sukcesem. Dziś możemy to uczynić, nie wychodząc z domu – wystarczy, że skorzystamy ze sklepu internetowego. Sklepy te oferują nam fonogramy zawierające muzykę z całego świata (dostępu do tak ogromnej liczby i różnorodności nagrań nie oferował wcześniej nawet największy sklep muzyczny). Ponadto jeśli zdecydujemy się na zakup cyfrowej wersji fonogramu, stajemy się jego posiadaczami zaraz po dokonaniu płatności (np. przelewu w banku internetowym). Kupowana przez nas cyfrowa muzyka jest zwykle znacznie tańsza od jej klasycznej wersji (nie ponosimy kosztów tłoczenia płyty, produkcji pudełka, poligrafii, transportu, dystrybucji czy marży sklepowej). Możliwość kupowania muzyki bez nośnika możemy uznać za przełomowy moment, który zmienił dotychczasowe wyobrażenia o fonografii, stawiając przed przemysłem muzycznym wiele nowych wyzwań.

Z całą pewnością możemy stwierdzić, że przełom ten by nie nastąpił, gdyby nie prace zapoczątkowane w 1986 roku przez naukowców pracujących w Instytucie Fraunhofera. Opracowany przez nich standard kompresji stratnej dźwięku ISO-MPEG Audio Layer-3, czyli popularny MP3, pozwala dokonać kompresji dźwięku, zmniejszając jego objętość około dwunastokrotnie (w zależności od użytego trybu). Dzieje się tak za sprawą praktycznego wykorzystania wyników badań pomiarów psychoakustycznych, które wykazały, że znaczna część elementów nagrań muzycznych docierających do naszego ucha jest przez nie ignorowana. Ustalono zatem, które informacje o dźwięku mogą zostać usunięte, by odbiorca nadal miał wrażenie, że słucha dźwięku w niezmienionej postaci. Decydując się zapisać utwór muzyczny w formacie MP3, mamy do dyspozycji kilkanaście wariantów przepustowości (ang. *Bitrate*) – od 8 kb/s do 320 kb/s). Wybieramy właściwy parametr kompresji w zależności od tego, czy chcemy uzyskać plik o jakości zbliżonej do CD-Audio (320 kb/s; 256 kb/s), czy liczy się dla nas jego wielkość (160 kb/s, 128 kb/s). Oprócz kompresji stałej CBR (ang. *Constant Bit Rate*; do każdej ramki używa się tej samej ilości bitów) możliwe jest użycie kompresji zmiennej VBR (ang. *Variable Bit Rate*, wówczas w wybranym przedziale podczas kodowania używa się zmiennej ilości bitów). Ponadto każdy utwór może zostać zapisany w postaci jednokanałowej (mono), dwukanałowej (stereo), wielokanałowej (5.1 w wersji MP3 Surround). Muzykę zapisaną w tym formacie możemy odtwarzać za pomocą komputera osobistego (najpopularniejsze programy to: Winamp; foobar2000; Windows Media Player; XMMS; Amarok; iTunes), przenośnych odtwarzaczy MP3 (m.in. popularne iPody, Creative, Sony, Samsung), telefonów komórkowych, wybranego sprzętu Car-Audio i rozbudowanych systemów sprzętu audio/wideo przeznaczonego do zastosowań domowych.

Format MP3, który stał się w ostatnich latach najpopularniejszym formatem stratnej kompresji danych audio (zapewne przyczyniło się do tego wsparcie producentów przenośnych odtwarzaczy), nie jest jednak jedyny. W ostatnich latach opracowano kilkanaście skuteczniejszych od MP3 technologii kompresji dźwięku. Zaliczamy do nich m.in.: OGG, MPC, APE, AAC, WMA, FLAC, AC-3.

