

Maciej Smółka

W całości na żywo. Koncerty jako forma upamiętniania albumów muzycznych

Wstęp

Nie pamiętam, kiedy przesłuchałem pierwszą płytę, ale za to bez problemu mogę przywołać emocje, które odczuwam za każdym razem, kiedy słucham *American Idiot* Green Day, *On an Island* Davida Gilmoura czy *No Line on the Horizon* U2. Kontakt z wszystkimi tymi płytami odsyła mnie do konkretnych wydarzeń z mojego życia – muzyka staje się sprzężona z osobistym doświadczeniem i zyskuje nową, indywidualną wartość. Nie pamiętam też, kiedy poszedłem na pierwszy koncert, ale za to bez problemu mogę przywołać emocje, które towarzyszyły mi podczas koncertów Green Day w 2005 roku, Davida Gilmoura w 2006 roku czy U2 w 2009 roku. Wtedy, po raz kolejny, ale tym razem na żywo, odtworzyłem moje wcześniejsze doświadczenie z przywoływanymi powyżej albumami muzycznymi. Zostało ono wtedy ugruntowane lub zmodyfikowane, a na pewno utrwalone. Przykłady podane powyżej prezentują sytuację, w której sam skonfrontowałem swoje uprzednio stworzone wyobrażenie na temat dzieła artystycznego z jego wersją wykonywaną na żywo, bezpośrednio przez ich autorów. Teraz, po analizie tego zagadnienia, czego efekty zaprezentuję w tym artykule, jestem przekonany, że podobne doświadczenia przeżywali inni uczestnicy tych wydarzeń, choć na pewno na swój własny sposób.

Koncerty muzyki popularnej są bardzo często tylko kompilacją utworów, które dany artysta uzna za najbardziej odpowiednie do wykonania. Biorąc to pod uwagę, doświadczenie słuchania danego albumu muzycznego, traktowanego jako spójne dzieło, nie jest zwykle odtwarzane na żywo. Występują jednak wyjątki od tej reguły, którymi zajmę się w tym artykule. Niektórzy muzycy decydują się bowiem na odegranie płyty od początku do końca w trakcie swojego występu muzycznego. Wykonywanie albumu „w całości na żywo” często towarzyszy specjalnym tra-

som koncertowym, organizowanym przeważnie z okazji rocznicy wydania krążka, chęci przypomnienia o danej części twórczości lub ze względu na takie życzenie fanów lub samego wykonawcy.

Te obserwacje były impulsem do przeprowadzenia badań nad fenomenem koncertów jako elementu upamiętniania dzieła artystycznego. Interesowały mnie dwa wymiary takiego upamiętnienia – indywidualny i kolektywny, rozumiany jako grupa fanów, krytyków czy społeczność muzyczna. Jedną z głównych inspiracji do podjęcia tego zagadnienia była lektura książki Paula Connerton *Jak społeczeństwa pamiętają*¹, będącej absolutnym kanonem badań pamięciologicznych. Wątki książki poświęcone rytuałom upamiętniania, mnemotechnice i odtwarzaniu można z łatwością odnieść do muzyki i koncertów. W związku z tym posłużę się nimi jako narzędziami do własnych analiz. Drugim niezwykle użytecznym tekstem, który jednocześnie będzie stanowić podstawę moich badań, jest *Record and Hold: Popular Music between Personal and Collective Memory* autorstwa José van Dijck², w którym autorka podejmuje temat zależności pomiędzy muzyką i pamięcią w kontekście słynnej holenderskiej listy przebojów *Top 2000*. Muzyka jest tu także traktowana jako czynnik wpływający na pamięć zarówno indywidualną, jak i kolektywną, który pełni znaczącą rolę w procesie upamiętniania.

Lektury tych tekstów zainspirowały mnie do podjęcia rozważań na temat korelacji pomiędzy koncertami a naszymi osobistymi doświadczeniami z muzyką oraz powszechnym potwierdzeniem dużej wartości artystycznej danego albumu, a tym samym zdolności jego twórcy. W szczególności zainteresowały mnie przypadki odgrywania całych albumów na żywo, co można potraktować jako upamiętnianie pomników artystycznych. Zasadnym jest więc spojrzenie na to zagadnienie z perspektywy tzw. *memory studies*, ale także *popular music studies* czy szeroko rozumianego kulturoznawstwa.

Celem mojego tekstu będzie więc przestudiowanie fenomenu wykonywania całych albumów na żywo oraz potencjalnych efektów takiego działania, zamierzonych lub niezamierzonych. W moich badaniach jako główną bazę teoretyczną potraktowałem artykuł José van Dijck, który znakomicie nakreśla sposoby wykorzystania analiz pamięciologicznych w kontekście procesu słuchania muzyki. Poniższy artykuł powinien być więc traktowany jako odpowiedź, jak również kontynuacja wątków przedstawianych przez van Dijck, rozszerzonych przeze mnie o temat koncertów i wykonywanych wtedy albumów. W artykule posłużę się także konkretnymi przykładami koncertów lub tras koncertowych jako upamiętniania artystów lub ich dzieł, a w szczególności przypadkiem *The Wall Live* Rogera Watersa z lat 2010–2013.

¹ P. Connerton, *Jak społeczeństwa pamiętają*, Warszawa 2012.

² J. van Dijck, *Record and Hold: Popular Music between Personal and Collective Memory*, „Critical Studies in Media Communication” 2006, vol. 23, nr 5, s. 357–374.

Główne pytania badawcze, które chciałbym postawić, odnoszą się do sposobów, w jakie album muzyczny wykonywany na żywo może spełniać funkcję budowania pamięci o danym wykonawcy poprzez wzmacnianie osobistego kontaktu z odbiorcą lub odbiorcami. Chciałbym też podjąć temat atrakcyjności formy koncertów jako kopiowania narzędzia albumu studyjnego oraz kwestii autentyczności takiego zabiegu. To prowadzi do ostatniego problemu, czyli pytania o relacje zbiorowej i indywidualnej pamięci, będących wynikiem doświadczeń koncertowych.

Te na pierwszy rzut oka bardzo obszerne i odległe od siebie zagadnienia prowadzą do wniosków na temat procesów upamiętniania, które mają miejsce podczas koncertów. Po przeprowadzonej analizie nie ulega wątpliwości, że albumy wykonywane w całości na żywo przypominają o nostalgicznej formie dystrybucji muzyki – albumie muzycznym, jednocześnie odnawiając ją i uwspółcześniając. Poprzez odtwarzanie płyt na żywo dokonuje się forma celebracji i upamiętniania dzieła lub artysty, zarówno w ramach pamięci indywidualnej (osobistej relacji i sentymentu do twórcy), jak i zbiorowej (podkreślenie kultowego statusu dzieła i artysty), wykorzystując przede wszystkim rytuał odtworzenia, autentyczność i nostalgię przedsięwzięcia jako katalizatora tych działań.

