

Lokalne konteksty globalnych utworów. Ku „autentyczności” muzyki popularnej z miejskiej perspektywy

DOI: 10.14746/rfn.2024.25.9

Res Facta Nova. Teksty o muzyce współczesnej 25 (34), 2024: 135–148.
© Jakub Kopaniecki. Published by: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2024.

Open Access article, distributed under the terms of the CC licence (BY-NC-ND, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

Pojęcia wartościujące, takie jak „autentyczny”, „prawdziwy” czy „szczerzy”, należą do najbardziej przeładowanych treścią w dyskursie muzykologicznym, jak i w całej humanistyce. Możemy nazwać coś autentycznym, bo jego źródło albo autorstwo nie podlega wątpliwości. Autentyczne może znaczyć także „autoryzowane”, tzn. posiadające jakiegoś rodzaju dowód, certyfikat prawdziwości. Określimy coś mianem autentycznego, bo zostało to zadeklarowane przez autorytet, na przykład naukowca. Wreszcie, coś może zostać uznane za autentyczne, ponieważ jest uważane za zgodne z esencją czegoś, głęboko odczuwanym sentymentem, czyli subiektywnym, emocjonalnym związkiem z danym obiektem, wykraczającym poza sferę obiektywnych cech czy faktów¹. Istnieją liczne autentyczności, dzielące wspólne założenie o „kulturalnej, prawdziwej, rzeczywistej esencji”².

To symboliczny konstrukt, który [...] nadal ma wartość kulturową w tym, jak rozumiemy nasze ramy moralne i nas samych, a bardziej ogólnie, jak podejmujemy decyzje o tym,

jak żyć. Chcemy wierzyć, [...] że w naszym życiu istnieją przestrzenie napędzane prawdziwym afektem i emocjami, coś poza zwykłą kulturą konsumpcyjną³.

Według Richarda Middletona, każde podejście do muzyki, które ma na celu jej kontekstualizację jako kulturowej ekspresji, musi wysuwać na pierwszy plan dyskusję o autentyczności, odkąd szczerłość (prawdziwość wobec doświadczenia kulturowego) staje się walidującym kryterium muzycznej wartości⁴. Autentyczność może być identyfikowana jako „nieskazitelność praktyki”, „uczciwość wobec doświadczenia”, „wierność korzeniom”. Ujawnia się ona wyraźnie zwłaszcza wtedy, gdy jakieś przeciwstawne siły usiłują ją zniekształcić, zdominować i zaburzyć – obecność nieautentyczności doprowadza do braku balansu w tym, co autentyczne i na przykład muzyka ludowa przekracza granice muzyki popularnej, a tym

¹ T. Van Leeuwen, *What is Authenticity?*, „Discourse Studies” 2001, nr 3 (4), s. 393.

² A. Moore, *Authenticity as Authentication*, „Popular Music” 2002, nr 2 (21), s. 209–210.

³ „It is a symbolic construct that [...] continues to have cultural value in how we understand our moral frameworks and ourselves, and more generally how we make decisions about how to live our lives. We want to believe [...] that there are spaces in our lives driven by genuine affect and emotions, something outside of mere consumer culture”. S. Banet-Weiser, *Authentic™. The Politics of Ambivalence in a Brand Culture*, New York 2013. Tłum. aut.

⁴ R. Middleton, *Studying Popular Music*, Bristol 1990, s. 127.

samym przestaje być ludowa. Badacze uważają jednak, że konstruowanie autentyczności nie opiera się na odrzuceniu globalnych procesów komercyjnych, ale na świadomym operowaniu w ich ramach⁵.

Rozumienie autentyczności jest uwarunkowane historycznie i kulturowo, może wynikać z parametrów zaistniałych lokalnie w danym miejscu i czasie, wśród określonej grupy osób. Dlatego zdecydowałem się podjąć wyzwanie zrozumienia jednego z jej wymiarów i zbadać, czym może być „autentyczność” w perspektywie miejskich społeczności muzycznych⁶, skoro, jak stwierdził Simon Frith, muzyka popularna jest najbardziej zdalna do osobistego użytku (między innymi w celach samoidentyfikacji i w efekcie doświadczania umiejscowienia w społeczeństwie)⁷. W tym celu sięgnę do kwestii relacji między tożsamością foniczną⁸ miasta a tożsamością jednostki, tym, co autentyczne dla miasta, a tym, co autentyczne dla podmiotu. Podobne, choć nie identyczne, inicjatywy miały już miejsce w obszarze studiów nad pejzażem dźwiękowym miasta (jednym z pionierów badań nad muzyczną tożsamością miasta jest Robert Losiak, do którego odwołam się w dalszym toku niniejszego artykułu), ale dotychczas nie poświęcono wystarczająco wiele uwagi lokalnym społecznościom muzycznym, tworzącym żywą i dynamiczną tkankę kulturową miasta.

⁵ A. Moore, *Authenticity as Authentication...*, op. cit., s. 212–213.

⁶ Społeczności muzyczne rozumiem jako zbiorowości zbudowane i podtrzymywane przez procesy muzyczne i/lub występy, niezależnie od ich lokalizacji w czasie lub przestrzeni. Społeczność muzyczna może być ukonstytuowana społecznie i/lub symbolicznie; tworzenie muzyki może prowadzić do tworzenia relacji społecznych w czasie rzeczywistym. Jest raczej bytem społecznym, wynikiem połączenia procesów społecznych i muzycznych, sprawiając, że ci, którzy uczestniczą w tworzeniu lub słuchaniu muzyki, są świadomi związku między sobą. K. Kaufman Shelemay, *Musical Communities: Rethinking the Collective in Music*, „Journal of the American Musicological Society” 2011, nr 2, s. 363–364.

⁷ S. Frith, *Towards an Aesthetic of Popular Music*, w: *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*, red. R. Leppert, S. McClary, Cambridge 1989, s. 139.

⁸ W niniejszym artykule sięgam wyłącznie po pojęcie „audiosfery”, rozumianej jako całokształt środowiska dźwiękowego człowieka, oraz pojęcie „pejzażu dźwiękowego”, czyli fragmentu audiosfery pojmowanego z naciskiem na sposób, w jaki jest on postrzegany przez jednostkę lub grupę. Ponadto zamiennie stosuję terminy „akustyczny” i „foniczny”. Termin „akustyczny” w większej mierze dotyczy jednak warunków akustycznych, tj. mierzalnych fizycznie, a „foniczny” dźwięku i jego właściwości brzmieniowych, doświadczanych empirycznie.

WARTOŚCI, TOŻSAMOŚCI I KOMPROMISY

Perspektywa lokalna kieruje naszą uwagę ku społeczno-czasowemu skupieniu działań wokół możliwych do zidentyfikowania geograficznych centrów lub węzłów, które zapewniają warunki do zachodzenia interakcji. Lokalizacje mają różną skalę – może być to pokój, róg ulicy, miasto, państwo, a tę wielowarstwową hierarchię lokalizacji można uznać zarówno za konstrukt społeczny, jak i za istotną część doświadczania świata. „Lokalność” i „miejsce” mają podobne znaczenie w wymiarze utrwalonych reguł, miejsc, lokalizacji i węzłów zachowań społecznych i muzycznych⁹. Bo wiem to wśród muzyków-amatorów, dopiero nabywających warsztatu lub wciąż nieposiadających większego doświadczenia scenicznego, kwestia muzycznej autentyczności odgrywa zasadniczą rolę. Muzyka dla wielu z nich nie jest podstawą utrzymania, ale stanowi rodzaj angażującej praktyki rekreacyjnej, która decyduje o ich tożsamości. Artyści nie tworzą jednak z pozycji totalnej autonomii – proces twórczy wymaga odbiorców i budowany jest na dorobku poprzedników, a muzyka zakorzeniona jest we wspólnych praktykach w obserwowalnej, czyli nieodległej historii, możliwej do przywołania przez naocznych (i „nauszných”) świadków, niewątpliwie jednocząc ludzi i łącząc ich w społeczności. Dlatego fakt, że pewne grupy słuchaczy nadają wartość tym, a nie innym muzycznym doświadczeniom, może zależeć od tego, jakie skojarzenia i znaczenia niesie muzyka, jak komunikuje potrzeby i uczucia odbiorców. Należy jednak pamiętać, że wszelka muzyka podlegająca masowemu przekazowi, podlega także komercyjnym regułom. Ważne jest natomiast akceptowanie (lub nie) reguł przez tych, którzy mają z nią do czynienia – zarówno jako słuchacze, jak i wykonawcy¹⁰. Binarne powiązanie między tym, co komercyjne i nieautentyczne oraz tym, co niekomercyjne i autentyczne bywa jednak zbyt dużym uproszczeniem.

Autentyczność jest nie tylko rozumiana i doświadczana w odniesieniu do wewnętrznego „ja” jednostki, ale także jako relacja między jednostkami a kulturą konsumpcyjną. Organizacja znaczenia kulturowego

⁹ T. Rice, *Modeling Ethnomusicology*, New York 2017, s. 118–119.

