

Rewolucja cyfrowa w muzyce
Filozofia muzyki

Harry Lehmann

Przetłumaczyła
Monika Pasiecznik

Fundacja Bęc Zmiana
Warszawa 2016

9	PREHISTORIA
12	URZĄDZENIE
18	WYDAWNICTWA MUZYCZNE
22	UCZELNIE MUZYCZNE
24	WIRTUALNA ORKIESTRA
28	ePLAYER
35	CYFROWE ARCHIWA DŹWIĘKOWE
39	WIRTUALNA MUZYKA
51	NOTACJA
62	SAMPLE
75	KLASYCZNE INSTRUMENTY
80	EKONOMIA KULTURY
93	DEZINSTYTUCJONALIZACJA
99	POMINIĘTA HISTORIA
105	ZŁA NIESKOŃCZONOŚĆ
109	ZWROT TREŚCIOWO-ESTETYCZNY
114	MUZYKA ABSOLUTNA
128	KONCEPTY MUZYCZNE
139	MUZYKA RELACYJNA
153	KRYTYKA MUZYCZNA
165	FILOZOFIA MUZYKI
172	APENDYKS
173	PRZYPISY
185	INDEKS NAZWISK

PREHISTORIA

Filozofia muzyki, jak i w ogóle filozofia sztuki, nie jest zakorzenioną dyscypliną akademicką. Wyłania się raczej sporadycznie w pewnych historycznych okolicznościach, kiedy dochodzi do decydujących zmian w praktyce muzycznej i konieczne staje się określenie na nowo, czym jest muzyka. Tak było w przypadku symfonii, która wykształciła się jako gatunek ponad dwieście lat temu i zmieniła znaczenie muzyki instrumentalnej, która odtąd stała się tą „prawdziwą muzyką”, coś podobnego miało miejsce sto lat temu wraz z odejściem od tonalności, kiedy narodziła się idea Nowej Muzyki jako współczesnej muzyki artystycznej. Wydarzeniem, które dzisiaj kieruje zainteresowanie filozofii w stronę muzyki, jest rewolucja cyfrowa. Kwestionuje ona dominujący wzór autoopisu muzyki oraz jej rzeczywistą ambicję artystyczną. Rewolucja cyfrowa w Nowej Muzyce jest tematem niniejszej analizy muzyczno-filozoficznej.

W czasach postmetafizycznych historyczne przełomy są dla filozofii szansą i ryzykiem. Szansą dlatego, że procesy transformacji dają się opisać tylko ponadkontekstowo, to znaczy filozoficznie. Stanowią one też ryzyko dla myślenia, ponieważ nie sposób być ekspertem we wszystkich dziedzinach wiedzy, które winny zostać uwzględnione – w omawianym przypadku chodzi przede wszystkim o teoretyczne konteksty techniczne, socjologiczne, historyczne i estetyczne. Autor niniejszej rozprawy nie jest zaś ani muzykologiem, ani socjologiem muzyki, ani historykiem muzyki, ani tym bardziej kompozytorem, lecz filozofem, który interesuje się losami współczesnej muzyki artystycznej i jako specjalista od złożoności próbuje być pomocny zgodnie ze swoją profesją.

Książkę tę poprzedzają *Eksperyment myślowy* i *Kontrowersja*. Na początku roku 2008, na dorocznej konferencji Instytutu Nowej Muzyki i Wychowania Muzycznego w Darmstadt, wygłosiłem wykład pod tytułem *Digitalizacja Nowej Muzyki – eksperyment myślowy*, który był pierwszą próbą oszacowania, jakie mogą być następstwa rewolucji cyfrowej we współczesnej muzyce. Zagadnienie to spotkało się nieoczekiwanie z dezaprobatą zgromadzonego audytorium złożonego z kompozytorów, muzykologów i pedagogów muzycznych – tak jakby było z góry oczywiste, że te następstwa mogą być jedynie nieistotne lub negatywne.

Podtytuł wykładu *Eksperyment myślowy* miał właściwie tylko określić gatunek wypowiedzi i zachęcić słuchaczy do intelektualnego rozważenia możliwości. A jednak eksperyment ten dostarczył także – choć nie miał tego na celu – niezbitych danych empirycznych: ukazał nader wyrazisty obraz dominującego sposobu rozumienia Nowej Muzyki. Pierwszym rezultatem dociekań było, że Nowa Muzyka, która chętnie określa się jako „muzyka eksperymentalna”, ma niewielkie zrozumienie dla eksperymentu i całkiem otwarcie skłania się ku innym wartościom. Przypuszczenie to wzmocniła reakcja kilku fachowych czasopism, którym wykład został zaproponowany do publikacji: jeden periodyk odradzał autorowi publikację tekstu „w jego własnym interesie”, inny chciał wydrukować tekst, ale tylko obok artykułu prezentującego odmienny punkt widzenia, w trzecim zaś piśmie redaktorzy przez ponad rok dyskutowali nad tym, czy i w jakiej formie opublikować wykład.