Forma dystrybucji muzyki a przemysł muzyczny

Aby prawidłowo zrozumieć ideę płyt granych w całości na żywo, należy na początku przyjrzeć się formatowi albumu jako sposobu dystrybucji muzyki. Początkowo utwory muzyczne rozprowadzono jako pojedyncze utwory lub kolekcję krótkich płyt winylowych (granych z prędkością 78 obrotów na minutę), co zaczęło się zmieniać pod koniec lat 40. XX wieku. Wtedy właśnie do powszechnej produkcji wprowadzono duże płyty winylowe (grane z prędkością 33 obrotów na minutę), na których można było zapisać aż do 50 minut muzyki. Ten sposób zapisu zyskał popularność w latach 50., a twórcy, widząc potencjał do eksperymentowania z nową formą przekazu, zaczęli ją wykorzystywać i konstruować albumy muzyczne, które poszerzały możliwości prezentowania zamysłu artystycznego przez twórców. Zaczęto tworzyć spójne pod względem artystycznej wizji dzieła, które według koncepcji muzyków powinno traktować się jako jedną całość, a nie kompilację pojedynczych utworów.

Przykładem tworzenia albumów, gdzie duży nacisk kładziony jest na jednolitość i spójności przekazu, była idea tzw. albumów koncepcyjnych, których pierwszym przejawem był krążek *In the Wee Small Hours* Franka Sinatry z 1955 roku. Formuła ta została rozwinięta w latach 60., kiedy to swoje premiery miały takie dzieła jak *Freak Out!* Franka Zappy (1966), *Pet Sounds* The Beach Boys (1966) czy *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* The Beatles (1967). Lata 70. przyniosły natomiast rozwój rocka progresywnego, który zaadaptował tę formę przekazu do

swoich potrzeb. W tym przypadku na wspomnienie zasługują krążki takich grup jak Pink Floyd, King Crimson, Yes czy Genesis³.

Począwszy od końca lat 70. zainteresowanie albumem muzycznym zaczęło spadać, co wiązało się z rosnącą popularnością MTV, a następnie także wykorzystaniem internetu do dystrybucji muzyki, co ostatecznie zrewolucjonizowało przemysł artystyczny. Nacisk po raz kolejny został przeniesiony ze spójnych koncepcji artystycznych i wielkoformatowych publikacji na pojedyncze piosenki, single. Debata na temat tzw. „śmierci albumu muzycznego” jest wciąż aktualna w mediach branżowych i kręgu *popular music studies*, gdzie z jednej strony dyskutuje się wciąż istniejący i wykorzystywany popyt na albumy koncepcyjne⁴ (jak np. *good kid, m.A.A.d city* Kendricka Lamara z 2012 roku), przy jednoczesnym dramatycznym spadku sprzedaży płyt i nastawieniu przemysłu na platformy streamingowe, playlisty i promowanie pojedynczych utworów⁵. Najlepszym przykładem tego ostatniego zjawiska są takie utwory jak *Skyfall* Adele czy *Hotline Bling* Drake’a, które stały się ogólnosiątkowymi przebojami, mimo że nie znalazły się na żadnym albumie długogrającym⁶.

Istotnym wątkiem w tym kontekście jest przeniesienie płyt studyjnych na scenę koncertową. Najpierw jednak należy podkreślić istotność koncertów we współczesnym przemyśle muzycznym. Biorąc pod uwagę, że album muzyczny przestał być dominującym sposobem dystrybucji utworów, można wnioskować, że artyści i wydawcy skierowali swoją uwagę w innym kierunku, którym okazały się właśnie występy na żywo. Peter C. Dicola z Northwestern Law University w artykule *Money from Music: Survey Evidence on Musicians' Revenue and Lessons About Copyright Incentives* z 2013 roku opublikował wyniki ankiety, którą przeprowadził z udziałem 5000 amerykańskich muzyków. Z danych wynika, że aż 28 proc. ich dochodów pochodzi z występów na żywo, 22 proc. z nauczania, 19 proc. z zatrudnienia w zespołach lub filharmonii itd. Tylko 6 proc. dochodu pochodzi ze sprzedaży utworów. Trzeba jednak mieć na uwadze, że większość ankietowanych

3 M. Smółka, *Rock Musical, Rock Opera i Concept Album: Rock jako gatunek zawieszony między filmem, muzyką a teatrem* [w:] *Spotkania z gatunkami filmowymi: Musical*, red. B. Fiołek-Lubczyńska, K. Żakieta, M. Żebrowski, Łódź 2016, s. 105–122.

4 Warto wspomnieć kilka znaczących przykładów współczesnych albumów koncepcyjnych jak *The Suburbs* Arcade Fire (2010), *Biophilia* Björk (2011), *David Comes to Life* Fucked Up (2011), *good kid, m.A.A.d city* Kendricka Lamara (2012), *The Seer* Swans (2012), *Once I Was an Eagle* Laury Marling (2013), *...Like Clockwork* Queens of the Stone Age (2013), *Sonic Highways* Foo Fighters (2014), *Carrie & Lowell* Sufjana Stevensa (2015), *To Pimp a Butterfly* Kendricka Lamara (2015), *Lemonade* Beyoncé (2016), *Blonde* Franka Ocean (2016) czy *Humanz* Gorillaz (2017).

5 Przykładami takich debat mogą być takie artykuły jak *The death of the album* Jemimy Kiss, *New Ideas, New Outlets* Scotta Baneriece czy *Why Streaming Will Never Kill The Album Format* Scotta Parsonsa.

6 *Hotline Bling* ukazał się wyłącznie jako materiał dodatkowy na albumie Drake’a pt. *Views* z 2016 roku, niecały rok po pierwotnym opublikowaniu piosenki.

to artyści wykonujący muzykę poważną. Z drugiej strony, autor bloga *POP Run the World* przywołuje dochody autorów muzyki popularnej. We wpisie z listopada 2015 roku wylicza, że w tym roku aż około 87 proc. dochodów Taylor Swift pochodziło z jej koncertów⁷. Ten sam blog pół roku później⁸ powołuje się na oficjalne dane przytaczane przez magazyn „Billboard”⁹, z których wynika, że za ten sam rok występy na żywo stanowiły 83,9 proc. jej dochodów. Metody wyliczania konkretnych kwot różnią się w zależności od źródła, ale przytłaczająca przewaga koncertów nad sprzedażą fizyczną płyt (odpowiednio 8,24 i 9,79 proc.) czy streamingiem (1,18 i 0,77 proc.) jest bezdyskusyjna.