¹⁰ A. Moore, *Authenticity as Authentication...*, op. cit., s. 216–218.

poprzez wymianę ekonomiczną nie musi oznaczać, że relacje jednostek z towarami są fałszywe lub nieautentyczne¹¹. Autentyczność definiowana bywa zatem przez umiejętność artykułowania miejsca przynależności dla słuchaczy, samodefinicji, miejsca w społeczeństwie. Koncepcja autentyczności pozostaje kluczowa dla sposobu, w jaki jednostki organizują swoje codzienne działania i tworzą same siebie, a w kulturze, która jest coraz częściej rozumiana i doświadczana poprzez logikę i strategie komercyjne, pojęcie autentyczności wydaje się mieć jeszcze większą wagę.

Zarówno wśród fanów muzyki popularnej, jak i jej badaczy, dominuje przekonanie, że najlepszą formę pełnego doświadczenia muzyki stanowi koncert. Na wszystkie zmysły odbiorców oddziałują równocześnie dźwięki, słowa, obrazy, gesty, wizerunek, atmosfera oraz performatywna nieprzewidywalność wydarzenia. „Nażywość” (*liveness*) stanowi centralne pojęcie w analizie kultury doby mediów elektronicznych, bo kojarzy się z „naturalnością”, „bezpośredniością” i właśnie „autentyzmem”¹². Według Philipa Auslandera, istotna rola występu na żywo wynika z możliwości zobaczenia faktycznego powstawania dźwięku oraz emocjonalnej pracy wkładanej w jego wytworzenie, co służy nadawaniu autentyczności i potwierdzaniu, że muzyka nie jest wyłącznie owocem pracy w studiu nagraniowym¹³.

Jak należy więc spojrzeć na lokalne społeczności w dobie „kompresji czasoprzestrzennej”, „niepewności co do tego, co rozumiemy przez miejsca i jak się do nich odnosimy? W jaki sposób, w obliczu całego tego ruchu i mieszania się, możemy zachować jakiegokolwiek poczucie lokalnego miejsca i jego specyfiki”¹⁴? Silne poczucie miejsca, lokalności, może stanowić jeden z rodzajów „schronienia” przed codziennym zgiełkiem. Tak więc poszukiwanie „prawdziwych” znaczeń miejsc, odkrywanie dziedzictwa, jest częściowo interpretowane jako odpowiedź na pragnienie

stałości i bezpieczeństwa, jakie daje tożsamość pośród całego ruchu i zmian. Poczucie zakorzenienia może zapewnić stabilność i źródło tożsamości¹⁵. Koncepcja miejsc nie jest jednak statyczna, gdyż skoro mogą być one pojmowane w kategoriach zachodzących między nimi interakcji społecznych, oznacza to również, że są one procesami. Ich specyfika nie wynika wyłącznie z długiej, zinternalizowanej historii, czy z prostego przeciwstawienia się zewnątrz, ale faktu, że są unikalnymi punktami przecięcia interakcji, wyartykułowanymi momentami w gęstych i szerokich sieciach relacji społecznych¹⁶.

PRZESTRZENIE MUZYKI. SCENICZNE PRAKTYKI MUZYCZNE WOBEK MIEJSKIEJ TOŻSAMOŚCI

Muzyka jest tworzona i słuchana w pewnych fizycznych przestrzeniach. Inkubatorami i archiwami muzyki popularnej są miejskie kluby i puby. Ułatwiają one wykonanie, ułatwiają późniejsze sukcesy muzyczne oraz przypominają o dawnych doświadczeniach i wybrzmiewających wcześniej w tej przestrzeni dźwiękach, w tym jej muzycznej tradycji. Są też „paliwem” dla ekonomii nocnego życia. To przestrzenie transformacji, w których możliwe jest tworzenie i projektowanie licznych tożsamości – zarówno jednostkowych, czyli odpowiedzi na pytanie „kim jestem?” w odniesieniu do otoczenia, w którym funkcjonuje jednostka¹⁷, jak i grupowych, czyli wspólnoty wartości, obyczajów, tradycji, toku myślenia, relacji społecznych¹⁸. To tam zawiązują się lokalne społeczności muzyczne (sceny¹⁹) i mogą kształtować się nowe gatunki muzyczne. Miejsca

¹⁵ Ibidem, s. 25.

¹⁶ Ibidem, s. 28–29.

¹⁷ B. Cyrek, E. Dziwak, *Muzyczne uwikłania tożsamości*, „Kultura Współczesna” 2017, nr 3, s. 110–111.

¹⁸ A. Mrozek-Dumanowska, *Nowy wymiar tożsamości indywidualnej i społecznej w epoce globalizacji*, „Kultura – Historia – Globalizacja” 2018, nr 24, s. 83–84.

¹⁹ Sceny muzyczne można traktować jako odmiany społeczności muzycznych. To przestrzenie kulturowe, w których współistnieje szereg praktyk muzycznych wchodzących ze sobą w interakcje w ramach procesów różnicowania się i według zróżnicowanych trajektorii wzajemnych zmian i wzajemnego inspirowania się. To konteksty, w których grupy producentów, muzyków i fanów kolektywnie dzielą wspólne gusty muzyczne i kolektywnie odróżniają siebie od innych. W. Straw, *Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music*, „Cultural Studies” 1991, nr 5, s. 373.

¹¹ S. Banet-Weiser, *Authentic™*..., op. cit., s. 10–14.

¹² A. Juszczak, *Na koncercie czy w studio? Technologiczne aspekty „żywości” muzyki popularnej*, w: *MUTE: Studia nad muzyką popularną. Tom II LIVE*, red. A. Juszczak, N. Gieźda, K. Sierżputowski, Kraków 2018, s. 13–15.

¹³ P. Auslander, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, Milton 2008, s. 90–97, 185–187.

¹⁴ „[...] an increasing uncertainty about what we mean by ‘places’ and how we relate to them. How, in the face of all this movement and intermixing, can we retain any sense of a local place and its particularity?” D. Massey, *A Global Sense of Place*, „Marxism Today” 1991, nr 7, s. 24–25. Tłum. aut.

wspierające lokalną działalność twórczą w pierwszej kolejności opierają się na konsumpcji, gdyż życie nocne ma być przede wszystkim dochodowe. Miejsca stwarzają jednocześnie możliwości muzyczne i warunkują repertuar. Funkcjonują nie tylko jako budynek, które są towarem ekonomii nocnego życia, ale tworzą tło ludzkich żyć w mieście. Muzyka aktywnie uczestniczy w tworzeniu i podkreślaniu atmosfery lokalu, jest tam wręcz pożądana i na stałe wpisuje się w miejski pejzaż dźwiękowy. Ponadto sceny przyciągają ludzi o zróżnicowanych gustach i doświadczeniu, wobec czego poszukiwanie autentyczności polega na wytwarzaniu znaków i ciągłym ich dyskutowaniu, kwestionowaniu, wymianie zdań²⁰. Muzyka odzwierciedla miejsce przez słowa i obraz, przez wzmoczoną percepcję (nie tylko bezpośrednie wrażenia zmysłowe, ale także przez skojarzenia, wspomnienia i emocjonalne interpretacje, które nadają przestrzeni znaczenie), przez dźwięki traktowane jako symboliczne dla miejsca, jak i występy, które tworzą przestrzeń sentymentalną²¹ – zbiór wspomnień, skojarzeń i afektywnych reakcji, które sprawiają, że dane miejsce nabiera osobistego i wspólnotowego znaczenia. Miejsca są „nasze”, są „nami”, głównie poprzez wytwarzanie autentyczności, ocenianej na podstawie wrażenia intymności, „tutejszości”, poczucia lokalnej aury²². W procesie tym największą rolę odgrywa muzyka wykonywana na żywo, ze względu na komunikację uważaną za najbardziej bezpośrednią, intensywną i spontaniczną, odbywającą się na osi muzyk-fan, ale też pomiędzy wszystkimi osobami wypełniającymi miejsce, dzielącymi wspólne praktyki słuchania i uczestnictwa. Wytwarzają się wówczas tożsamości, a poprzez stylizowane powtarzanie aktów – ustanawiają²³.

Miejsca znaczące dla danej społeczności (np. wspomniane puby i kluby) niejako sakralizują przestrzeń, a przez to nadają tożsamość jednostce i „zakorzeniają” ją, co nabiera szczególnego znaczenia wobec procesów globalizacyjnych²⁴. Między innymi przez zróżnicowane praktykowanie muzyki popularnej w życiu

codziennym mieszkańców, dźwięki przypisano konkretnym miejscom jako odpowiedź na krajobraz, ekspresję lokalnej tożsamości i inności albo jako reprezentację lokalności w świecie globalnego przemysłu muzycznego, co inspiruje i tworzy receptywne publiczności²⁵. Miejsce to także, a wręcz przede wszystkim, przestrzeń interakcji, czyli wspólnotowego wymiaru wartości. Powszechne podzielenie istotności danych elementów przez zbiorowość wzmacnia poczucie przynależności i w rezultacie tożsamości. Miejsca należy w tym kontekście rozumieć bardziej jako społeczności o wspólnych muzycznych zainteresowaniach. To, co się w nich dzieje i jak w efekcie zawiązują się w nich społeczności, odgrywa kluczową rolę zarówno w kształtowaniu tożsamości jednostek, jak i całego miasta. Jednostka poprzez kontakt z miejscami ważnymi dla społeczności dokonuje wewnętrznej kategoryzacji, nadawania znaczeń określających jej przynależność względem najbliższego otoczenia, jak i dalszych przestrzeni. Kategoryzacja ta wykracza poza jednostkowe definiowanie, a zachodzi dzięki interakcjom w zbiorowości, poprzez które następuje określenie znaczenia własnego ja²⁶.