Rozwój najnowszej technologii wpłynął także na sferę produkcji fonograficznej. Dziś nietrudno wyobrazić sobie sytuację, w której sami jesteśmy zarówno kompozytorami, jak i producentami czy wydawcami własnych nagrań. Używany przez nas komputer osobisty, za sprawą szerokiej gamy oprogramowania muzycznego (np. Pro Tools, Cubase SX, Logic Audio, Samplitude, Sonar, Adobe Audition; dostępne jest także oprogramowanie muzyczne dystrybuowane na zasadach licencji open source), odpowiedniej karty muzycznej, mikrofonu, miksera i odsłuchów, może się przeistoczyć w potężne narzędzie do produkcji nagrań. Oferowany przez wielu producentów sprzęt muzyczny produkowany jest w wersjach profesjonalnych oraz przeznaczonych do domowych zastosowań (także zapewnia wysokie parametry techniczne, lecz jest znacznie tańszy). Wyprodukowaną w domowym studiu muzykę możemy udostępnić w Internecie w postaci cyfrowego pliku audio lub nagrać na płycie CD-R, dołączając do niej wydrukowaną przez nas okładkę.

## Manifest i korzenie remiksu

Gdybyśmy chcieli dotrzeć do początków zjawiska remiksu, musielibyśmy się wybrać na podróż na jedną z wysp w archipelagu Wielkich Antyli na Morzu Karaibskim, położoną na południe od Kuby i na zachód od Haiti – na słoneczną i płodną w artystów-muzyków Jamajkę. To właśnie tam producenci muzyki reggae tworzyli różne wersje utworów. Ponadto na świecie królowała muzyka disco i DJ-e prezentujący i nagrywający własne sety w klubach. Swój wkład w rozwój remiksu miały także bogata kultura hip-hopu i sampłowanie muzyki (w swych początkach praktyka wymuszona przez brak wystarczających środków na nagranie „żywych” instrumentów w studiu), wreszcie całe bogactwo dźwięków elektronicznych, tworzonych na instrumentach analogowych i później cyfrowych. Wojciech Siwak podkreśla, że:

[...] przełomowe dla kultury muzycznej i procesu twórczego było wynalezienie i wprowadzenie zapisu magnetofonowego (1946). Do tego momentu nagrania były zapisem jednorazowego, spontanicznego wykonania. Nagranie było ze wszech miar prawdziwe w sensie wierności chwili, w której powstawała muzyka, było swoistą fotografią muzyki, jedyną i niepowtarzalną<sup>8</sup>.

Montaż i praca w studiu nagraniowym dały muzykom dodatkowe możliwości. Nagrane dźwięki można było dowolnie przerabiać, ścieżki multiplikować i nakładać na siebie. Rezultaty uzyskiwane w studiu spowodowały, że miejsca te zaczęto traktować niemal jak kolejny instrument. Przełomowe

<sup>8</sup> W. Siwak, *Audiosfera na przełomie stuleci* [w:] M. Hopfinger (red.), *Nowe media w komunikacji społecznej XX wieku*, Warszawa 2002, s. 143.

nagrania Pink Floyd, The Beatles czy wczesne płyty Queen są tego doskonałym przykładem. Jak powiedział w jednym z wywiadów D. Gilmour (muzyk grupy Pink Floyd), „mix was a performance”<sup>9</sup>. Miksowanie muzyki w studiu było więc jak wykonywanie jej na żywo, szczególnie w czasach instrumentów i techniki analogowej.

Miksowanie piosenek może dać im „nowe życie”. Stary utwór w nowej oprawie zainteresuje kolejne pokolenia słuchaczy, przybliży im pewną tradycję i udowodni, że po pewnych zabiegach „kosmetycznych” znane motywy i rozwiązania nadal się sprawdzają. Ponadto ważne jest dzisiaj przeznaczenie piosenki – w jednej aranżacji trafi ona do radia, a w innej na klubowe parkiety. Nowa technologia umożliwi także odświeżenie starych nagrań, oczyszczenie dźwięku, przystosowanie do obecnych standardów. Na sprawdzonych przebojach można także zarobić, co nie jest bez znaczenia. Wówczas tantiemy otrzymuje również kompozytor oryginalnego nagrania. Wielu artystów, których czasy świetności już minęły, utrzymuje się właśnie w ten sposób.