Nasuują się dwa wnioski, mówiące o tym, że (a) w obecnym przemyśle muzycznym nie opłaca się inwestować w albumy, ponieważ (b) to koncerty stanowią główne źródło dochodu. Mogłoby się wydawać, że tworzenie wysublimowanych, spójnych w swoim przekazie płyt zanika. Mimo to wciąż pojawiają się przykłady świadczące o tym, że forma ta jest wykorzystywana, a, co najważniejsze w kontekście tego tekstu, także przenoszona na sceny. Dochody płynące bowiem z występów na żywo mogą motywować artystów do wniosków, że tak naprawdę jedynym sposobem na właściwe wypromowanie własnego dzieła jest wykonanie go na żywo¹⁰ – nie wystarczy stworzyć spójny album pomyślany jako jedna, zwarta całość. By stał się popularny, należy wykonać go na żywo, co w rezultacie nie tylko napędzi jego sprzedaż, ale także przyniesie większe zyski dla artysty, zarówno te pieniężne, jak i w postaci większej liczby fanów i uznania wśród krytyków.

Jedną z pierwszych tras koncertowych, podczas których zaczęto stosować ten zabieg, czyli wykonywać album koncepcyjny w całości na żywo, jest ta zespołu The Who w latach 1969 i 1970, kiedy prezentowali większość materiału ze swojego albumu *Tommy*. Warto także wspomnieć trasy zespołu Pink Floyd, który w latach 1972 i 1973 grał album *The Dark Side of the Moon* w całości, a w latach 1980 i 1981 płytę *The Wall*. Współcześnie także pojawiają się artyści, którzy chcąc podkreślić wartość swoich dzieł jako całości, postanawiają wykonywać je w ten sposób. Dobrymi przykładami mogą być trasy zespołu Green Day *American Idiot Tour* (niektóre koncerty w 2004 i 2005) czy zespołu Gorillaz *Demon Days* (10 ekskluzywnych koncertów w 2005 i 2006 roku).

7 *Na czym tak naprawdę zarabiają wykonawcy?*, POP Run The World, <https://popruntheworld.wordpress.com/2015/11/11/na-czym-tak-naprawde-zarabiaja-wykonawcy/> [26.09.2017].

8 *BB Money Makers: Taylor Swift zarobiła 300 mln złotych w rok*, POP Run The World, <http://popruntheworld.pl/bb-money-makers-taylor-swift-zarobila-300-mln-zlotych-w-rok/> [26.09.2017].

9 *Taylor Swift Tops Billboard's Top Money-Makers list of 2015*, Billboard.com, <http://www.billboard.com/articles/news/list/7356755/billboard-top-40-money-makers-rich-list> [26.09.2017].

10 Wyjątkiem jest tutaj Adele, która mimo braku regularnych i intensywnych tras koncertowych uzyskała świetne wyniki sprzedaży swoich albumów 21 i 25.

Wykonywanie całych płyt na żywo nie ogranicza się jednak tylko do albumów koncepcyjnych czy tras promujących te wydawnictwa (zaraz po premierze krążka). Niezwykle istotną częścią tego zjawiska są trasy organizowane z okazji rocznicy wydania danego albumu muzycznego. Przykładami takich przedsięwzięć, na których wykonywano powstałe wcześniej płyty, są: Sonic Youth – *Daydream Nation* (2007–2008, 20th Anniversary Tour), Pixies – *Doolittle* (2009–2011, 20th Anniversary Tour), Metallica – *Metallica* (2012, European Black Album Tour), Manic Street Preachers – *The Holy Bible* (2014–2015, 20th Anniversary Tour), Patti Smith – *Horses* (2015, 30th Anniversary Tour), Brian Wilson – *Pet Sounds* (2016–2017, 50th Anniversary Tour), Slipknot – *Iowa* (2016, 15th Anniversary Celebrations), Bruce Springsteen – *The River* (2016–2017, The River Tour – 35th Anniversary), czy U2 – *Joshua Tree* (2017, 30th Anniversary Tour) i wiele innych.

Inną motywacją tego typu przedsięwzięć lub całych tras, w odróżnieniu od rocznicy lub promocji wydawnictwa po jego wydaniu, bywa zwykła chęć realizacji życzeń fanów lub samych autorów. W tym przypadku najlepiej wspomnieć o trasie *The Catalogue 1 2 3 4 5 6 7 8* zespołu Kraftwerk, który począwszy od 2012 roku wykonuje w seriach po 8 koncertów wybrane płyty opublikowane w 2009 roku w zestawie o tej samej nazwie. Ponadto amerykańska grupa Pearl Jam w 2016 roku postanowiła kilkakrotnie wykonać na żywo w całości swoje krążki *Vs.* oraz *Ten*. Także wspomniany wcześniej Bruce Springsteen niejednokrotnie podczas tras koncertowych wykonywał w całości swoje albumy bez konkretnej okazji. Natomiast na najbardziej bodaj spektakularną trasę tego rodzaju wyruszył Roger Waters w latach 2010–2013, kiedy to wykonywał w całości album *The Wall* wraz z współczesnym spektaklem jej towarzyszącym. *The Wall Live* stała się najbardziej kasową trasą koncertową wszech czasów dla solowego artysty¹¹, a w mojej pracy posłuży jako jeden z głównych przykładów relacji pomiędzy wykonywaniem albumu na żywo a pamięcią.

Koncerty a pamięć

Aby zrozumieć związek pomiędzy uczestnictwem w koncertach a pamięcią, należy uprzednio zastanowić się, w jaki sposób muzyka oddziałuje na to, co pamiętamy, i jak to wpływa na naszą świadomość. Niezwykle pomocnym w tym przypadku wydaje się wspomniany wcześniej przeze mnie artykuł José van Dijck *Record and Hold: Popular Music between Personal and Collective Memory*. Autorka dzieli swoją analizę na trzy części, opierając ją na założeniu, że ludzka zdolność wspominania

11 B. Allen, *Roger Waters Passes Madonna for Solo Boxscore Record with \$459M Wall Live Tour*, Billboard.com, <http://www.billboard.com/biz/articles/news/5748070/roger-waters-passes-madonna-for-solo-boxscore-record-with-459m-wall-live> [28.09.2017].

jest jednocześnie ucieleśniana, umożliwiana i osadzana (ang. „embodied, enabled, and embedded”)¹² przez konkretne środki. Po pierwsze, muzyka ucieleśnia konkretne emocje, przywołując wspomnienia u ich odbiorców. Po drugie, wspomnienia te są umożliwiane poprzez wykorzystanie konkretnej technologii, która jest nieodzowną częścią aktów wspomnienia. Po trzecie, wspomnienia powiązane z muzyką nie są wyłącznie indywidualne, ale stanowią także efekt kolektywnego kontekstu. W tym artykule chciałbym udowodnić, że wszystkie te elementy można odnieść nie tylko do takiego wydarzenia jak *Top 2000*, ale także do środowiska koncertowego.