GLOBALNOŚĆ NA LOKALNYCH ZASADACH

Jednym z nadrzędnych czynników stymulujących rozwój współczesnych miast jest swobodny przepływ ludzi, który doprowadza do nieuniknionej, ale zarazem pożądanej wielokulturowości. Wydawać się może zatem, że globalizacja doprowadza do ogólnościowego ujednolicenia wzorów kultury i zaprzecza rozwojowi lokalnych wartości. To jednak, co może jawić się jako globalne, dla wielu oznacza lokalizację²⁷. Dynamika ponowoczesnych procesów kulturowych nie jest bowiem ukierunkowana, a pojawienie się nowej tendencji nie unieważnia dotychczasowej, stanowić natomiast może dla niej dopełniającą alternatywę²⁸.

²⁰ J. Connell, C. Gibson, *Sound Tracks. Popular Music, Identity and Place*, London–New York 2003, s. 15.

²¹ Ibidem, s. 88.

²² Ibidem, s. 116, 192.

²³ Ibidem, s. 204, 211.

²⁴ T. Burdzik, *Przestrzeń jako składnik tożsamości w świecie globalizacji*, „Kultura-Historia-Globalizacja” 2012, nr 11, s. 13–16.

²⁵ J. Connell, C. Gibson, *Sound Tracks...*, op. cit., s. 116.

²⁶ T. Burdzik, *Przestrzeń jako składnik...*, op. cit., s. 17–18.

²⁷ M. Wawrzak-Chodaczek, *Nowe style życia w zglobalizowanym świecie*, „Kultura — Historia — Globalizacja” 2010, nr 6, s. 69–70.

²⁸ P. Kisiel, *Kultura wobec współczesnych procesów społeczno-ekonomicznych*, w: *Kultura a rozwój*, red. J. Hausner, A. Karwińska, J. Purchla, Warszawa 2013, s. 290.

Każda wartość jest „czyjaś” i powiązana z konkretną rzeczywistością kulturową, zatem każda wartość jest lokalna, a lokalizacja globalnych wartości kultury może oznaczać również ich wzbogacanie²⁹.

Podkreśliłem już, że procesy komercyjne, w jakie wplecione są także miejsca węzłowe dla scen – bary, puby czy restauracje z muzyką na żywo – nie przekreślają bycia „autentycznymi”. We współczesnych miastach bowiem to konsumpcja w znacznej mierze wyznacza pozycję w strukturze społecznej i wpływa na konstruowanie tożsamości. Miejski styl życia w rezultacie staje się pożądaną wartością³⁰. Aktywność kulturalna niewątpliwie wymaga ekonomicznego zasilania, a jednocześnie gospodarka bez kultury nie mogłaby funkcjonować i rozwijać się. Ponadto u podstaw kultury popularnej leży przecież nieustanne ścieranie się sił przemysłów kultury z odbiorcami, którzy przetwarzają dobra kultury – globalny rynek muzyczny powinien zatem spotkać się z kreatywną reakcją, czyli nadaniem nowych znaczeń wśród lokalnych społeczności.

W mieście dobrze widać, co dzieje się z globalnymi trendami w lokalnym wymiarze, zwłaszcza w miejscach, które odgrywają kluczową rolę w kreowaniu dźwięków i publiczności. Relacja lokalnych scen i rynku międzynarodowego jest dynamiczna, a to, co globalne i lokalne, dzieje się jednocześnie i nieprzypadkowo. Jak już wcześniej wspomniałem, każda muzyka jest w pewnym stopniu komercyjna, a ekonomie muzyki nie mogą być oderwane od sieci ludzi, którzy ją tworzą i promują. Już samo zwiększenie widoczności lokalnych muzyków czyni ich w pewnym stopniu komercyjnymi, trudno zatem jednoznacznie przyjmować komercyjność jako argument przeciw uznaniu czegoś za „autentyczne”. Kluczem do zrozumienia tych procesów może być pojęcie globalizacji, czyli „wzajemnego przenikania się globalnego i lokalnego, co daje unikalny rezultat w poszczególnych obszarach

geograficznych”³¹, pozwala ono mówić o powtórnym zakorzenianiu obiektów kultury w nowym kontekście lokalnym poprzez proces recepcji. To proces polegający na dostosowywaniu globalnych trendów, produktów i usług do lokalnych uwarunkowań społecznych, kulturowych, religijnych itd.³². Globalizacja wytwarza zjawiska zakorzenione lokalnie, które nie mogłyby powstać w dowolnej przestrzeni geograficznej; rozprzestrzenienia „coś”, lokalnie ukształtowane formy, posiadające wyjątkową zawartość. Na drugim końcu kontinuum znajduje się globalizacja, przeciwieństwo globalizacji, związana z rozprzestrzenianiem się „niczego”, czyli uformowanej centralnie społecznej formy, pozbawionej szczególnej zawartości. Oba wyodrębnione procesy decydują o globalizacji, ponieważ zarówno globalizacja, jak i globalizacja pozostają we wzajemnym napięciu i konflikcie. Ogólny kierunek zmian prowadzi jednak do „czegoś”³³.

Lokalność nie jest odpowiedzią na globalizację, ale stanowi drugi biegun jednego procesu. Globalną scenę kulturową należy postrzegać jako sieć możliwości, która daje jednostce prawo wyboru i kombinacji. Według Wolfganga Welscha, herderowski model, w myśl którego kultury pojmowane są jako odseparowane wyspy, jest nieaktualny i nieprzydatny badawczo, a nawet prowadzi do fundamentalizmu kulturowego. Nie można mówić o jednorodności i odrębności, gdyż współczesne kultury w swej istocie charakteryzują się przemieszczaniem i wzajemnym przenikaniem, a społeczeństwa są wielokulturowe i obejmują szeroką gamę stylów życia³⁴. Różnorodność kultur lokalnych pokazuje, że globalizacja kultury nie wyczerpuje się w procesach unifikacji i homogenizacji. Ma to związek z „estetycznym kosmopolityzmem”, czyli

„procesem zintensyfikowanej bliskości estetycznej, nakładania się i łączności między narodami i grupami etnicznymi

²⁹ Ibidem, s. 294–295.

³⁰ P. Kubicki, *Nowi mieszczaństwo – nowi aktorzy na miejskiej scenie*, „Przegląd Socjologiczny” 2011, nr 2–3, s. 212–214. W tym miejscu warto zaznaczyć, że styl życia i związane z nim praktyki rekreacyjne odgrywają istotną rolę w procesach rozwoju miast, napływu i utrzymania mieszkańców oraz zachęcania ich do inwestowania swojego kapitału kreatywnego. Rekreacja jest nie tylko przestrzenią rozrywki, ale także samorealizacji, a jedną z jej form jest wykonywanie i tworzenie muzyki.

³¹ G. Ritzer, *Rethinking Globalization: Glocalization/Globalization and Something/Nothing*, „Sociological Theory” 2003, nr 3 (21), s. 193. Za: S. Wieczorek, *Chopin 2010 i „globalizacja niczego”*, „Kultura – Historia – Globalizacja” 2011, nr 9, s. 132–133.

³² Obserwatorium Językowe Uniwersytetu Warszawskiego, <https://nowewyrazy.uw.edu.pl/haslo/globalizacja.html>

³³ G. Ritzer, *Rethinking Globalization...*, op. cit.

³⁴ W. Welsch, *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*, tłum. M. Leśniewska w: *Filozoficzne konteksty rozumu transwersalnego wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, red. R. Kubicki, Poznań 1998, s. 198–203.

lub przynajmniej między znaczącymi dużymi sektorami w ich obrębie. [...] Odnosi się do ciągłego kształtowania się, w późnej nowoczesności, kultury światowej jako jednej złożonej, wzajemnie powiązanej całości, w której grupy społeczne wszystkich typów na całym świecie coraz częściej dzielą szerokie wspólne podstawy w swoich estetycznych percepcjach, formach ekspresji i praktykach kulturowych³⁵.

Globalizacja kulturowa nie eliminuje zatem różnorodności kulturowej, ale raczej przekształca wcześniejsze pojęcia różnorodności kulturowej w nowe. Ponadto odbiór, interpretacja i wykorzystanie produktów kulturowych nie są jednakowe na całym świecie. Ludzie w różnych krajach lub środowiskach społecznych mają tendencję do odczytywania i wykorzystywania tych samych produktów w lokalnie uwarunkowany sposób, wynikający z poszukiwania uznania, potrzeby uczestnictwa w kulturze, rozwijania zainteresowań, starania się o wniesienie własnych wariantów tych typów i wzorców ekspresji do globalnego obiegu³⁶.

Arjun Appadurai zwraca uwagę na ważne „wymiały globalnego obiegu treści kulturowych”. Złożoność współczesnej sytuacji kulturowej przedstawia on za pomocą modelu globalnej dysjunkcji, czyli rozchodzenia się dróg ekonomii, polityki i kultury. Model składa się z pięciu metaforycznych „krajobrazów”, światów wyobrażonych, o dużym stopniu autonomiczności, ale także o płynnym, nieregularnym, nakładającym się na siebie charakterze. Wyobrażenia jest, według antropologa, podstawową platformą działania, a nie tylko ucieczką, wyobrażenia zaś stanowią źródło kształtowania podmiotowości, tworzenia współczesnych tożsamości i uczuciowych wspólnot wyobrażonych, które ulegają dywersyfikacji. A zatem, wnioskuje Appadurai, globalizacja nie jest homogenizacją – przeciwnie, jest wprowadzeniem różnic³⁷. Przekaz zaś jest tylko pustą formą, którą wypełnia każdorazowo sam

odbiorca. Nadzór nad znaczeniami jest niemożliwy, mogą one być dowolnie kształtowane przez lokalnych odbiorców, zależnie od lokalnych kontekstów, estetyki i wrażliwości³⁸.

