

Ziemowit Socha

Instytut Badań Edukacyjnych

Harry'ego Lehmana rewolucja cyfrowa w muzyce Uzupełniające spojrzenie socjologii empirycznej

Wprowadzenie

Harry Lehmann w pracy *Rewolucja cyfrowa w muzyce. Filozofia muzyki*¹ nie rości sobie pretensji, by dokonać wszechogarniającej interpretacji opisywanego zjawiska. Wskazuje wprost na ograniczoność swoich zamierzeń interpretacyjnych. Pisze:

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 profesją².

Jednak w tych słowach pada wskazanie, że społeczny kontekst³ „winien zostać uwzględniony”. Natomiast niniejszy tekst powstał z woli wyjścia na przeciw pomocy, o którą Lehmann zdaje się prosić. Jednakże podejście Lehmana do socjologii jest cokolwiek ambiwalentne, gdyż czytamy dalej, że:

Nowa Muzyka potrzebuje ochrony przed socjologią muzyki, ponieważ jej system przekonań jest jeszcze całkowicie zakotwiczony w muzyce klasycznej, w której istnieją tylko ludzkie podmioty, ale już nie systemy społeczne⁴.

¹ Por. H. Lehmann, *Rewolucja cyfrowa w muzyce. Filozofia muzyki*, przeł. M. Pasiecznik, Warszawa 2016.

² Ibid.

³ Autor pisze o kontekście socjologicznym. Jest to oczywiście błąd. Poprawnie powinno się wskazać kontekst społeczny.

⁴ Por. H. Lehmann, op. cit., s. 6.

Słowa te – dla każdego, kto choćby przejrzał jakikolwiek podręcznik do socjologii – wydają się nieporozumieniem (bądź błędem tłumacza). Nie chodzi o przekonanie, że interpretacja Nowej Muzyki „potrzebuje ochrony przed socjologią muzyki”. Autor może mieć podobne zdanie nie uzasadniając go. Błędne jest jednak jego uzasadnienie. Głosi ono, że wedle przekonań zawartych w koncepcjach socjologicznych istnieją tylko jednostki, a nie bardziej złożone konfiguracje jednostek, czyli np. kręgi, grupy, instytucje, narody itp. Mylne także jest przekonanie Lehmana, że socjologowie mieliby wynieść ów system przekonań z muzyki klasycznej. Socjologiczny namysł, jak i późniejsze badania empiryczne w odniesieniu do tradycji zachodniej muzyki artystycznej według Johna Shepherd'a nie ukonstytuowały subdyscypliny, jaką obecnie jest socjologia muzyki. Przeciwnie – zdaniem wspomnianego badacza – to prowadzone od lat 70. ubiegłego wieku studia nad muzyką popularną dały zaczyn do instytucjonalizacji tej dziedziny badań⁵. Wspomniane nawiązanie do socjologii muzyki można więc nazwać nominalnym i łatwo je obalić. Jednak przede wszystkim praca Lehmana nawiązuje do problematyki socjomuzycznej merytorycznie i temu poświęcona będzie dalsza część niniejszego tekstu. Najważniejszym celem, tego szkicu jest zaproponowanie tropów badawczych i inspiracji dla studiów empirycznych, które w pracy Lehmana można odnaleźć. Znalezienie odpowiedzi na pytania badawcze wynikające z namysłu Harry'ego Lehmana nad digitalizacją w muzyce mogłoby sprecyzować stawiane przez niego tezy.

Wokół demokratyzacji i deinstytucjonalizacji

Główna teza pracy Lehmana odwołuje się wprost do terminologii socjologicznej. Głosi ona, że cyfrowa rewolucja prowadzi do demokratyzacji i deinstytucjonalizacji muzyki. Chodzi tu zwłaszcza o muzykę, na której autor się skupia w całej pracy, czyli tzw. Nową Muzykę. Autor definiuje ją jako nowoczesną muzykę artystyczną graną niemal wyłącznie na klasycznych instrumentach i kontynuująca tradycję zachodnioeuropejską⁶. Dla porządku omówmy te pojęcia.

Demokratyzacja

Autor *Rewolucji cyfrowej w muzyce* posługuje się kategorią demokratyzacji, którą rozumie dość swobodnie. Pisze bowiem, że oznacza ona głównie poten-

⁵ J. Shepherd, *Social and Cultural Dimensions*, [w:] *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World Part 1 Media, Industry, Society (Volume 1)*, J. Shepherd, D. Horn, D. Laing, P. Oliver, P. Wicke, London 2003.