W rozważaniach na temat ucieleśnienia punktem wyjściowym jest proste założenie, że muzyka pełni funkcję mnemoniczną. Słuchanie konkretnych utworów pozwala przywołać dane wydarzenia, emocje lub nastroje. Muzyka stanowi nośnik ludzkiego doświadczenia – kiedy słuchamy muzyki podczas pewnych wydarzeń, same kompozycje zaczynają odzwierciedlać wrażenia, które nam towarzyszyły w tym czasie. Dijck określa to mianem naszych „naszych prywatnych »szaf grających«”, z których możemy odtwarzać nasze wspomnienia w dowolnym czasie. Nie wyjaśniono, w jaki sposób zapamiętujemy muzykę, jednak van Dijck przytacza opinię wielu naukowców, że łatwiej zapada nam w pamięć utwór, którego wielokrotnie słuchamy. Nieustanne powtarzanie danej kompozycji, wykonywanej w ten sam sposób, bezpośrednio wpływa na zapamiętywanie go w ludzkich umysłach. Stąd też tak ważnym wydarzeniem był wynalazek fonografu, który dał możliwość powtarzalności danej muzyki¹³.

Już tutaj może pojawiać się pewna analogia do koncertów jako platformy przypomnienia i upamiętniania. Gdy bowiem słuchamy muzyki na żywo, zwłaszcza granej w taki sam sposób, jak w znanej nam formie na albumie muzycznym, fakt ten odsyła nas do emocji powiązanych z tymi dźwiękami, co powoduje kolejne powtórzenie danego utworu, dzięki czemu kontynuowany jest cykl zapamiętywania. Z drugiej strony jednak, trzeba mieć na uwadze, że podczas koncertów nigdy nie dokonuje się „identyczne” odtworzenie albumu. Zawsze jest to pewnego rodzaju wariacja na temat¹⁴, na co zwrócił uwagę Connerton w *Jak społeczeństwa pamiętają*:

Istnieje pewien dobrze nam znany typ powtórzenia, który pojawia się, gdy film, czy nagrana muzyka lub dzieło literackie jest odbierany przez nas drugi lub kolejny raz. [...] Tak jak powtórzone przedstawienie tej samej sztuki przez innych aktorów w innym

¹² J. van Dijck, op. cit., s. 358.

¹³ Ibidem, s. 359–360.

¹⁴ Świetnym przykładem wydaje się utwór *God is on the Radio* zespołu Queens of the Stone Age i jego wersja wykonywana przez zespół na żywo w trakcie trasy, promującej album *Songs for the Deaf*, kiedy to muzycy postanowili całkowicie zmienić aranżację. Muzycy podczas koncertów często zmieniają utwory, by je urozmaicić, unowocześnić lub zaprezentować ich wariację, by uatrakcyjnić swój występ.

czasie podkreśla specyficzną naturę każdego spektaklu i zwraca naszą uwagę na różnicę pomiędzy poszczególnymi wykonaniami, tak też, choć w odmienny sposób, „powtórzona” percepcja tego samego tekstu, nagranej płyty czy filmu odsłania rozwój świadomości samego odbiorcy i zwraca naszą uwagę na różnicę pomiędzy poszczególnymi odczytaniem. W obydwu przypadkach całkowite powtórzenie jest jedynie pozorne¹⁵.

Autor używa tutaj przykładu spektakli teatralnych, które z łatwością mogą posłużyć jako analogia do koncertów. Odtworzenie muzyki podczas występów muzyków na żywo nie jest więc identycznym odwzorowaniem ich twórczości, a jej wersją, która powoduje, że odbiorca porównuje i odnosi słyszane wariacje do swoich ugruntowanych wspomnień, jak również konfrontuje je z obecną rzeczywistością. Może to prowadzić do utrwalenia emocji i wrażeń, które dotychczas były sprzężone z utworem, jednak dużo bardziej prawdopodobnym scenariuszem jest konfrontacja, refleksja i ewentualnie modyfikacja.

Wyobraźmy sobie więc sytuację, w której dana osoba z dużą częstotliwością słuchała płyty, będąc w danej sytuacji życiowej, co spowodowało silną korelację muzyki z sytuacją emocjonalną odbiorcy w tym konkretnym czasie. Kilka lat później ta sama osoba jest odbiorcą koncertu, podczas którego wykonuje się ten sam album. Znajduje się już jednak wtedy w zupełnie odmiennej sytuacji, z doświadczeniem nagromadzonym w okresie między pierwszym przesłuchaniem płyty a usłyszeniem jej na scenie. Następuje wtedy konfrontacja zapamiętanej muzyki z aktualnym kontekstem, co, idąc za Connertonem, doprowadza do wywołania wspomnień, odniesienia tego do sytuacji obecnej i refleksji.

José van Dijck wtóruje Connertonowi, pisząc, że słuchanie można bez wątplenia traktować jako przywołanie danego wydarzenia z przeszłości, które towarzyszyło pierwszemu kontaktowi z daną kompozycją. Podkreśla ona, że ludzie oczekują odczuwania tych samych wrażeń za każdym razem, kiedy dany utwór jest słuchany, „tak jakby przeszłość była nagraniem”¹⁶. Nie jest to jednak możliwe, zważywszy na kumulującą się pamięć autobiograficzną – zbiór naszych wszystkich doświadczeń życiowych, które modyfikują teraźniejszy odbiór otaczającej rzeczywistości. Stąd więc wniosek van Dijck, że efektem słuchania utworu nie jest odtwarzanie przeszłości, ale pewnych schematów utożsamianych z przeszłością i modyfikowanych przez lata doświadczeń¹⁷.

Koncerty mogą być jednym z momentów, kiedy właśnie takie przywoływanie ma miejsce. Jest ono tym silniejsze, kiedy obserwuje się wykonywanie utworów czy albumów, z którymi ma się silny emocjonalny związek. Wtedy właśnie jako odbiorcy słuchamy znanej nam muzyki, lecz w innej aranżacji, innej sytuacji ży-

15 P. Connerton, op. cit., s. 138–139. Aby lepiej zrozumieć kontekst upamiętniania, warto zapoznać się z całym rozdziałem pt. *Obrzędy upamiętniania* z tejże książki.