John Fiske ostrzega jednak, że obieg wartości rynkowej może negatywnie wpływać na obieg znaczeń kulturowych, ale nie oznacza ich zanegowania³⁹. Kultura popularna jest pełna sprzeczności, ale jest jednocześnie żywym, czynnym procesem, bo tworzą ją ludzie, a nie przemysły kultury. One odpowiadają jedynie za zasoby kulturowe, które ludzie spożytkują lub odrzucają. Proces ich konsumpcji nie oznacza jednoznacznie utowarowienia – jednostki mogą produkt przetwarzać, generując nowe znaczenia, a w rezultacie kształtując same siebie⁴⁰. Bowiem w kulturze popularnej, bez względu na to, jak bardzo masowy jest jej obieg, nie rozpowszechnia się gotowych, ukończonych produktów, ale pewien surowy materiał będący jednym ze środków życia codziennego – z niego powstaje kultura popularna, gdyż każdy akt konsumpcyjny jest aktem kulturowym, a każda konsumpcja pociąga za sobą wytwarzanie znaczeń⁴¹.

Wszystkie te podejścia łączy zrozumienie, że współczesna kultura światowa jest w efekcie jedną przestrzenią kulturową, a poczucie wyjątkowości kulturowej podzielane przez daną jednostkę nie może już pozostawać w rzeczywistej lub wyobrażonej izolacji od innych. Otwartość polega nie tylko na bezpośredniej konsumpcji importowanych dóbr kultury, ale obejmuje też wyraźną absorpcję i udomowienie zewnętrznych elementów stylistycznych, praktyk twórczych, technik ekspresji i innych komponentów w kształtowaniu kultury lokalnej. Tak więc, gdy jednostki jako członkowie jednej kultury, narodowej czy etnicznej, gustują w wytworach kulturowych lub dziełach sztuki, które „należą” do innego narodu lub grupy etnicznej, wykazują estetyczny kosmopolityzm⁴².

³⁵ „It is a process of intensified aesthetic proximity, overlap, and connectivity between nations and ethnicities or, at the very least, between prominent large sectors within them. [...] refers to the ongoing formation, in late modernity, of world culture as one complexly interconnected entity, in which social groupings of all types around the globe growingly share wide common grounds in their aesthetic perceptions, expressive forms, and cultural practices”. M. Regev, *Pop-Rock Music. Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity*, Cambridge 2013, s. 3.

³⁶ Ibidem, s. 6.

³⁷ A. Appadurai, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, tłum. Z. Pucek, Kraków 2005, s. 4.

³⁸ U. Eco, *Semiologia życia codziennego*, tłum. P. Salwa, J. Ug-niewska, Warszawa 1996, s. 165, za: B. Pasamonik, *Globalizacja kultury czy globalizacja kultur?*, w: *Krótkie wykłady z socjologii: kategorie, problemy, subdyscypliny*, t. 2, red. A. Firkowska-Mankiewicz, T. Kanasz, E. Tarkowska, Warszawa 2013, s. 124.

³⁹ J. Fiske, *Zrozumieć kulturę popularną*, tłum. K. Sawicka, Kraków 2010, s. 14.

⁴⁰ Ibidem, s. 23–26.

⁴¹ Ibidem, s. 35.

⁴² M. Regev, *Pop-Rock Music...*, op. cit., s. 7–8.

„MUZYKA MIASTA” CZY „SPRZEDAWANIE SIĘ”? REPERTUAR COVEROWY W LOKALNEJ SCENIE MUZYCZNEJ JAKO ELEMENT FONICZNEJ TOŻSAMOŚCI WROCŁAWIA

Powyższe rozważania, choć obszerne i wielowątkowe, miały na celu doprowadzenie do kluczowego problemu – autentyczności muzyki popularnej na poziomie lokalnych społeczności muzycznych, lokalizowania wytworów globalnego obiegu kultury. Otwiera on dyskurs dotyczący relacji między muzyką a tożsamością (foniczną) miasta – wysoce subiektywnym, nieuchwytnym, niepowtarzalnym nastrojem, atmosferą, charakterem, który sprawia, że dana przestrzeń osiąga najwyższy stopień społecznej akceptacji⁴³. Według Roberta Losiaka, jednym z elementów audiosfery miasta jest muzyka dla niego swoista, nazywana „muzyką miasta”. Jest ona „kulturowo (historycznie, etnicznie) z miastem związana i stanowić może o jego tożsamości. Jako przykłady wskazać można m.in. hejnał miasta, muzykę kościelnych dzwonów, kuran-tów, muzyczny folklor miejski”⁴⁴. Ale skoro o lokalności i swoistej autentyczności miasta stanowią także społeczności zgromadzone wokół miejsc tworzących przestrzenie znaczące miasta, „muzykę miasta” można zinterpretować w kontekście tego, co nadaje miejscu jego specyfikę i na tej podstawie dyskutować o jej autentyczności. W przestrzeni miasta usłyszymy również muzykę, która jest „pozbawiona bezpośredniego odniesienia do jego kulturowej czy fonicznej tradycji, [to] muzyka w tym sensie «uniwersalna»”⁴⁵. Losiak określa ją jako „muzykę w mieście”. Ponadto niektóre przykłady muzyki „żywej” w swych utrwala-nych formach, np. uliczne muzykowanie, stają się „muzyką miasta” i tworzą jego kulturową tradycję⁴⁶.

Warto zauważyć, że definiując „muzykę miasta”, Losiak koncentruje się na zjawiskach, których rozwój i zakorzenianie się w tożsamości fonicznej należy liczyć co najmniej w dekadach. To, co składa się natomiast na termin „muzyczny folklor miejski”, nie zostaje szerzej wyjaśnione, a tutaj właśnie szukałbym odniesień do praktyk związanych z muzyką na żywo, innych niż muzykowanie uliczne. Podane przykłady pozwalają wnioskować, że tenże folklor stanowią głównie zjawiska zachodzące w przestrzeniach publicznych rozumianych jako przestrzenie otwarte miasta. Spośród muzyki „żywej” badacz wymienia także przede wszystkim te aktywności, które dzieją się na zewnątrz, o lokalach wspomina zaś w kontekście muzyki odtwarzanej, czyli „w mieście”⁴⁷. Moje rozważania skonfrontowałem ponadto z badaniami Eweliny Grygier nad muzyką miasta w Poznaniu i we Wrocławiu, poszukując szerszego rozumienia „muzyki miasta”. Badania te biorą swój początek w klasyfikacji Roberta Losiaka i miały na celu odkrycie śladów miejskiego folkloru muzycznego, czyli repertuaru związanego historycznie i kulturowo z danym ośrodkiem. W przypadku stolicy Dolnego Śląska jest on nierozzerwalnie związany z ludnością napływową z Kresów Wschodnich po II wojnie światowej. Implikuje to wręcz wielopokoleniowe funkcjonowanie danego repertuaru. Badaczka, podobnie jak Robert Losiak, koncentruje się na przestrzeniach otwartych, zwłaszcza wrocławskim Rynku i jego okolicach. W efekcie dochodzi do wniosku, że Wrocław nie posiada wyraźnego folkloru muzycznego obecnego w postaci muzyki ulicy⁴⁸ i jest to wniosek słuszny w ramach przyjętej perspektywy badawczej.

Uważam jednak, że aby mówić o „muzyce miasta”, należy rozszerzyć rozumienie przestrzeni publicznych o wspomniane już inkubatory lokalnych scen muzycznych, gdyż właśnie tam licznie gromadzą się kreatywne jednostki, a procesy identyfikacji z wykonywaną muzyką zachodzą znacznie szybciej⁴⁹. Nie decyduje

⁴³ M. Lewicka, *Psychologia miejsca*, Warszawa 2012, s. 61, za: P. Kubicki, *Tożsamość, pamięć i obywatelskość miast w kontekście konkursu na Europejską Stolicę Kultury*, „Kultura Współczesna” 2017, nr 5 (98), s. 17.

⁴⁴ R. Losiak, *Muzyka w przestrzeni publicznej miasta. Z badań nad pejzażem dźwiękowym Wrocławia*, „Prace Komisji Krajoznawstwa Kulturowego” 2008, t. 11, s. 255.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Ibidem. W tym artykule świadomie pomijam „muzykę dla miasta”, czyli utwory skomponowane z myślą o konkretnym mieście, gdyż jej przejawy nie dotyczą *stricto* przestrzeni publicznych.

⁴⁷ Ibidem, s. 255–256.

⁴⁸ E. Grygier, *Muzyka miasta czy muzyka w mieście? Folklor i muzyka etniczna na ulicach Wrocławia i Poznania*, „Audiosfera. Koncepty – Badania – Praktyki” 2015, nr 1, s. 20–41.