Zanim przejdziemy do omawiania następnego zagadnienia, warto jeszcze przypomnieć tezy, jakie padają w filmie B. Gaylor’a *RIP!: A Remix Manifesto*. Obraz ten jest filmowym manifestem kultury remiksu, próbą rekonstrukcji podstawowych praw i zasad rządzących tym zjawiskiem kulturowym. Autor w wyżej wymienionym manifeście remiksera zakłada, że:

1. **Kultura od zawsze opiera się na przeszłości** [np. w filmach Walta Disneya – każde jego dzieło stanowiło dialog – Disney dokonywał remiksu tego, co już zaistniało w kulturze (film *Modern Times*/bajka *Modern Inventions*, film *King Kong*/bajka *The Pet Store*, film *The Steamboat Bill*/bajka *Steamboat Willie*); w muzyce – Muddy Waters – *You Need Love*/Led Zeppelin – *Whole Lotta Love*].
2. **Przeszłość zawsze chce narzucać reguły przyszłości** (restrykcyjne prawo, wysokie kary za piractwo, Walt Disney budował na przeszłości, kiedy zmarł, jego korporacja zabroniła robienia innym tego, co on wcześniej. Dziś, jeśli czerpiesz z przeszłości, stajesz się przestępcą).
3. **W naszą przyszłość wpisano coraz mniejszą wolność** (np. zabezpieczenia DRM, nie kodeks decyduje, co wolno, a czego nie, a korporacyjne oprogramowanie, od kiedy pojawił się Internet, lobby przemysłu muzycznego wymusza na rządzie coraz ostrzejsze przepisy. W rezultacie przed sądem stanęło ponad 25 000 Amerykanów).
4. **Aby zbudować wolne społeczeństwa musimy znieść tyranie przeszłości** [w 2007 roku dokonała się rewolucja w świecie muzyki, grupa Radiohead (album *In Rainbows*) zerwała z wytwórnią EMI i umieściła nowy album w Internecie, pozwalając, by fani zdecydowali, ile chcą za niego płacić, powstało wiele remiksów, wytwórnie wysyłały pozwy bez wiedzy muzyków].

---

<sup>9</sup> M. Longfellow, *Pink Floyd: Dark Side of The Moon* (DVD), Wielka Brytania 2003.



Warto podkreślić, że tezy manifestu doskonale podsumowuje stwierdzenie, które jest niejako mottem filmu, a brzmi ono: „budujcie na przeszłości, to wasza przyszłość”. Wydaje się, że właśnie tę zasadę wzięli sobie mocno do serca remikserzy i amatorzy cyfrowej sztuki.

## DJ – artysta czy odtwarzacz płyt?

Czy remiksowanie muzyki jest twórcze? Czy DJ jest artystą, czy też odtwórcą, który korzysta z pracy innych kompozytorów i wykonawców? W obszarze kultury popularnej podobnych dylematów jest więcej. Przykładowo spór dotyczący twórczości Q. Tarantino – jedni uważają go za genialnego reżysera, inni za sprytnego postmodernistę, który korzysta z bogatego dorobku kultury popularnej, tworząc swoje filmy na wzór kolaży składających się z motywów filmowych chętnie wykorzystywanych przez kinematografię. Podobnie w przypadku DJ-ów, którzy tworzą nową jakość z materii powstałej wcześniej. Oczywiście nie można wszystkich twórców (lub re-twórców) traktować podobnie, niemniej spór ten może przypominać konflikty krytyków sztuki, którzy patrząc na multiplikowaną twarz M. Monroe, uwiecznioną na płótnach A. Warhola, zastanawiają się czy, pop-art jest wartościowy i nosi znamiona sztuki, czy też nie. Henry Rollins<sup>10</sup> na jednym ze swoich spotkań z publicznością określił DJ-ów mianem *record player*, odbierając im miano muzyków.

Jak różni potrafią być twórcy i w jak odmienny sposób korzystają z dostępnych technologii, może pokazać porównanie takich artystów, jak GirlTalk i DJ AM. Ten pierwszy udowadnia, jak w prosty sposób można korzystać z muzyki już stworzonej i robić z niej remiksy czy też mash-upy. Instrumentem GirlTalka jest laptop wyposażony w proste oprogramowanie do obróbki dźwięku. Mówiąc najogólniej, wycina on fragmenty znanych piosenek (lub sample, pojedyncze próbki dźwiękowe), zestawia razem, wyrównując ich tempo, i dodaje podkłady rytmiczne. W ten sposób tworzy nowy utwór, którego autorstwo jest trudne do określenia (z czego wynikają także problemy natury prawnej). Jego „koncerty” nie przypominają tych, które znamy, granica między artystą a słuchaczem nie istnieje, ludzie bawią się na scenie, niejednokrotnie mają wpływ na to, co GirlTalk za moment „zagra”. Występ to raczej swoisty performance, wiele elementów tej muzycznej układanki tworzonych jest na żywo, natomiast udział samego muzyka sprowadza się do umiejętnego używania klawiatury i myszki komputerowej.