16 J. van Dijck, op. cit., s. 362.

17 Ibidem.

ciowej, z innym bagażem doświadczeń, co sprawia, że z jednej strony indywidualnie upamiętniamy dany utwór, album lub wykonawcę, jednocześnie tworząc nowe korelacje, które odpowiadają warunkom – życiowym, emocjonalnym – panującym w czasie trwania koncertu. Dzieje się tak, ponieważ, jak twierdzi van Dijck, „nasz osobisty muzyczny repertuar jest zbiorem »żyjących« wspomnień, które stymulują reakcję narracyjną, powiązaną z pierwszym razem, kiedy słyszeliśmy dany utwór, z każdym momentem późniejszego odtwarzania”¹⁸.

Zapamiętywanie, przypominanie i upamiętnianie się muzyki jest według van Dijck także umożliwiane przez konkretne technologie, które stanowią element tych procesów. Autorka uważa, że to nośniki odwzorowują pierwsze wykonanie utworu – chcemy, aby nie tylko sama muzyka, ale także sposób, w jaki ją odtwarzamy, odnosił nas do wydarzeń i emocji z przeszłości. Co więcej, oczekujemy także, aby brzmienie rozumiane jako całość procesu słuchania (muzyka, warunki, okoliczności) było takie same jak pierwotnie. Stąd też bierze się chęć sięgnięcia nie tylko po klasyczny dla nas utwór, ale także klasyczną formę, co mogłoby wyjaśniać renesans płyt winylowych. W przypadku *Top 2000* słuchacze w swoich komentarzach podkreślali wagę sprzętu, za pomocą którego słuchają danego utworu, jak również znaczenie nostalgii związanej z samym sprzętem. Sama forma słuchania staje się tutaj elementem, który odgrywa znaczącą rolę w procesie przypominania. Za przykład służy radio tranzystorowe, które umożliwiło słuchanie odmiennej muzyki niż ich rodzice, co podkreśla jego wartość wyzwalającą, wręcz buntowniczą; z drugiej strony forma radiowa przywoływana jest tu jako element, który jednoczył wszystkich słuchających, odwołując do konkretnych wartości i przeżyć. Autorka dochodzi więc do wniosku, że sama rekonstrukcja albumu w formie cyfrowej nie rekompensuje wrażeń, które płyną ze słuchania muzyki z dysku, do którego ma się sentyment. Dzieje się tak, ponieważ każde nowe medium uautentycznia poprzednie, które automatycznie staje się bardziej autentyczne od nowszego – zyskuje wartość prawdziwej, pierwotnej formy słuchania¹⁹.

Te dwa wątki – podkreślające rolę autentyczności i formy nośnika – bez problemu można odnieść do tematu odgrywania albumów w całości na żywo podczas koncertów. Przede wszystkim należy wyjść z założenia, że to właśnie wykonanie dzieła osobiście przez autorów jest tym najbardziej bezpośrednim sposobem przekazu muzyki przez artystę do słuchaczy. To sam twórca staje przed swoimi odbiorcami i prezentuje album bez żadnego pośrednika, na żywo przekazując to, co chciał zaprezentować. Nośnikiem w tym wypadku jest oczywiście koncert, ale biorąc pod uwagę brak bariery fizycznej, która dzieli muzyka od widowni, można

18 Ibidem, s. 364.

19 Ibidem, s. 364–366.

przyjąć, że jest to niejako odtworzenie sytuacji ze studia nagraniowego, gdzie artysta tworzy swoje dzieło, a uczestnik widowiska jest tego świadkiem.

Autentyczność stanowi tutaj kluczowe zagadnienie, które tak naocznie manifestuje się poprzez wykonanie albumu przez jego autorów. Idąc tym tropem, można zasugerować, że koncerty poprzez takie wsteczne uautentycznianie stają się najautentyczniejszą, pierwotną formą muzyki, gdzie autor wykonuje swoje dzieło bezpośrednio przed widzami. Jeśli więc autentyczna forma odbioru muzyki sama w sobie ma przywoływać wspomnienia o pewnym dziele, to trudno wyobrazić sobie lepszy sposób niż wykonanie go bezpośrednio przez twórcę w formie znanej wcześniej widzowi. Pojawia się więc proces przypominania, przy jednoczesnym zapamiętaniu, powstawaniu nowych wspomnień, jak również możliwej modyfikacji tych już zaistniałych podczas pierwotnego słuchania danego dzieła, co potęgowane jest jeszcze przez autentyczność samego wydarzenia.

Słowa te mogą potwierdzać kolejne dwa spostrzeżenia van Dijck, która twierdzi, że materialność muzyki, czyli sposób jej przekazu, wpływa na proces zapamiętywania. Dzieje się tak, ponieważ to status danego nośnika wpływa na to, jak zapamiętujemy – słuchanie muzyki z płyt, radia czy za pośrednictwem plików MP3 ma różną wartość emocjonalną. Przywołuje także badania mówiące o tym, że młodzi słuchacze wciąż kupują płyty CD, mimo że znają już zawartość danych albumów ze źródeł cyfrowych. Wspominanie może być więc wywołane poprzez posłuchanie utworu na jakimś konkretnym nośniku – jak np. osobiście selekcjonowana kolekcja utworów nagranych na swojej własnej płycie CD²⁰. Koncerty, podczas których wykonuje się w całości album muzyczny, można więc przyrównać do takiego nośnika, za którym podążają konkretne emocje, wynikające z bezpośredniego kontaktu z autorem, jak również z autentyczności przekazu płynącego z jego wykonania oraz statusu wykonawcy jako twórcy.

W tym miejscu warto także wspomnieć o sytuacji, kiedy to słuchany album odwołuje jego odbiorców do koncertu. W tym wypadku to ten drugi będzie uznawany za dzieło pierwotne, a wersja studyjna będzie odwoływać nas do wspomnień z tamtego wieczoru. Dzieje się tak już po danym występie na żywo, który nadbudował kolejną warstwę emocji i wspomnień nad tą pierwotnie zbudowaną na podstawie odbioru samego albumu. W ten sposób, słuchając krążka po koncercie, jego uczestnik może odtworzyć – wspomnieć i po raz kolejny upamiętnić – już nie tylko samą płytę, ale także spektakl, w którym brał udział.