⁴⁹ Według Richarda Floridy kreatywność to proces rozwijania i przedstawiania nowatorskich pomysłów, projektów czy idei w celu zaspokojenia potrzeb lub rozwiązania problemów. Na klasę kreatywną składają się m.in. osoby pracujące w zawodach opartych na wiedzy czy artyści. Osoby takie wymagają nie tylko atrakcyjnych ofert pracy, ale także odpowiedniej rekreacji, dzięki której mogą realizować swoje

o tym długa, zinternalizowana historia miejsca, ale fakt, że jest ono zbudowane z określonej konstelacji relacji społecznych, które się w nim spotykają. Miejsca można wyobrazić sobie jako wyartykułowane momenty w sieciach relacji społecznych i społecznego zrozumienia, przy czym duża część tych relacji, doświadczeń i zrozumienia skonstruowana jest na znacznie większą skalę niż to, co w danym momencie definiujemy jako samo miejsce, niezależnie od tego, czy będzie to ulica, region czy nawet kontynent. A to z kolei pozwala na ekstrawertyczne pocucie miejsca, które obejmuje świadomość jego powiązań z szerszym światem i które w pozytywny sposób integruje to, co globalne i lokalne⁵⁰.

Tym samym możemy mówić o „muzyce miasta” w przypadku repertuaru, który nie jest elementem wielopokoleniowej tradycji lub tożsamości etnicznej. Może być on także rezultatem procesów globalizacyjnych, charakterystycznych dla ponowoczesnych społeczeństw, funkcjonujących w dobie błyskawicznego obiegu informacji i cechujących się kulturowym kosmopolityzmem. Proces umieszczania utworów muzyki popularnej we własnym kontekście przez lokalnych muzyków można moim zdaniem zaobserwować na przykładzie powszechnej praktyki wykonywania znanych wcześniej piosenek innych artystów, czyli tzw. *coverów*, w miejscach znaczących dla lokalnej społeczności.

W latach 2019-2021 przeprowadziłem badania śródmiejskiej sceny jazzowej oraz rockowej Wrocławia⁵¹. Poprzedziły je badania pilotażowe, w trakcie

których wyłoniłem przestrzenie znaczące miasta i wyselekcjonowałem miejsca szczególnie związane z amatorskimi praktykami muzycznymi, co pozwoliło mi określić wstępny obszar właściwych badań. Ze względu na pandemię COVID-19, która doprowadziła do wstrzymania działalności koncertowej, zdecydowałem się na zawężenie obszaru do przestrzeni najbardziej znaczącej, najsilniej aktywnej fonicznie, a także najliczniej obfitującej w koncerty i muzykę uliczną – Starego Miasta we Wrocławiu.

Z badań sceny jazzowej⁵² wynika, że większość lokalnych muzyków posiada w swoim repertuarze głównie *cover*y znanych utworów. Dotyczy to w znacznej mierze wykonawców będących na początku kariery, którzy jako przyczyny takiego stanu rzeczy podają zbyt małe doświadczenie w pisaniu piosenek oraz konieczność wypromowania swojego nazwiska przez wykonywanie utworów innych artystów. Dzięki wykonywaniu wcześniej wydanych piosenek muzycy zbierają społeczność fanów, zanim „bezpieczne” stanie się przedstawienie repertuaru autorskiego, poddawanego dużo surowszej krytyce. Ponadto wczesne etapy samodzielnej, twórczej edukacji i rozwoju muzycznego wydają się świadomie oparte na cudzej twórczości. W związku z tym można również powiedzieć, że proces grania i kopiowania jest przydatny w muzycznej enkulturacji i rozwoju świadomości stylistycznej czy estetycznej⁵³. Spośród piętnaściora artystów, z którymi prowadziłem wywiady, jedenaścioro posiadało w swoim repertuarze *cover*y piosenek innych wykonawców, w większości w języku angielskim. Byli to

potrzeby poza pracą (R. Florida, *Narodziny klasy kreatywnej*, tłum. T. Krzyżanowski, M. Penkala, Warszawa 2010). O roli sceny muzycznej i tożsamości fonicznej w rozwoju miasta kreatywnego (na przykładzie Wrocławia) pisałem w artykule: J. Kopaniecki, *Why Does a Creative City Need Its Local Music? A Study of the Contemporary Wrocław Jazz Scene*, „Interdisciplinary Studies in Musicology” 2021, t. 21, s. 23–38.

⁵⁰ D. Massey, *A Global Sense...*, op. cit., s. 28.

⁵¹ Badania prowadzone były z wykorzystaniem metod obserwacji uczestniczącej, wywiadu swobodnego ukierunkowanego, spaceru dźwiękowego oraz ankiet online, które były dystrybuowane na Facebooku w grupach poświęconych lokalnym wydarzeniom kulturalnym oraz na oficjalnym profilu Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego. Przeprowadziłem 15 wywiadów z wrocławskimi muzykami reprezentującymi lokalną scenę jazzową oraz rockową, uczestniczyłem w 45 koncertach w śródmiejskich pubach, barach, klubach oraz beach barach, a także obserwowałem koncerty internetowe organizowane podczas pandemii COVID-19. Badaniom towarzyszyła dokumentacja fotograficzna, filmowa i dźwiękowa. Ich owocem jest napisana pod kierunkiem prof. Bożeny Muszkańskiej rozprawa doktorska pt. *Muzyka popularna w przestrzeni fonicznej współczesnego Wrocławia*, obroniona w czerwcu 2023 roku w Instytucie Muzykologii

Uniwersytetu Wrocławskiego. Niniejszy artykuł jest w znacznej mierze oparty na tej pracy, zarówno w warstwie teoretycznej, jak i *case study*.

⁵² Traktuję „jazz” jako termin parasolowy obejmujący szeroki zakres gatunków i podgatunków muzycznych. Muzycy wykonują różny repertuar w różnych miejscach i dla różnych odbiorców – jazz jest wspólnym mianownikiem ich działalności. Skupienie się na jazzie w tej części artykułu jest również wynikiem wspomnianych badań. Gatunek ten został bowiem wskazany jako charakterystyczny dla Wrocławia przez największą liczbę respondentów badania ankietowego (46%). Również najczęściej wymienianym przez respondentów klubem muzycznym jest Vertigo Jazz Club and Restaurant. Wśród siedmiu najczęściej wymienianych festiwali muzycznych, które kojarzą się z Wrocławiem, trzy z nich to festiwale jazzowe, w tym organizowany od 1964 roku Jazz nad Odrą. Nie ulega zatem wątpliwości, że ten gatunek muzyczny ma w mieście ugruntowaną pozycję.

⁵³ Z. Moir, *Popular Music Making and Young People*, w: *The Oxford Handbook of Music Making and Leisure*, red. R. Mantie, G. D. Smith, Oxford 2017, s. 229.

zarówno początkujący, jak i doświadczeni muzycy, mający w swoim dorobku także kompozycje autorskie. Ci drudzy wykonują covery przede wszystkim dla własnej przyjemności – identyfikują się z repertuarem danych artystów, zarówno pod względem reprezentowanego gatunku muzycznego, brzmienia piosenek, jak i treści tekstów. Często za wykonaniem coveru stoi podobieństwo barw głosu, łatwość „wejścia” w utwory danej artystki bądź artysty, czy wręcz przeciwnie – chęć zmierzenia się z wymagającym, ambitnym repertuarem. Często mamy do czynienia także ze „złotym środkiem” pomiędzy oczekiwaniami odbiorców a własnymi zainteresowaniami, co dobrze obrazują *tribute shows*, czyli koncerty poświęcone twórczości konkretnego artysty bądź zespołu. Projekty *Beyoncé Night* (Ola Turoń, Natalia Szczypuła, Kasia Szyszka), *Ed Sheeran Night* (Wojtek Kiełbasa), *Tribute to George Michael* (Mateusz Kowalczyk) tworzą najczęściej lokalni wykonawcy faktycznie blisko związani z muzyką celebrowanej gwiazdy, ale za to aranżacje są najmniej oryginalne. Dzięki temu piosenki są natychmiast identyfikowane przez odbiorców, a to skłania ich do aktywnego uczestnictwa w koncercie m.in. poprzez śpiewanie razem z wokalistą.

W kontekście repertuaru autorskiego muzycy oraz ankietowani nie uważają zaś, aby wytwarzana była zupełnie nowa jakość muzyczna, specyficzna dla Wrocławia – nie możemy więc mówić o wrocławskiej odmianie soulu, R&B czy jazzu. Jak bowiem pokazują przykłady wielu wrocławskich artystów, repertuar autorski ma swoje korzenie w repertuarze coverowym. Jak wywnioskowałem z wywiadów oraz słuchanych koncertów, jeżeli wokalistka X związana jest z miejscem Y i chętnie wykonuje repertuar gwiazdy Z, jej repertuar autorski wykaże silne wpływy tych elementów.

Na wykonywanie coverów spada jednak wiele krytyki. M.in. Ajda Wyglądacz, wrocławska gitarzystka związana ze sceną alternatywną, uważa, że hamuje to swobodę artystyczną i pozbawia szans na właściwą promocję materiału autorskiego. Artystka stwierdziła w przeprowadzonym przeze mnie wywiadzie, że „muzycy, którzy mają repertuar autorski, a grają też covery, mogą zagrać repertuar autorski w środę, ale czwartek-sobota proszę bardzo, grajcie swoje potupajki, bo to się na pewno sprzeda”⁵⁴. Stwierdzenia artystki

nie są bezpodstawne – repertuar coverowy jest dużo bezpieczniejszym źródłem dochodu dla klubów, a na koncerty autorskie w najlepsze dni tygodnia mogą liczyć tylko największe, lokalne gwiazdy. Czy należy jednak coverom odmówić autentyczności, skoro przykład sceny śródmiejskiej pokazuje, że większość artystów, którzy wykonują własne piosenki, zaczynała właśnie od coverów i tribute bandów?