Ostatecznie *Eksperyment myślowy* ukazał się dwa lata później w zeszycie pokonferencyjnym¹ i stał się punktem wyjścia dla „kontrowersji” między kompozytorami Johannesem Kreidlerem i Clausem-Steffenem Mahnkopffem oraz mną, która w lecie 2010 roku została wydana w formie książki². Mój artykuł próbował ująć w formie teoretycznej jeszcze nie do końca jasną koncepcję eksperymentu myślowego. Kwintesencją argumentacji było wówczas to, że technologie cyfrowe zmieniają instytucjonalne warunki ramowe, w jakich społecznie reprodukuje się forma sztuki zwana Nową Muzyką.

Przeprowadzona bezpośrednio po ukazaniu się *Kontrowersji* debata przyniosła jeszcze drugą „eksperymentalną diagnozę”, a mianowicie taką, że scena Nowej Muzyki ma szczególną trudność z formułowaniem problemów muzyczno-socjologicznych. Większość replik celowo pominęła centralny argument, zgodnie z którym rewolucja cyfrowa prowadzi do demokratyzacji i dezinstytucjonalizacji Nowej Muzyki. Jeden z kompozytorów podchwycił tę propozycję teoretyczną i zastosował ją do swoich doświadczeń³. W innym przypadku doszło do czegoś w rodzaju denuncjatorskiej reakcji obronnej, w której analiza procesów dezinstytucjonalizacji stała się instrumentem prawicowo-populistycznej polityki kulturalnej⁴. Bilans pośredni byłby taki, że dominujące wyobrażenie Nowej Muzyki o sobie samej nie toleruje refleksji nad warunkami własnych możliwości. Nowa Muzyka potrzebuje ochrony przed socjologią

muzyki, ponieważ jej system przekonań jest jeszcze całkowicie zakontrawiony w muzyce klasycznej, w której istnieją tylko ludzkie podmioty, ale już nie systemy społeczne. Zrozumienie, jakie wyraził lapidarnie kompozytor Georg Katzer, zalicza się do absolutnych wyjątków i można je wręcz przytoczyć jako motto tej książki: „Największe zmiany ujawniały się i ujawniają za pośrednictwem dostępnej dla każdego, przystępnej cenowo, łatwo w użyciu techniki cyfrowej w kontekście socjologicznym, mianowicie w demokratyzacji produkcji muzycznej, jej multimedialnej dystrybucji i masowym rozpowszechnianiu. Komputer zdemokratyzował ostarwień rzemiosło kompozytora”⁵.

Tym, co do tej pory było jedynie pośrednio przedmiotem dyskusji zarówno w *Eksperymencie myślowym*, jak i w *Kontrowersji*, są rzeczywiste pytania muzyczno-filozoficzne: jak zmienia się idea i pojęcie Nowej Muzyki, kiedy skutek nowej techniki cyfrowej dochodzi do powszechnej demokratyzacji produkcji, dystrybucji i recepcji Nowej Muzyki? Jakie normatywne wzory podlegają przy tym technicznemu odczarowaniu? Jak dalece system kategorii estetycznych, który niósł ze sobą autoopis Nowej Muzyki, musi zostać na nowo skonfigurowany? Właśnie w stronę tych prawdziwie filozoficznych problemów pragnie zwrócić się niniejsza książka.

Kiedy poniżej bez dodatkowego wyjaśnienia mowa jest o *tej* Nowej Muzyce, chodzi o nowoczesną muzykę artystyczną, graną niemal wyłącznie na klasycznych instrumentach i kontynuującą tradycję zachodnioeuropejskiej muzyki klasycznej. Zwykle nie pisze się już dziś Nowa Muzyka wielką literą, choć w rzeczywistości nie jest to niczym uzasadnione⁶. Trzymanie się dawnej ortografii i mówienie nadal o „Nowej Muzyce”, a nie o „nowej muzyce”, ma przede wszystkim praktyczną przyczynę. Dobrowolną rezygnację z nazwy własnej, która idzie w parze z pisownią małymi literami, nie tylko trudno zrozumieć w kręgach spoza sceny Nowej Muzyki, ale jest ona równoznaczna z aktem wyparcia się siebie. Można pomyśleć, że forma sztuki umyślnie czyni się bezimienną, aby nie być społecznie dostrzeganą i dostępną. Ostatecznie obojętne jest, czy mówimy o muzyce „nowej”, „współczesnej” czy „aktualnej”, powinniśmy jednak przynajmniej podkreślić nazwę jako nazwę własną. Wspólnym mianownikiem różnych określeń jest to, że chodzi o muzykę o jednoznacznie wysokiej wartości artystycznej. Ten wymóg jest konstytutywny

dla Nowej Muzyki, w każdej epoce musi być jednak realizowany w nowy sposób. W tym sensie książka ta uważa się za filozofię muzyki, która w dwudziestu jeden rozdziałach snuje refleksję nad artystyczną wartością Nowej Muzyki w warunkach rewolucji cyfrowej.