Connerton w *Jak społeczeństwa pamiętają* podkreśla, że autentyczność stanowi kluczowy element w procesie upamiętniania. Wpisuje jednak swoje obserwacje w kontekst omawianego odtworzenia dzieł o charakterze pierwowzoru. Omawia on swoje spostrzeżenia jako element analizy obrzędów upamiętniania, które

20 Ibidem, s. 368–369.

można także wykorzystać w analizie zjawiska koncertów i odgrywania albumów w całości na żywo. Autor wskazuje, że obrzędy te posiadają dwie cechy, które można zaobserwować we wszystkich rytuałach, czyli formalizm i performatywność. Dodatkowo jednak posiadają jeszcze jedną cechę, wyróżniającą je na tle innych rytuałów, ponieważ:

w sposób bezpośredni odwołują się do osób i wydarzeń o charakterze pierwowzorów istniejących mitycznie lub historycznie. [...] Możemy [tę cechę] opisać jako rytualne odtworzenie. Jest to cecha o kluczowym znaczeniu kształtowania pamięci zbiorowej, jednak charakter nowoczesnego społeczeństwa oraz nowoczesny sposób samorozumienia sprawiają, że szczególnie trudno nam docenić jej znaczenie²¹.

Omawiane przeze mnie szczególne formy koncertów spełniają wymóg posiadania następujących cech: formalizmu – każdy koncert jest zorganizowany, widowia przygotowana na to, co może ją czekać, a same występy są często także reklamowane jako odtworzenie danego albumu; performatywności – koncert jest zagrany, wykonany w określony sposób, który ma odwzorowywać pierwowzór albumu, według konkretnych zasad czy etykiety; rytualnego odtworzenia – wykonawca odtwarza pierwowzór o charakterze historycznym (album muzyczny). Wszystko to dzieje się natomiast w warunkach, które mają sprawiać wrażenie autentyczności i wiarygodności poprzez wykonanie danego dzieła przez samego jego autora.

To prowadzi nas do kolejnego niezwykle ważnego wątku, czyli pamięci kolektywnej, która u van Dijck poruszana jest z kolei w kontekście o s a d z e n i a wspomnień. Swoje obserwacje opiera na założeniu, że wspomnienia powiązane z muzyką nie są wyłącznie indywidualne, ale wynikają z efektu kolektywnego kontekstu, który nadaje znaczenia wspomnieniom, wzrastającym w społecznych praktykach słuchania – wymianie utworów, programach radiowych czy listach przebojów jak *Top 2000*²². Niniejszy artykuł ukazuje, że dzieje się tak również podczas innego rodzaju kolektywnego aktu słuchania, czyli koncertów.

Według van Dijck praktyki słuchania tworzą środki do konstruowania tożsamości zbiorowej poprzez budowanie tzw. rezerwuaru muzycznych preferencji. Dzieje się tak, ponieważ gdy odbiorcy słuchają piosenek, dobierają sobie te, które im się podobają, a następnie łączą je z emocjami i doświadczeniami, tworząc skomplikowane konfiguracje psychologiczne. Co ciekawe jednak, od końca XIX wieku, czyli od powstania pierwszych nagrań muzycznych, słuchanie było łączone z wydarzeniem kolektywnym – wymianą utworów lub poglądów, wspólnym zasiadaniem przy odbiorniku czy odtwarzaczu. Niewątpliwie społeczny wymiar słuchania muzyki także i dzisiaj wpływa na

21 P. Connerton, op. cit., s. 128–129.

22 J. van Dijck, op. cit., s. 367.

jej odbiór. Omawiana przez van Dijck lista *Top 2000* jest właśnie przykładem takiego zbiorowego słuchania muzyki – całe rodziny lub grupy przyjaciół, a szerzej także cała Holandia przez pięć dni uczestniczą w kolektywnym słuchaniu oraz wymianie poglądów na antenie radia i jego strony internetowej. Na dowód takiego zjawiska autorka przywołuje komentarze słuchaczy, mówiących o takich doświadczeniach jak pojednanie międzypokoleniowe czy wzmocnienie więzi rodzinnych²³.

Koncerty oczywiście też powinno się traktować jako jeden z elementów kolektywnego słuchania muzyki. Podczas takich wydarzeń, podobnie jak przypadku *Top 2000*, następuje proces konstruowania kolektywnej tożsamości poprzez wspólne doświadczenie. Każdy widz przychodzi na koncert z własną pamięcią o utworze, z konkretnymi emocjami powiązаныmi z utworami muzycznymi wykonywanymi na koncercie. Podczas występu nie można jednak mówić, że widownia składa się wyłącznie z jednostek, ale tworzy zróżnicowaną całość, którą łączy wspólna historia z wykonawcą, zapisana w pamięci biograficznej każdego z uczestników. Na koncertach spotyka się więc grupa ze wspólnym mianownikiem – upodobaniem pewnego artysty, a forma publicznego występu daje możliwość do wymiany doświadczeń, wyrażania emocji, także w sposób, który nie jest skierowany do konkretnej osoby, jak wspólne skakanie czy śpiewanie. Wówczas widownia tworzy wspólnotę o tożsamości zbiorowej w danym miejscu i czasie, która po koncercie być może straci fizyczny charakter, ale wspomnienia o tej wspólnotowości czy też tożsamości tymczasowej pozostaną, a dany repertuar zostanie zapamiętany.

Występy na żywo to, podobnie jak *Top 2000* w ujęciu van Dijck, miejsce spotkań indywidualnych i kolektywnych wspomnień. Pojedyncze mapy mentalne, technologie i praktyki społeczno-kulturowe tworzą wtedy indywidualne doznania, jednocześnie definiując te dotyczące większych zbiorowości. Co więcej, holenderska lista pokazuje potrzebę przestrzeni publicznej jako agory wymiany własnych doświadczeń, historii, emocji, a także budowania „muzycznego braterstwa”²⁴. To samo dzieje się podczas koncertów, gdzie również istnieje możliwość wymiany i konfrontacji własnych wspomnień z innymi uczestnikami, ale nie poprzez stację radiową, ale osobiście i często bezpośrednio. Można więc ten wątek podsumować stwierdzeniem, że koncerty działają w ten sam sposób jak lista *Top 2000*, którą autorka *Record and Hold* określa jako świetny przykład wykorzystania osobistej i kolektywnej pamięci, gdzie pojedynczy związek między piosenką a emocjami słuchacza jest kluczowy do wyobrażenia kolektywnej tożsamości²⁵.