Wypowiedź Ajdy Wyglądacz można zinterpretować jako oskarżenie o „sprzedawanie się”, czyli narażenie na szwank swoich wartości dla korzyści finansowych, dążenie do komercyjnego zysku kosztem autonomii kulturowej, a sam termin wykorzystywany jest także w dyskursie na temat utrzymania (muzycznych) społeczności i kontrolowania granic (między sztuką a handlem)⁵⁵. „Kultura promocyjna”, czyli przenikanie zasad rynkowych do niemal każdego aspektu życia, znormalizowała jednak praktyki promocyjne, do których można zaliczyć budowanie własnej marki poprzez wykonywanie coverów. Kultura promocyjna jednocześnie zwielokrotniła możliwości dostępne dla muzyków w zakresie sprzedawania się i zarazem podważyła znaczenie tego pojęcia, biorąc pod uwagę wszechobecność takich działań. Badania nad kulturową wartością muzyki w samookreśleniu lub zaangażowaniu społecznym, prowadzone przez socjologów muzyki i badaczy muzyki popularnej, podkreśliły ponadto korzyści płynące z uczestnictwa w muzykowaniu, zarówno w roli wykonawcy, jak i odbiorcy – niezależnie od repertuaru⁵⁶.

Oczywiście próba oddzielenia pozaekonomicznej wartości muzyki popularnej od wartości ekonomicznej jest trudna, biorąc pod uwagę obieg muzyki popularnej jako towaru. Dlatego dobrym sposobem na oddanie sprawiedliwości pracy twórczej jest skupienie się na jej etycznych wymiarach w ramach ekonomii moralnej. Ekonomia moralna to sposób postrzegania działalności gospodarczej w kategoriach jej aspektów etycznych, a nie finansowych. Obejmuje ona badanie zależności między kulturą i gospodarką, a także stopnia, w jakim gospodarka kształtowana jest przez normy i wartości, w tym wartości moralno-polityczne. Ekonomia moralna może pomóc w zrozumieniu, jakie warunki wspierają rozwój i dobrostan członków

⁵⁴ Zaczerpnięte z wywiadu z Ajdą Wyglądacz przeprowadzonego 10.08.2019 we Wrocławiu przez autora.

⁵⁵ B. Klein, *Selling Out. Culture, Commerce and Popular Music*, New York–London 2020, s. 2–5.

⁵⁶ Ibidem, s. 9–18.

społeczności, czyli wewnętrzne dobra i źródła satysfakcji, które ich napędzają. Potencjalne korzyści płynące z uczestnictwa w muzyce są niezwykle ważne, ale i zanedbywane przy wąskim podejściu ekonomicznym. Konsekwencje cyfryzacji, rozwoju kultury promocyjnej i polityki kulturalnej napędzanej przez rynek wspólnie kształtują działania i perspektywy artystów, którzy są niejako zmuszani do prezentowania siebie jako marki. To kolejny przykład historycznie i kulturowo względnego rozumienia autentyczności⁵⁷.

Bethany Klein sięga po definicję autentyczności, która jej zdaniem przekonująco łączy precyzję i uogólnienie. Zgadzam się z autorką, gdyż jej definicja proponuje umiejętną syntezę informacji z moich rozważań z pierwszej części artykułu:

„Autentyczny” oznacza muzykę, muzyków i doświadczenia muzyczne postrzegane jako bezpośrednie i szczere, nieskażone komercją, modą, wtórnością, brakiem inspiracji i tak dalej. „Autentyczny” to termin odnoszący się do muzyki, która oferuje szczere wyrażanie prawdziwych uczuć, oryginalną kreatywność lub organiczne poczucie wspólnoty [wyróżnienie aut.]. Autentyczność nie jest czymś „w” muzyce, chociaż często jest doświadczana jako taka, uważa się, że jest rzeczywiście słyszalna i przyjmuje się, że ma materialną formę. Autentyczność jest raczej wartością, jakością, którą przypisujemy postrzeganym relacjom między muzyką, praktykami społeczno-przemysłowymi i słuchaczami lub publicznością⁵⁸.

Można pokusić się o stwierdzenie, że *de facto* każda muzyka może zostać uznana za autentyczną przez określoną grupę odbiorców, gdyż jest nieodłącznym elementem obiektu lub wydarzenia określanego jako autentyczne – na przykład koncertu czy miejsca, w którym koncert się odbywa. Jest „nieustannie negocjowana w ciągłej interakcji między wykonawcami,

różnymi interesami komercyjnymi, fanami i ewoluującym wizerunkiem”⁵⁹. Powróć tutaj do estetycznego kosmopolityzmu, który wyłania się jako społecznie wytworzona konsekwencja wzajemnego oddziaływania dwóch domen: globalnej muzyki popularnej oraz lokalnej przestrzeni, w której się znajdują. Przecięcie dwóch (lub więcej) domen produkcji kulturowej staje się zatem źródłem innowacji i zmian⁶⁰.

Zakładając, że wykonywanie repertuaru coverowego przez lokalnych muzyków nie neguje tożsamości miasta, przyjrzyjmy się samym utworom, opiniom artystów oraz miejscom, w jakich można ich doświadczyć. Aranżacje coverów często są oryginalne, inspirowane przede wszystkim soulem, R&B i jazzem. W prestiżowym klubie Vertigo Jazz Club and Restaurant, w maju 2021 roku, usłyszałem m.in. *Single Ladies* z repertuaru Beyoncé czy *Smells Like Teen Spirit* grunge’owego zespołu Nirvana w tanecznych, swingowych aranżacjach żeńskiego trio Vertigo Angels (Natalia Szczypuła, Ola Turoń, Kasia Szyszka). Natalia Szczypuła podsumowała te nietypowe aranżacje następującymi słowami: „chcemy przekazać swoją prawdę [wyróżnienie aut.] w piosenkach, dlatego tworzymy takie aranżacje. Nigdy nie zagramy tak samo”. Potwierdza to jam session w barze Nietota z dnia 20.08.2020, prowadzone przez Natalię. Do wydarzenia wprowadził *medley*⁶¹ znanych przebojów w autorskich aranżacjach. Były to między innymi utwory *Crazy* Gnarl’s Barkley, *Shape of You* Eda Sheerana czy *Royals* Lorde. Każdy kolejny utwór poddawany był coraz większym wariacjom, a wokalistka coraz odważniej improwizowała linię melodyczną, co spotykało się z entuzjastycznym przyjęciem publiczności, która głośno wiwatowała, tańczyła i śpiewała coraz liczniej zgromadzona pod sceną. Także Angelika Klimek, w lipcu 2021 roku jeszcze początkująca na wrocławskiej scenie, sięgała po oryginalne aranżacje utworów innych artystów. Przebój *Crazy* duetu Gnarl’s Barkley (to jeden z najczęściej wybieranych

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ „«Authentic» designates those music, musicians, and musical experiences seen to be direct and honest, uncorrupted by commerce, trendiness, derivativeness, a lack of inspiration and so on. «Authentic» is a term affixed to music which offers sincere expressions of genuine feeling, original creativity, or an organic sense of community. Authenticity is not something «in» the music, though it is frequently experienced as such, believed to be actually audible, and taken to have a material form. Rather, authenticity is a value, a quality we ascribe to perceived relationships between music, socio-industrial practices, and listeners or audiences”. K. Keightley, *Reconsidering Rock*, w: *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, red. S. Frith, W. Straw, J. Street, Cambridge 2001, s. 109–142. Za: ibidem, s. 21. Tłum. aut.

⁵⁹ „Authenticity is continuously negotiated in an ongoing interplay between performers, diverse commercial interests, fans, and the evolving image”. B. Klein, *Selling Out...*, op. cit., s. 22–23. Tłum. aut.

⁶⁰ M. Regev, *Pop-Rock Music...*, op. cit., s. 13–14.

⁶¹ *Medley* to angielski termin oznaczający ciąg znanych melodii połączonych razem, na ogół bez żadnej formalnej konstrukcji. *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000018254?rskey=4DyTLB> (dostęp: 18.06.2022).

w Nietocie, jak i całej jazzowej scenie wrocławskiego Starego Miasta, przebojów) w oryginalnej wersji bardzo żywiołowy, zaprezentowano w spokojnej, autorskiej aranżacji, natomiast liryczne *Killing Me Softly* Roberta Flack wykonano w skocznej aranżacji. Pojawiła się wówczas przed sceną dziewczyna, która oddawała się bardzo swobodnemu, żywiołowemu tańcowi, wywołując uśmiech i zabawny komentarz wokalistki. Warto dodać, że w momencie powstawania tego artykułu (latem 2024 roku) Angelika jest jedną z liderek wrocławskiej sceny, wykonującą także własne utwory.