<sup>10</sup> Amerykański wokalista, poeta, pisarz, aktor, wydawca (*Henry Rollins on rave and modern rock music*, <http://www.youtube.com/watch?v=AyRDDOpKaLM>).

Zupełnie inaczej wyglądała (muzyk zmarł w 2009 roku) praca sceniczna A. Goldsteina, tj. DJ-a AM. Miksowanie muzyki na żywo, doskonała technika i nieprawdopodobna muzykalność tego człowieka sprawiały, że jego sety były wielkimi wydarzeniami muzycznymi. Oprócz ważnej dla tej profesji zręczności manualnej, pozwalającej obsługiwać sprzęt (system Serato), charakteryzowała go duża znajomość muzyki. Umożliwiało mu to tworzenie kolaży muzycznych, które miały swoją logikę, a jednocześnie pozwalały ludziom dobrze się bawić. Szczególnie ciekawa jest jego kooperacja muzyczna z perkusistą T. Bakerem.

Wraz z pojawieniem się sprzętu mogącego dowolnie przerabiać muzykę powstał konflikt między tradycyjnymi muzykami i słuchaczami a tymi, którzy remiksują i słuchają tak przetworzonej muzyki. Dotychczas, aby grać, trzeba było opanować podstawy danego instrumentu, często o powodzeniu decydowała technika czy znajomość nut. Szeroko pojęta muzyka elektroniczna praktycznie od początku jej istnienia była traktowana jako coś gorszego, niewymagającego umiejętności i tworzonego z powstałej wcześniej materii dźwiękowej. Ów konflikt dzisiaj wydaje się zażegnany, każdy bowiem, kto miał do czynienia z oprogramowaniem komputerowym, wie, że nie tak łatwe jest tworzenie przy użyciu komputera, samplera czy miksera. Zarówno w muzyce opartej na tradycyjnych instrumentach, jak i tej tworzonej na cyfrowym sprzęcie mamy do czynienia z muzykami wybitnymi.

## Klubowe The Beatles

Pewną rewolucję w muzyce, a także problemy natury prawnej wywołało pojawienie się na rynku w 2004 roku płyty DJ-a Danger Mouse *The Grey Album*. Krążek jest przykładem techniki mash-up, czyli umiejętnego zmiksowania muzyki różnych artystów, w tym przypadku The Beatles i rapera Jaya-Z. Rymy króla hip-hopu zostały „wklejone” w muzykę czwórki z Liverpoolu. Skutek był natychmiastowy, o płycie zrobiło się bardzo głośno – powstał też problem: kto ma otrzymać tantiemy, kto jest kompozytorem, kto wykonawcą – The Beatles, Jay-Z czy Danger Mouse? Jak należy traktować taki kolaż muzyczny? Pomysł ten wywołał falę podobnych zabiegów (np. miks Jaya-Z i Radiohead w projekcie Jaydiohead). Dotyczyły one nie tylko warstwy audialnej – również teledyski zostały umiejętnie spreparowane.

Dzisiaj sieć pełna jest bardziej lub mniej udanych połączeń. Korzysta się ze starych filmów, przemówień polityków, bajek i wszelkich dostępnych dźwięków. Internet jest wielką biblioteką, dzięki której użytkownicy tworzą ze znalezionych materiałów coś nowego.

Dobrym przykładem remiksu „totalnego” może być też płyta The Beatles *Love* (2006) sygnowana nazwiskami G. i G. Martinów. Jeden z najważniejszych

producentów muzycznych wraz ze swoim synem stworzyli zupełnie nową jakość, bazując na oryginalnych taśmach matkach. Zawartość muzyczna, mimo że kontrowersyjna i odrzucona przez tradycyjnych fanów, wywołała sporo zamieszania w świecie muzycznym.