23 Ibidem, s. 367–369.

24 Ibidem, s. 369–371.

25 Ibidem, s. 371.

Albumy na żywo

Można więc uznać, że mimo swoich oczywistych różnic w formie, holenderska lista przebojów *Top 2000* jest wydarzeniem podobnym do koncertów. Obydwa wydarzenia stanowią formę muzycznego rytuału upamiętniania, dając jednocześnie możliwość wymiany osobistych doświadczeń. W przypadku programu radiowego są to wypowiedzi słuchaczy z całego kraju, a podczas występu na żywo wymiana następuje poprzez fizyczne spotkanie uczestników wydarzenia, którzy mogą zarówno bezpośrednio dzielić się z innymi widzami swoimi doświadczeniami, historiami i emocjami w rozmowie lub pośrednio poprzez zbiorowe śpiewanie, wspólne skakanie, wiwatowanie czy tańce, nieskierowane do konkretnej, jednej osoby, a wyrażające tworzenie się kolektywu fanów. Taki wniosek prowadzi do kolejnego spostrzeżenia, mówiącego o tym, że koncerty są miejscem tworzenia wspólnoty muzycznej, która potęguje efekt upamiętniania. Jednostki wspominają własne doświadczenia, związane z utworami, a następnie dzielą się tym doświadczeniem z innymi, dzięki czemu pamięć indywidualna przenika się z pamięcią zbiorową. W efekcie album muzyczny, wykonywany w całości jako rytualne odtworzenie, jest upamiętniany nie tylko przez każdego widza, ale także przez całą grupę fanów, co wzmacnia ostateczny efekt.

Z drugiej strony, taką specyficzną odmianę koncertów, podczas których uwaga skupiona jest na odegraniu jednego konkretnego dzieła, można uznawać zarówno za pewną formę wyrazu artystycznego, jak i rewitalizację upadającej formy. Ten drugi proces zwraca uwagi na wartość albumu jako zaawansowanej formy wyrazu artystycznego, czyli jego upamiętnienie. Zasadnym wydaje się więc wniosek, że odgrywanie albumów w całości upamiętnia nie tylko konkretne dzieło, ale także formę albumu muzycznego, zwracając uwagę na jego złożoność, pojemność i ogólny przekaz, który można uzyskać tylko poprzez spójny zestaw złożony ze zbioru utworów.

Na potwierdzenie takich wniosków można przywołać przykład wspomina-nej wcześniej trasy Rogera Watersa *The Wall Live* (2010–2013), kiedy to muzyk zagrał 219 koncertów, podczas których w całości wykonywał materiał z albumu *The Wall* autorstwa swojego byłego zespołu – Pink Floyd. Płyta ta pierwotnie ukazała się w roku 1979, a trasa promująca wydawnictwo pt. *The Wall Tour* odbyła się w latach 1980–1981. Album pt. *Is There Anybody Out There? The Wall Live 1980–81* z 2000 roku prezentuje zapis muzyki z tych występów. Wyprodukowano także film na motywach głównej historii płyty, który ukazał się pod tytułem *Pink Floyd The Wall* w 1982 roku. Natomiast w Berlinie w 1990 roku Waters postanowił zagrać album w całości, upamiętniając jednocześnie zburzenie muru dzielącego to miasto za czasów zimnej wojny. Z kolei po trasie *The Wall Live* kolejną formą zaprezentowania materiału z płyty stała się opera

pt. *Another Brick in the Wall: The Opera* po raz pierwszy wystawiona w Montrealu w 2017 roku we współpracy z Julienem Bilodeau²⁶.

The Wall Live można potraktować jako modelowy przykład upamiętniania albumu poprzez odtworzenie go w całości na żywo. Spektakl Watersa jednak się na tym nie kończy. Muzyk występami nie tylko upamiętnił album *The Wall*, ale także trasę koncertową *The Wall Tour* oraz album koncertowy *Is There Anybody Out There?*. Można przypuszczać, że fani zebrani na koncertach muzyka chcieli zarówno usłyszeć materiał z płyty *The Wall*, jak również doświadczyć tego samego, słynnego spektaklu, znanego z trasy z lat 1980–1981 i albumu koncertowego. A zatem upamiętniony został pierwowzór oraz wszystkie pozostałe jego formy – dzieło jako całość. Dodatkowo jednak Waters podjął próbę unowocześnienia spektaklu, dodając odwołania do ówczesnej sytuacji politycznej i społecznej, np. do wojny w Iraku i Syrii, tolerancji religijnej, ogólnego sprzeciwu wobec przemocy, walki z biedą czy opresją ze strony polityków. W związku z tym można sądzić, że wspomnienia każdego widza związane z pierwowzorem zostały także zmodyfikowane przez uwspółcześioną wersję koncertu, nadającego nowy kontekst dziełu. Waters swoim dziełem podjął także próbę rewitalizacji (świadomej lub nieświadomej) samej formy albumu, postanawiając prezentować wyłącznie materiał z *The Wall*, co w połączeniu z nowym kontekstem jego występu, można traktować jako manifestację ponadczasowości zarówno samej płyty Pink Floyd, jak i albumu jako formy dystrybucji muzyki czy nośnika idei.

Powodów tak ogromnego zainteresowania trasą *The Wall Live* mogło być wiele, z czego najbardziej oczywistym może wydawać się ten mówiący o dużej wartości estetycznej i ogromnej popularności muzyki Pink Floyd. Nie należy jednak bagatelizować roli, jaką odegrały wspomnienia widzów w ostatecznej frekwencji. Można wręcz pokusić się o stwierdzenie, że to wcześniejszy sentyment, nostalgia, emocje i doświadczenia zapisane w pamięci biograficznej słuchaczy były kluczowe w ich decyzji o zakupie biletu i uczestnictwie w spektaklu. Efektem zbiorowego udziału w takim wydarzeniu było niewątpliwie upamiętnienie *The Wall* – sformalizowany performans o charakterze rytualnego odtworzenia. Widzowie przypomnieli sobie o wartości albumu, starali się odtworzyć emocje, które towarzyszyły pierwowzorowi, jednocześnie tworząc nowe wspomnienia i powiązania emocjonalne. Co więcej, dzięki zaistnieniu trasy (oraz oczywiście jej ogromnej popularności) także osoby, które nie uczestniczyły bezpośrednio w wydarzeniu, mogły dowiedzieć się o istnieniu zespołu Pink Floyd, Rogera Watersa oraz, oczywiście, albumu *The Wall*. W ten sposób trasa koncertowa *The Wall Live* powszechnie upamiętniła dzieło artystyczne oraz ich twórców z Watersem na czele.

26 K. Grow, *Pink Floyd's 'The Wall' Opera Trades Rock for Emotional Power*, Rolling Stone, <http://www.rollingstone.com/music/live-reviews/review-pink-floyds-new-the-wall-opera-w471698> [29.09.2017].