Koncerty coverowe, czyli najpowszechniejszy rodzaj występów we Wrocławiu, w przypadku bardziej doświadczonych gwiazd mogą nawet w całości polegać na przedstawianiu autorskich aranżacji czy wariacji na temat wcześniej stworzonego repertuaru. Na przykład Ola Turoń, jedna z najpopularniejszych wokalistek soulowych w mieście, naliczyła aż ok. 900 utworów w swoim repertuarze, ale sama stwierdziła, że to prawdopodobnie po prostu wszystkie utwory, jakie wykonała w swoim życiu, a faktyczna liczba piosenek dostępnych „od ręki” może być znacząco mniejsza⁶². Tak duży zasób utworów pozwala muzykom nie tylko przygotowywać urozmaicone programy koncertów, lecz także niekiedy dynamicznie zmieniać program w odpowiedzi na reakcje widowni na daną kompozycję.

Ponadto dzięki zróżnicowaniu atmosfery miejsc tworzących śródmiejską scenę muzyczną artyści mogą w różnych lokalach wykonywać inny repertuar czy przygotowywać inne aranżacje, odmienna jest też relacja z publicznością. W toku przeprowadzanych wśród Wrocławian ankiet oraz pilotażowych wywiadów z lokalnymi artystami wyłoniłem w 2019 roku najważniejsze ośrodki działalności lokalnych muzyków na tym obszarze. To m.in. wspomniane powyżej Vertigo Jazz Club and Restaurant (otwarty w 2015 roku) oraz bar Nietota (otwarty w 2011 roku) – lokale, które funkcjonują relatywnie niedługo, ale zostały przez niektórych muzyków określone mianem „domu”⁶³, a samo bogate życie muzyczne Wrocławia

wskazane jako jedna z istotnych przyczyn, które stały za wyborem tego miasta jako miejsca do życia i samorozwoju. Atmosfera wsparcia i otwartości na nowe talenty, zarówno ze strony „zakorzenionych” już muzyków, jak i menadżerów lokali, w znacznej mierze decydowały o kontynuowaniu działalności wykonawczej po zadebiutowaniu, zwykle podczas jam sessions.

Atmosfera miejsca to nie tylko rezultat interakcji między jednostkami, zainicjowana przez, a jednocześnie stymulująca muzykowanie na żywo. Węzłowe przestrzenie dla społeczności zyskują swój charakter także poprzez swój wystrój i zaplecze techniczne. Vertigo Jazz Club and Restaurant to przede wszystkim klub muzyczny, a spośród wszystkich badanych przez mnie miejsc jest również najbardziej dopracowaną akustycznie przestrzenią. W ściany lokalu wbudowano ekofony, które nie tylko zapobiegają powstawaniu pogłosu wewnątrz lokalu, ale także zabezpieczają przed jakimikolwiek dźwiękami z zewnątrz. Klub szczyci się ponadto wysokiej jakości profesjonalnym systemem nagłośnieniowym obsługiwanym przez akustyka. Artyści, z którymi przeprowadzałem wywiady, pozytywnie wypowiadali się o warunkach akustycznych oferowanych przez ten lokal. Kasia Szyszka, wokalistka, a zarazem etnomuzykolożka, uznała Vertigo za świetne miejsce do grania jazzu, które wymaga jednak bardzo dużych umiejętności, gdyż każde potknięcie będzie słyszalne. Artystka w żadnym wypadku nie uważa tego za wadę, ale za nieodłączny element charakteru lokalu, który jest pożądanym przez wielu bywalców – słuchaczy i wykonawców⁶⁴.

Wystrój lokalu nawiązuje do tradycji nowojorskich klubów jazzowych lat 30. i 40., ale zawiera także elementy art deco, w tym reprodukcje obrazów Tamy Łempickiej. Goście zamiast karty dań i napojów otrzymują „gazetę” „Vertigo Daily”, stylizowaną na przedwojenną. W tle odtwarzany jest tradycyjny jazz oraz blues. Goście i artyści ubrani są stosownie do charakteru miejsca, zwłaszcza podczas koncertów jazzowych – panowie zazwyczaj w koszule i wizytowe spodnie, panie w sukienki i buty na wysokim obcasie. Podczas koncertów z innym repertuarem, np. bluesem czy R&B, stroje artystów niekiedy nie są wieczorowe, ale swobodne i adekwatne do wykonywanego gatunku,

⁶² Na podstawie wywiadu z Olą Turoń, przeprowadzonego 27.08.2019 we Wrocławiu przez autora.

⁶³ Tak o Nietocie wypowiadała się m.in. wokalistka Angelika Klimek podczas wywiadu przeprowadzonego 19.07.2021 we Wrocławiu przez autora.

⁶⁴ Na podstawie wywiadu przeprowadzonego z Kasią Szyszką w dniu 21.08.2019 we Wrocławiu przez autora.

co dodaje wiarygodności muzykom i jest spójne z konwencjami gatunkowymi. To wszystko buduje atmosferę nie tylko wysmakowaną, ale także spójną z prezentowaną tam muzyką, kojarzoną właśnie ze Stanami Zjednoczonymi okresu międzywojennego.

Z kolei Nietota to klub, który powstał dzięki wrocławskim aktorom, muzykom, plastynom i malarzom. Klimat baru nawiązuje do powojennych czasów wrocławskich kawiarni i klubów artystycznych, odwiedzanych przez malarzy, poetów, muzyków i innych. Bar, ściany, sufit oraz niektóre z mebli pokryte są oryginalną, ilustracyjną grafiką, budzącą psychodeliczny nastrój. Goście lokalu, z którymi rozmawiałem podczas swoich badań, podkreślali wystrój Nietoty jako jeden z kluczowych czynników wpływających na ich wybór i na przyjemność czerpaną z przebywania w tym miejscu. Również według muzyków awangardowy, psychodeliczny wystrój czyni z Nietoty w jeszcze większym stopniu ostoję młodej muzycznej bohemy Wrocławia. To kluczowy składnik charakteru tego miejsca, pozwalający mu wyróżnić się spośród innych lokali, a także budujący klimat każdego z koncertów.

Choć w programach odbywających się w tych miejscach koncertów dominują covery, co jest naturalnym zjawiskiem na lokalnych scenach muzycznych, to jednak otwierają się możliwości prezentowania odważniejszych aranżacji znanych przebojów, twórczości mniej znanych artystów, dobrze wpisujących się w charakter danego miejsca, a także kompozycji autorskich. Jak stwierdził pianista Sebastian Łobos: „trzeba się liczyć z każdym miejscem, dobrać odpowiedni repertuar i samemu dobrze się bawić”⁶⁵. Dzięki temu nie tylko różne osoby mogą znaleźć miejsce odpowiednie dla swojego *ja*, ale jedna osoba może w wielu miejscach realizować różne aspekty swojej tożsamości. Satisfakcja z występowania zgodnego ze swoją muzyczną tożsamością oraz poczucie więzi z pozostałymi członkami społeczności rezonują wśród słuchaczy, których pozytywna recepcja (albo konstruktywna krytyka) są kołem zamachowym dla kontynuowania działalności artystycznej. W ten sposób muzyczny przekaz można uważać za szczerzy, a aurę miejsca – za autentyczną⁶⁶.

SZERSZE SPOJRZENIE NA „MUZYKĘ MIASTA” – SŁOWEM PODSUMOWANIA

Wrocławska scena muzyczna spełnia wszystkie wymagania, aby nie tylko utrzymać się w mieście, ale nadal się rozwijać i zyskiwać coraz szersze grono słuchaczy i nowych artystów. Brzmienie muzyki wykonywanej wśród tej społeczności na stałe wpisane jest w brzmienie miasta i uważam, że jest ona autentyczną „muzyką miasta”, nawet jeżeli repertuar składa się ze współczesnych utworów utrzymanych w stylistyce jazzowo-soulowej, głównie coverów. Wrocław jest bowiem miastem globalnym, docierają do niego takie same prądy kulturowe, jak te, które kształtują inne europejskie ośrodki. Kluby opierają się na powszechnie znanych gatunkach muzycznych, ale każdorazowo są globalizowane poprzez nadawanie im lokalnych znaczeń i wpisywanie ich w miejskie narracje. To między innymi rezultat charakterystycznego dla czasów ponowoczesnych estetycznego kosmopolityzmu, który oznacza nie tylko globalny obieg podobnych gustów muzycznych, ale także, jeżeli nie przede wszystkim, interpretowanie ich w kontekście lokalnie kształtowanego *ja*.

Dane miejsca uważane są za autentyczne, gdyż są zgodne z zakorzenionym sentymentem, także dźwiękowym. Autentyczność miejsc uzyskiwana jest również poprzez świadome operowanie konwencjami w ramach procesów komercyjnych, w które wplecione są te lokale. Konwencje gatunkowe splecione z potrzebą sukcesu finansowego stanowią zarazem ograniczenie, jak i szansę, gdyż różne miejsca w obrębie sceny mogą się wyspecjalizować w danym zakresie, oferując zróżnicowane możliwości dla artystów, zarówno amatorów, jak i profesjonalistów.

W świetle powyższych rozważań, które zweryfikowałem dzięki wynikom moich badań nad wrocławską sceną muzyczną, zdecydowałem się na pewne zaktualizowanie i rozszerzenie podziału, który proponował Robert Losiak, kładąc akcent na procesy globalizacji kultury.

- Muzyką miasta, czyli dla niego autentyczną, oprócz wskazanych przez Losiaka utworów zakorzenionych historycznie i etnicznie, w wyniku procesu globalizacji stają się utwory wykonywane przede wszystkim na żywo w obrębie miejsc (np. klubów) i przestrzeni

⁶⁵ Cytat zaczerpnięty z wywiadu z Sebastianem Łobosem przeprowadzonego 11.07.2021 we Wrocławiu przez autora.