URZĄDZENIE

Kto z półdystansu filozofii spogląda na gatunek Nowej Muzyki, staje przed paradoksem: oczywiście jest, że pierwotna koncepcja postępu materiałowego wyczerpała się w kontekście muzyki akustycznej, choć nie dokonało się tu żadne przewartościowanie myślenia czy też zmiana paradygmatu. Ani nie rozwinęła się muzyczna postmoderna nawiązująca do muzyki popularnej, ani Nowa Muzyka nie wymyśliła się na nowo pod hasłem „eksperymentalizmu” i muzyki elektronicznej, co pozwoliłoby jej pozostać przy swoim dawnym ideale postępu. Dla mainstreamowej Nowej Muzyki ważne jest, że od kilku dekad zajmuje się ona swą własną tradycją, swym własnym stylem, technikami, wzorami. Mimo że od pewnego czasu scena ta otworzyła się na hybrydowe formy prezentacji, i tak skłania się w swej istocie ku Nowej Muzyce Klasycznej, która – jak *Contemporary Classical Music* w USA – chce stać się częścią repertuaru koncertów z klasyką.

Skoro scena artystyczna narodzona z ducha awangardy utrzymała się w takiej aporii, muszą istnieć strukturalne przyczyny tego stanu rzeczy. Jak doszło do powstania takiego konglomeratu sprzeczności, do tej nieprzejrzystości motywów? Odpowiedź brzmi: napotykamy tutaj na pewne *urządzenie*, które uodparnia Nową Muzykę na wewnętrzną i zewnętrzną krytykę. Stwierdzenie to jest jednak interesujące o tyle, o ile dziś już stało się przestarzałe, gdyż wskutek rewolucji cyfrowej urządzenie Nowej Muzyki rozpada się.

Według Michela Foucaulta urządzenie jest „pewnym jednoznacznie heterogenicznym zestawem obejmującym dyskursy, instytucje, architekturę, regulacje, rozporządzenia prawne, środki administracyjne, twierdzenia naukowe, aksjomaty filozoficzne, moralne albo filantropijne, krótko mówiąc: zarówno to, co wypowiedziane, jak i to, co niewypowiedziane. Są to elementy urządzenia, a ono samo stanowi łączącą

je sieć”⁸. Urządzenia są przy tym zawsze „urządzeniami władzy”, które wstępnie kształtują myślenie, odczucia, mówienie, zachowanie i postępowanie wszystkich uczestników pola społecznego. Jak pisał Foucault: „Urządzenie jest zawsze wpisane w rozgrywkę władzy, zawsze też jest związane z ograniczeniem, albo lepiej powiedzieć: granicami wiedzy, które wynikają z urządzenia, lecz są wiedzy potrzebne. To właśnie jest urządzenie: strategię stosunków sił, które wspierają pewne rodzaje wiedzy i same są przez nie wspierane”⁹. Twórcze znaczenie Foucaultowskiego pojęcia polega na tym, że zarówno to, co „wypowiedziane” (dyskursy), jak i to, co „niewypowiedziane” (instytucje) postrzega on jako istotne czynniki władzy, które wzajemnie od siebie zależą. Struktura instytucji potwierdza „granice wiedzy” i preferuje pewne formy wiedzy. Teoria ta pozwala zrekonstruować układ władzy na polu Nowej Muzyki jako relacje współzależności między instytucjami a dyskursami. Teza brzmiałaby zatem, że w idei Nowej Muzyki odzwierciedla się jej forma instytucjonalizacji i odwrotnie, że jej rozumienie muzyki umacnia reprodukcję struktur instytucjonalnych.

W swej *Teorii awangardy* Peter Bürger zdefiniował pojęcie instytucji sztuki tak, że obejmuje ono również dyskursy: „Wraz z instytucją sztuki wprowadziliśmy pojęcie, które określa stosunki, w jakich produkuje, dystrybuuje i percypuje się sztukę”¹⁰. Kiedy zajmujemy się pojęciem instytucji, zbyt łatwo umyka nam różnica między aspektami instytucjonalnymi a dyskursywnymi. Dlatego za Foucaultem będziemy mówić o *urządzeniu*, a nie o *instytucjach* Nowej Muzyki.

Taki projekt teorii powoduje, że niniejsza książka nie jest krytyką instytucji, chociaż bardzo często rozważa instytucjonalne warunki ramowe Nowej Muzyki. Nie sądzę, by można było jakoś „lepiej” albo „bardziej sprawiedliwie” zorganizować Nową Muzykę w jej dotychczasowym stanie technologicznym – stanie klasycznej muzyki romantycznej XIX wieku. Analiza urządzenia kieruje nas raczej ku *rzeczywistości* stosunków władzy, które przeciwstawiają się intencjom i rozumowaniu uczestników. Urządzenie jest aktywne i wypacza rozumienie jego struktur, ponieważ jego instytucjonalne i dyskursywne elementy zależą od siebie nawzajem. Samo w sobie pojęcie urządzenia ma charakter afirmatywny: opisuje pewne pole kulturalne, które jest, jakie jest i nie może być inne.