W podobny sposób można także zanalizować podobne trasy koncertowe, jak chociażby te wymienione we wcześniejszej części tego artykułu, czy innego rodzaju wydarzenia, które z założenia mają opierać się na wspomnieniach i nostalgii²⁷. Wykonywanie albumów w całości na żywo spełnia więc wiele istotnych funkcji nie tylko pod względem artystycznym, ale także indywidualnym dla każdego odbiorcy danego spektaklu. Przede wszystkim taki sposób prezentacji dorobku muzycznego stanowi przypominanie zapomnianej formy wyrazu, jakim jest spójny album muzyczny, niebędący wyłącznie kompilacją pojedynczych utworów, ale skonceptualizowanym przekazem, który należy przyswajać w całości. Spostrzeżenie to można zanegować, jako że wykonywanie albumów na żywo miało miejsce już od końca lat 60., choć w ostatnich latach widać tendencję popularyzacji takich koncertów. Biorąc to założenie pod uwagę, należy stwierdzić, że samo wykonanie albumu na żywo w całości samo pełni rolę nośnika idei, przypominającego pierwowzór. Można się także pokusić o stwierdzenie, że takie spektakle pełnią również funkcję odnowienia zapomnianej formy, a także jej uwspółcześnienie poprzez osobiste manifestacje artystów, mające na celu podkreślenie wartości płyty muzycznej, również w dzisiejszym przemyśle muzycznym, zdominowanym przez single, streaming i playlisty. Tworzenie takich wydarzeń pełni także niezwykle istotną funkcję dla samych odbiorców, którzy czują związek z danymi utworami, a poprzez możliwość wysłuchania dzieła w znanej im formie zaprezentowanej przez ich autorów, przypominają sobie o ich pierwotnej wartości. Przykładem takiego zjawiska może być wpis serwisu Consequence of Sound na Instagramie z 2 października 2017 roku, który zamieszczone zdjęcie zespołu Interpol opatrzył następującym opisem: „Pełne wykonanie albumu *Turn On The Bright Lights* przez Interpol było nie tyle pogłębieniem jego mitu czy dziedzictwa, ale wglądem w piosenki, które wciąż mają znaczenie dla ich publiczności”²⁸.

Albumy grane w całości na żywo stają się jednak przede wszystkim swego rodzaju próbą upamiętnienia danych albumów poprzez przywołanie wspomnień słuchaczy, odwołujących się do emocji i doświadczeń, powiązanych z pierwowzorami. W ten

27 Dobrym przykładem mogą chociażby takie polskie festiwale jak 90' Festival w Katowicach lub odrodzenie Festiwalu w Jarocinie. Ponadto w tym miejscu warto wspomnieć książkę autorstwa Simona Reynoldsa pt. *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past*, gdzie poruszany jest problem tego, w jaki sposób współczesna kultura bardzo często bazuje na nostalgii kosztem innowacyjności. Jego rozważania dotyczące koncepcji sztuki retro, muzeumifikacji czy wreszcie funkcjonowania pamięci w erze YouTube'a i (początków) Spotify oraz emocji związanych z ich odtwarzaniem – o czym wspominał także James Murphy w utworze *Losing My Edge* – dobrze wpisują się w koncepcję odtwarzania całych albumów na żywo. W szczególności warto przyrzeć się rozdziałom: *Introduction: The 'Re' Decade*, *Prologue: Don't Look Back: Nostalgia and Retro*, *Pop Will Repeat Itself: Museums, Reunions, Rock Docs, Re-enactments*, *Total Recall: Music and Memory in the Time of YouTube* oraz *The Retroscape (Slight Return)*. S. Reynolds, *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past*, Nowy Jork 2011.

28 P. Cosores, *Consequence of Sound*, https://www.instagram.com/p/BZuUyBylka_/ [4.10.2017].

sposób bazuje się na wrażeniu nostalgii powiązanej zarówno z artystami i ich twórczością, jak również samym nośnikiem oraz autentycznością jego przekazu. Wszystko to dzieje się na dwóch poziomach działania pamięci – zbiorowej i jednostkowej. Każdy z widzów koncertu oferuje swoje własne wspomnienia, łącząc je z tymi innymi uczestników oraz tworząc poprzez to połączenie zbiorowe wspomnienie. Składa się to na swego rodzaju celebrację oraz upamiętnianie dzieł przez twórców i ich fanów, którzy niejako wspólnie tworzą z albumów niepowtarzalne artystyczne pomniki pamięci.

Bibliografia

- Allen B., *Roger Waters Passes Madonna for Solo Boxscore Record with \$459M Wall Live Tour*, Billboard.com, <http://www.billboard.com/biz/articles/news/5748070/roger-waters-passes-madonna-for-solo-boxscore-record-with-459m-wall-live>
- Banerjee S., *New Ideas, New Outlets*, „Billboard” z 6 listopada 2004 r., s. 47–48, <https://books.google.pl/books?id=iRMEAAAAMBAJ>
- BB Money Makers: Taylor Swift zarobiła 300 mln złotych w rok*, POP Run The World, <http://popruntheworld.pl/bb-money-makers-taylor-swift-zarobila-300-mln-zlotych-w-rok/>
- Connerton P., *Jak społeczeństwa pamiętają*, Warszawa 2012.
- Cosores Ph., *Consequence of Sound*, https://www.instagram.com/p/BZuUyBylKA_/
- Dijck José van, *Record and Hold: Popular Music between Personal and Collective Memory*, „Critical Studies in Media Communication” 2006, vol. 23, nr 5, s. 357–374, <https://www.sfu.ca/cmns/courses/2012/487/1-Extra%20Readings/record%20popular%20music%20and%20memory.pdf>
- Grow K., *Pink Floyd’s ‘The Wall’ Opera Trades Rock for Emotional Power*, Rolling Stone, <http://www.rollingstone.com/music/live-reviews/review-pink-floyds-new-the-wall-opera-w471698>
- Kiss J., *The death of the album*, „The Guardian”, <https://www.theguardian.com/media/pda/2008/aug/29/thedeathofthealbum>
- Na czym tak naprawdę zarabiają wykonawcy?*, POP Run The World, <https://popruntheworld.wordpress.com/2015/11/11/na-czym-tak-naprawde-zarabiaja-wykonawcy/>
- Parsons S., *Why Streaming Will Never Kill The Album Format*, LANDR, <https://blog.landr.com/death-of-the-album/>
- Reynolds S., *Retromania: Pop Culture’s Addiction to Its Own Past*, Nowy Jork 2011.
- Smółka M., *Rock Musical, Rock Opera i Concept Album: Rock jako gatunek zawieszony między filmem, muzyką a teatrem* [w:] *Spotkania z gatunkami filmowymi: Musical*, red. B. Fiołek-Lubczyńska, K. Żakieta, M. Żebrowski, Łódź 2016, s. 105–122.
- Taylor Swift Tops Billboard’s Top Money-Makers list of 2015*, Billboard.com, <http://www.billboard.com/articles/news/list/7356755/billboard-top-40-money-makers-rich-list>