⁶⁶ Zob. J. Kopaniecki, *Ekspresja sceniczna a performans miejsca. Wroclawska scena muzyczna – przed pandemią i w jej trakcie*, „Kultura – Historia – Globalizacja” 2023, nr 29, s. 107–123.

znaczących (np. miejski rynek). Jest to muzyka *śluchana*, stanowiąca centralny element zachodzącego performansu. W większości będą to covery globalnie znanych kompozycji i/lub repertuar autorski czerpiący z globalnie rozpoznawanych nurtów w muzyce popularnej, które poprzez utrwalenie ich praktyk w obrębie danej społeczności muzycznej zgromadzonej wokół określonego miejsca/miejsc zyskują znaczenie i wchodzą w relacje z tożsamością jednostek, społeczności i miejsca. Dany repertuar może być swoisty wyłącznie dla danego miejsca, jednakże miejsca znaczące wpływają na całość kształtu tożsamości miasta.

- Muzyką w mieście, w wyniku procesu globalizacji, będzie przede wszystkim muzyka odtwarzana w przestrzeniach o charakterze heterotopycznym. Jest to muzyka *ślyszana*, stanowiąca dźwiękowe tło przestrzeni, nieposiadająca bezpośredniego odniesienia do kulturowej czy fonicznej tradycji miasta. Jeżeli na repertuar składać się będą utwory stanowiące częściowo muzykę miasta, to mogą one wywołać sentyment dźwiękowy, ale w odniesieniu do utrwalań wcześniej społeczności. Muzyką w mieście może być także muzyka wykonywana na żywo, która nie nabrała jeszcze lokalnych znaczeń.

Powyższy podział może wymagać dalszych uzupełnień, zwłaszcza w świetle dynamicznego rozwoju współczesnej kultury popularnej i nowych sposobów jej transmisji. Uważam jednak, że zwrócenie uwagi na lokalne praktyki muzyczne o charakterze amatorskim czy półamatorskim rzuca światło na niewystarczająco dotychczas podkreślany aspekt kształtowania tożsamości współczesnych miast i może zostać wykorzystany do aktywnego rozwijania i promowania życia kulturalnego kreatywnych ośrodków takich jak Wrocław. Żywię także nadzieję, że moje badania i poruszone przeze mnie problemy zachęcą kolejnych badaczy do wnikliwego przyjrzenia się społecznościom muzycznym w zamieszkanych przez nich miastach.

BIBLIOGRAFIA

Appadurai Arjun, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, tłum. Zbigniew Pucek, Universitas, Kraków 2005.

- Auslander Philip, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, Milton 2008.
- Banet-Weiser Sarah, *Authentic™. The Politics of Ambivalence in a Brand Culture*, New York University Press, New York 2013.
- Burdzik Tomasz, *Przestrzeń jako składnik tożsamości w świecie globalizacji*, „Kultura – Historia – Globalizacja” 2012, nr 1, s. 13–27.
- Connell John, Gibson Chris, *Sound Tracks. Popular Music, Identity and Place*, Routledge, London–New York 2003.
- Cyrek Barbara, Dziwak Ewelina, *Muzyczne uwikłania tożsamości*, „Kultura Współczesna” 2017, nr 3, s. 110–117.
- Eco Umberto, *Semiologia życia codziennego*, tłum. Piotr Salwa, Joanna Ugniewska, Czytelnik, Warszawa 1996.
- Fiske John, *Zrozumieć kulturę popularną*, tłum. Katarzyna Sawicka, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.
- Florida Richard, *Narodziny klasy kreatywnej*, tłum. Tomasz Krzyżanowski, Michał Penkala, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2010.
- Frith Simon, *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*, tłum. Marek Król, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.
- Frith Simon, *Towards an Aesthetic of Popular Music*, w: *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*, red. Richard Leppert, Susan McClary, Cambridge University Press, Cambridge 1989, s. 133–150.
- Grygier Ewelina, *Muzyka miasta czy muzyka w mieście? Folklor i muzyka etniczna na ulicach Wrocławia i Poznania*, „Audiosfera. Koncepty – Badania – Praktyki” 2015, nr 1, s. 20–41.
- Juszczyk Andrzej, *Na koncercie czy w studio? Technologiczne aspekty „żywości” muzyki popularnej*, w: *MUTE: Studia nad muzyką popularną. Tom II LIVE*, red. Andrzej Juszczyk, Natalia Giemza, Konrad Sierżputowski, AT Wydawnictwo, Kraków 2018, s. 13–26.
- Kaufman Shelemay Kay, *Musical Communities: Rethinking the Collective in Music*, „Journal of the American Musicological Society” 2011, nr 2, s. 349–390.
- Keightley Keir, *Reconsidering Rock*, w: *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, red. Simon Frith, Will Straw, John Street, Cambridge University Press, Cambridge 2001, s. 109–142.
- Kisiel Przemysław, *Kultura wobec współczesnych procesów społeczno-ekonomicznych*, w: *Kultura a rozwój*, red. Jerzy Hausner, Anna Karwińska, Jacek Purchla, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013, s. 289–306.

- Klein Bethany, *Selling Out. Culture, Commerce and Popular Music*, Bloomsbury Academic, New York–London 2020.
- Kubicki Paweł, *Nowi mieszczenie – nowi aktorzy na miejskiej scenie*, „Przegląd Socjologiczny” 2011, nr 2-3, s. 203–227.
- Kubicki Paweł, *Tożsamość, pamięć i obywatelskość miast w kontekście konkursu na Europejską Stolicę Kultury*, „Kultura Współczesna” 2017, nr 5 (98), s. 13–25.
- Lewicka Maria, *Psychologia miejsca*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2012.
- Losiak Robert, *Muzyka w przestrzeni publicznej miasta. Z badań nad pejzażem dźwiękowym Wrocławia*, „Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego” 2008, t. 9, s. 253–264.
- Losiak Robert, Tańczuk Renata, *Odmiany globalności i lokalności audiosfery Wrocławia w recepcji jej mieszkańców*, „Kultura – Historia – Globalizacja” 2016, nr 19, s. 57–70.
- Massey Doreen, *A Global Sense of Place*, „Marxism Today” 1991, nr 7, s. 24–29.
- Middleton Richard, *Studying Popular Music*, Buckingham, Open University Press, Bristol 1990.
- Moir Zack, *Popular Music Making and Young People*, w: *The Oxford Handbook of Music Making and Leisure*, red. Roger Mantie, Gareth Dylan Smith, Oxford University Press, Oxford 2017, s. 223–240.
- Moore Allan, *Authenticity as Authentication*, „Popular Music” 2002, nr 2, s. 209–223.
- Mrozek-Dumanowska Anna, *Nowy wymiar tożsamości indywidualnej i społecznej w epoce globalizacji*, „Kultura – Historia – Globalizacja” 2018, nr 2, s. 83–103.
- Muszkalska Bożena, *Muzykologia wobec globalizacji*, „Kultura – Historia – Globalizacja” 2007, nr 1, s. 54–60.
- Pasamonik Barbara, *Globalizacja kultury czy glocalizacja kultury?*, w: *Krótkie wykłady z socjologii: kategorie, problemy, subdyscypliny*, t. 2, red. Anna Firkowska-Mankiewicz, Tatiana Kanasz, Elżbieta Tarkowska, Wydawnictwo Akademii Pedagogiki Specjalnej, Warszawa 2013, s. 117–138.
- Regev Motti, *Pop-Rock Music. Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity*, Polity Press, Cambridge 2013.
- Rice Timothy, *Modeling Ethnomusicology*, Oxford University Press, New York 2017.
- Ritzer Georg, *Rethinking Globalization: Glocalization/Globalization and Something/Nothing*, „Sociological Theory” 2003, nr 3, s. 193–209.
- Straw Will, *Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music*, „Cultural Studies” 1991, nr 3, s. 368–388.
- Van Leeuwen Theo, *What is Authenticity?*, „Discourse Studies” 2001, nr 3, s. 392–397.
- Wawrzak-Chodaczek Mirosława, *Nowe style życia w zglobalizowanym świecie*, „Kultura – Historia – Globalizacja” 2010, nr 1, s. 69–77.
- Welsch Wolfgang, *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*, tłum. M. Leśniewska w: *Filozoficzne konteksty rozumienia transwersalnego wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, red. Rafał Kubicki, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1998, s. 195–222.

SUMMARY

Jakub Kopaniecki

Local Contexts of Global Songs. Towards an ‘Authenticity’ of Popular Music from an Urban Perspective

Value terms such as ‘authentic’ are among the most overloaded in musical discourse. This is well evident in the study of popular music, strongly linked to commercial processes around the world. It is therefore worth changing the perspective to a much narrower, local one and looking at the practices of urban musical communities. For it is among amateur musicians, that the question of musical authenticity plays a defining role. For many of them, music is a kind of engaging leisure practice that determines their identity. This in turn implies the question of the relationship between the sonic identity of the city and the identity of the individual, what is authentic to the city and what is authentic to the subject. The relationship of popular music to people, places and the city as a whole needs to be explored in order to come closer to understanding one dimension of ‘authenticity’ - what it might be in the ‘micro’ scope.

Keywords

authenticity, popular music, soundscape, music scene, globalization, locality