Innym przykładem może być ruch technobrega, bardzo popularny w Brazylii. Muzyka spoza tego kraju, zanim trafi na parkiety taneczne, jest odpowiednio preparowana. Główne zmiany dotyczą rytmu – Brazylijczycy przystosowują europejskie i amerykańskie przeboje, dodając im np. rytm bossa novy.

## Remiks a standaryzacja, postmodernizm i kultura repetycji

Remiks bardzo dobrze wpisuje się w obszar kultury popularnej, w szerokim ujęciu może być także rozpatrywany przez pryzmat postmodernizmu. Jak twierdzi D. Strinati,

[...] z punktu widzenia teorii postmodernistycznej współczesną historię muzyki popularnej określa tendencja do jawnego i świadomego mieszania stylów i gatunków muzycznych. Polega ona na remiksowaniu już nagranych piosenek z tego samego lub innych okresów na tej samej płycie, na cytowaniu i smakowaniu różnych gatunków muzyki, dźwięków i instrumentów, które tworzą nowe jakości ponadkulturowe<sup>11</sup>.

Kultura remiksu ma swoich zagorzałych przeciwników. Atakowana jest zarówno sama idea remiksu, jak i fakt, że często remiksującymi są amatorzy w danej dziedzinie. Uwagę na to zwraca choćby A. Keen<sup>12</sup>. Alek Tarkowski mówi zaś wprost:

[...] zapożyczenie, przeróbka, odwołanie, szeroko rozumiany remiks to dziś dominujące formy wypowiedzi – oryginalność wypowiedzi jest złudzeniem. Kultura remiksu zakłada, że twórczość powstaje w kontekście i w dialogu z bogactwem dotychczasowych źródeł<sup>13</sup>.

Remiks wpisuje się także w omawianą przez M. Krajewskiego kulturę repetycji. Zwraca on uwagę na powtórzenie „jako podstawowy mechanizm kultury popularnej”<sup>14</sup>.

Zatem remiks jawi nam się jako postmodernistyczne powtórzenie, które wyczerpuje również znamiona „standaryzacji”, przed którą ostrzegali swego czasu T. Adorno czy M. Horkheimer. Pierwszy zwracał uwagę na podobień-

<sup>11</sup> D. Strinati, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, Poznań 1998, s. 186.

<sup>12</sup> A. Keen, *Kult amatora. Jak Internet niszczy kulturę*, Warszawa 2007.

<sup>13</sup> A. Tarkowski, *Radosna rewolucja, wolna kultura*, „Obieg” 2004, nr 2 (70), <http://witryna.czasopism.pl/gazeta/1023/1082/1115>.

<sup>14</sup> M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2005, s. 210.

stwa poszczególnych utworów, brak oryginalności i na samą budowę piosenek popularnych (składających się z matrycy i wymienialnych części, mających pozornie odróżniać jedną od drugiej)<sup>15</sup>.

## Zmiany w muzyce

Muzyka ewoluuje, jej odbiór, tworzenie i sposoby dystrybucji ulegają zmianie. Różnorodność gatunków jest tak wielka, że problemem staje się klasyfikacja. Na przestrzeni ostatnich lat można zaobserwować parę istotnych zmian, wśród których wyróżnia się kilka głównych, widocznych w następujących obszarach:

1. Dźwięki/brzmienia. Kategoria brzmienia jest trudna do opisanego, nawet muzykologia ma z tym problem. Główna zmiana dotyczy przełożenia nacisku z melodii na brzmienie utworu. Kiedyś komponowało się piosenkę, starając się uzyskać konkretną melodię. Dzisiaj akcentuje się brzmienie, stąd określenia w rodzaju: „dobre brzmienie”, „nowoczesne brzmienie” czy „charakterystyczne brzmienie”. Niebagatelną rolę odgrywa producent płyty, który często jest ważniejszy niż sam wykonawca. O charakterze brzmienia decyduje właśnie on. Takie nazwiska, jak: R. Rubin czy B. Eno, a w Polsce – M. Bors lub L. Biolik, gwarantują powodzenie płyty, która będzie wyprodukowana zgodnie z panującymi standardami. Kiedyś „produkowało” się dźwięki, sekwencje nut, dzisiaj produkuje się głównie brzmienia.
2. Melodia/rytm. Rytm od dłuższego czasu wygrywał batalię z melodią. Muzyka czarnoskórych wykonawców zawsze na niego stawiała, hip-hop i muzyka elektroniczna potwierdziły jego prymat. Lata 90. XX wieku były już przykładem eksplozji piosenek, w których rytm stanowił bazę, a melodia schodziła na drugi plan. I chociaż dzisiaj wydaje się, że melodia wraca do łask i mamy do czynienia ze stanem równowagi, to jednak kompozycje oparte głównie na rytmie nadal są bardzo ważne w światowej muzyce.
3. Gwiazdy międzynarodowe/gwiazdy lokalne. Czasy wszechpotężnego i jedyne go kanału MTV już dawno minęły. Globalny kanał muzyczny jeszcze w latach 80. i 90. ubiegłego wieku promował światowe gwiazdy. Dzięki telewizjom muzycznym rozkwitły kariery takich wykonawców, jak: M. Jackson, Madonna, Queen czy U2. Obecnie kanałów muzycznych jest dużo, chociaż ich jakość bywa dyskusyjna (często zmieniają się w telewizje typu reality show). Wykonawca popularny za oceanem niekoniecznie będzie miał status gwiazdy w Europie (i na odwrót). Mamy więc do czynienia z „lokalnymi” wykonawcami. Ponadto status telewizji muzycznych został umniejszony przez Internet. Przykładowo w serwisie YouTube w kilka sekund znajdziemy

---

<sup>15</sup> D. Strinati, *Wprowadzenie...*, dz. cyt.

teledyski, które chcemy obejrzyć, nie narażając się na oglądanie reklam czy filmów rejestrujących prywatne życie celebrytów.

4. Koncert/clubbing. Koncerty muzyczne również uległy pewnej erozji, z jednej strony zostały zastąpione przez małe występy klubowe, z drugiej zaś sam ich charakter uległ zmianie. Sety muzyczne w klubach, imprezy z muzyką proponowaną przez różnej maści DJ-ów to tylko część zmian. Oczywiście są także wielkie koncerty plenerowe, stadionowe – jednak przygotowanie dużej trasy koncertowej coraz częściej staje się nieopłacalne. Przy słabej sprzedaży tradycyjnych nośników (np. płyt CD) ceny biletów (w ramach rekompensaty) konsekwentnie rosną. Styl życia związany z muzyką klubową, której głównym wykładnikiem jest moda, powoduje, że słuchacze najczęściej zamiast biernego słuchania koncertu wybierają klub muzyczny z parkietem do tańczenia.
5. Komponowanie/produkcja. Producent jest często najważniejszą osobą w muzyce. Każdą piosenkę można wyprodukować w taki sposób, żeby nie przypominała utworu wyjściowego. W związku z tym rola producenta wydaje się dzisiaj ważniejsza niż rola kompozytora. Przykłady muzyki, głównie z USA, dają nam wyobrażenie o współczesnych standardach, często bowiem utwory muzyczne składają się niemal w całości z samej tylko produkcji (brzmień, sampli, oryginalnych rozwiązań). Pojęcie „przekomponowanie” ustępuje terminowi „przeprodukowanie”.
6. Nowy utwór/remiks. Kultura popularna chętnie sięga do tego, co już było. Również w muzyce trend ten jest bardzo widoczny. Przy braku nowych pomysłów lub chęci skorzystania z czegoś sprawdzonego wraca się do starych przebojów, które po odpowiednich zabiegach można sprzedać po raz drugi. W rezultacie komercyjne radia pełne są starych przebojów w nowych aranżacjach. Stara melodia w nowej oprawie sprawdza się świetnie. Zamiast komponować coś nowego, niepewnego pod względem komercyjnym, kultura popularna sięga po rzeczy, które już raz odniosły sukces. Muszą być tylko odpowiednio uwspółcześnione. Jest też w tej branży specjalizacja – w innej formie utwór zostanie wysłany do radia, w innej znajdzie się w klubie.
7. Studio/*Home recording*. Czasy wielkich studiów nagraniowych minęły. Przy dzisiejszej technice nagranie płyty staje się łatwiejsze. Prosta namiastkę studia można stworzyć we własnym domu, za stosunkowo niewielkie pieniądze. Oczywiście rezultat nie będzie taki sam jak w profesjonalnym studiu, ale ta droga na skróty jest bardzo skuteczna. Według starej punkowej filozofii DIY (*do it yourself*) artyści tworzą własne dźwięki „w sypialni” (np. Moby czy J. Frusciante), następnie promują je na stronach WWW, blogach i serwisach w rodzaju Last.fm, YouTube czy MySpace.

## Podsumowanie

Kultura remiksu jest kulturą żywą, ewoluuje. Coraz bardziej zaawansowana technologia pozwala przeciętnemu użytkownikowi komputera na śmiało zabiegi wokół materii, która powstała wcześniej. Mamy do czynienia z pewnym przepełnieniem zasobów globalnej mediateki – zamiast tworzyć coś nowego, chętnie remiksuje się gotowy materiał. Powstają nowe „utwory”, które przysparzają wielu problemów, a wśród nich najważniejsze wydają się kwestie dotyczące praw autorskich (czy mamy do czynienia z tzw. miękkim prawem?). Niektórzy artyści (np. Björk, Nine Inch Nails czy Public Enemy) aktywnie uczestniczą w kulturze remiksu. Sami udostępniają swoje nagrania, ścieżki wokalne i instrumentalne fanom, ci z kolei tworzą remiksy ich utworów, które publikowane są na oficjalnych i nieoficjalnych stronach wyżej wymienionych artystów. Kultura remiksu zakłada bowiem swobodne korzystanie z materii powstałej wcześniej. Wydaje się, że proces ten będzie konsekwentnie postępował. Już dzisiaj słuchacze, którzy zachwycają się udanym coverem, nie znają wersji oryginalnej (ani jej kompozytorów czy wykonawców). Niedługo ustalenie autora będzie jeszcze trudniejsze, remiksy, kompilacje, muzyczne kolaże złożone z wielu fragmentów innych nagrań spowodują, że ustalenie autorstwa będzie trudne lub niemożliwe. Jak bowiem dotrzeć do kompozytora utworu, który np. trafił do Brazylii, został tam zremiksowany, a następnie artysta z USA tenże remiks poddał kolejnemu? I tak w nieskończoność.

Tymczasem jednak sami możemy spróbować zabawić się w remikserów. Internet pełen jest stron z pomocnymi narzędziami i poradami, które wprowadzą nas w ten świat. Początkującym polecamy jedno z narzędzi do miksovania filmów z serwisu YouTube<sup>16</sup> lub stronę, gdzie będziemy mogli poczuć się niemal jak dyrygent mający do dyspozycji kilkanaście instrumentów<sup>17</sup>. Miłego remiksowania!

## Bibliografia

- Barney D., *Spółeczeństwo sieci*, Warszawa 2008.
- Gałuszka P., *Biznes muzyczny. Ekonomiczne i marketingowe aspekty fonografii*, Warszawa 2009.
- Goban-Klas T., *Zarys historii i rozwoju mediów*, Kraków 2001.
- Godzic W., *Kultura instant, kultura remiksu i znaczenie we współczesnej komunikacji*, <http://www.youtube.com/watch?v=glZWima5Jyg>.

---

<sup>16</sup> <http://www.tube-mixer.com>.

<sup>17</sup> <http://www.inbflat.net>.

*Henry Rollins on rave and modern rock music*, <http://www.youtube.com/watch?v=AyRDDOpKaLM>.

Hofmokl J., *Internet jako dobro wspólne*, Warszawa 2009.

Keen A., *Kult amatora. Jak Internet niszczy kulturę*, Warszawa 2007.

Krajewski M., *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2005.

Lessig L., *Wolna kultura*, Warszawa 2005.

Siwak W., *Audiosfera na przełomie stuleci* [w:] M. Hopfinger (red.), *Nowe media w komunikacji społecznej XX wieku*, Warszawa 2002.

Strinati D., *Wprowadzenie do kultury popularnej*, Poznań 1998.

Tarkowski A., *Radosna rewolucja, wolna kultura*, „Obieg” 2004, nr 2 (70), <http://wityryna.czasopism.pl/pl/gazeta/1023/1082/1115/>

Wolański A., *Słownik terminów muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2000.

### Strony internetowe

<http://wikipedia.pl>.

<http://www.inbflat.net>.

<http://www.tube-mixer.com>.