⁶ Por. H. Lehmann, op. cit., s. 9.

cialnie zwiększoną dostępność do muzyki. Wylicza, że demokratyzacja dotyczy komputerowej produkcji muzycznej oraz multimedialnej dystrybucji muzyki. Używa wręcz słów, że komputer zdemokratyzował osławione rzemiosło kompozytora⁷. Uzus słowa „demokratyzacja” u Lehmana nie odwołuje się do kwestii politycznych (związanych ze sprawowaniem władzy) czy też prawnych (odnoszących się do ordynacji wyborczej)⁸. Podobne konotacje kategoria ta mogłaby przywoływać, zwłaszcza z uwagi na uzus. Dla precyzji można byłoby więc zaproponować odmienne określenia, jak egalitaryzacja. Jednak otwarte posługiwanie się terminem demokratyzacji spotykane jest w literaturze humanistycznej. Rafał Kleśta-Nawrocki w pracy *Demokratyzacja kultury współczesnej* wskazywał, że „ujęcie demokracji zachowuje otwarty charakter, uwzględniający grę pomiędzy takimi wartościami jak: wybór, lud, równość, wolność, wielość, różnica”, które pozostają także kategoriami niedomkniętymi⁹. Nie muszą więc odnosić się wprost do sprawowania władzy bądź wybierania swoich reprezentantów.

Powstaje jednak pytanie, czy autor ma rację. Czy rzeczywistość muzyczna jest współcześnie taka, jak prezentuje ją niemiecki filozof. Aby udzielić odpowiedzi na to pytanie należałoby przyjrzeć się temu, czy faktycznie mamy współcześnie do czynienia z obniżeniem barier dostępu do fachu kompozytorskiego. Innymi słowy, czy kręgi twórców muzyki od czasu popularyzacji komputerów są liczniejsze. Może przecież być zupełnie inaczej. Liczba osób komponujących muzykę mogła się zmniejszyć. Przeanalizować więc można byłoby dane zastane – np. liczbę osób stowarzyszonych w organizacjach zrzeszających twórców.

Inna propozycja empirycznych studiów nad demokratyzacją zakładałaby zebranie informacji w środowisku kompozytorskim. Na ile jego członkowie ulegli informatyzacji i przyswoili sobie obsługę specjalistycznego oprogramowania. Hipotetycznie powinny pojawić się tu różnice międzypokoleniowe, czyli odmienne odpowiedzi wśród tzw. cyfrowych tubylców i cyfrowych imigrantów¹⁰. Mogłyby one (poza wspomnianymi umiejętnościami) dotyczyć wykorzystania mediów społecznościowych oraz publikacji partytur w Internecie. Celem podobnych badań byłoby przyjrzenie się temu, na ile obserwowalny jest zachwyt bądź opór wykorzystania zdobyczy technologicznych. Kto i dlaczego je przejawia? Czy są tu jakieś szersze prawidłowości?

⁷ Por. *ibid.*, s. 8.

⁸ Por. R. Dankwart, *Transitioning to Democracy. Toward a Dynamic Model*, „Comperative Politics” 1970, vol. 2, nr 3, s. 337–363.

⁹ R. Kleśta-Nawrocki, *Demokratyzacja kultury współczesnej*, niepublikowana rozprawa doktorska napisana na Wydziale Historycznym UAM, s. 5.

¹⁰ Por. M. Prensky, *Digital Natives, Digital Immigrants*, „On the Horizon” 2001, vol. 9, nr 5, dostęp online: <http://www.marcprensky.com/writing/Prensky%20-%20Digital%20Natives,%20Digital%20Immigrants%20-%20Part1.pdf> [22.08.2017]

Deinstytucjonalizacja

W socjologii dotychczas zapewne częściej posługiwano się kategorią instytucjonalizacji, a więc procesu pojawiania się uporządkowanych, sformalizowanych sposobów zaspokajania potrzeb (tj. instytucji). Badania nad instytucjonalizacją to jeden z elementów ważnego działu socjologii, jaki stanowi teoria zmiany społecznej. Przeciwnie procesy opisujące osłabienie instytucji, deregulację sformalizowanych działań opisywane były jednak w ramach polityki społecznej¹¹ albo obyczajowości¹². W sensie lehmannowskim mamy do czynienia z tym, że w dobie wykorzystania cyfrowych technologii w życiu muzycznym powstają alternatywy wobec „tradycyjnych” instytucji muzycznych. W wyniku tego procesu kompozytorzy coraz bardziej niezależni od instytucjonalnych struktur. Wśród tych ostatnich autor wymienia wydawnictwa muzyczne, orkiestry symfoniczne, salę koncertowe, radiostacje, festiwale, studia nagrań oraz uczelnie muzyczne. W toku informatyzacji, digitalizacji oraz popularyzacji technologii cyfrowych powstają alternatywy wobec wspomnianych instytucji. Muzycy mogą promować się za pomocą serwisów internetowych, nagrywać we własnych domach i nawet zakładać własne studia nagrań.

Powstaje więc pytanie, czy instytucje muzyczne przestają być w ogóle potrzebne, czy też istniejące współcześnie instytucje nie są do końca funkcjonalne? Całkiem możliwe, że spontaniczne obserwacje Lehmana mogą świadczyć, że nie mamy do czynienia z deinstytucjonalizacją, a z reinstytucjonalizacją. Zatem istotnie może dochodzić do osłabienia istniejących instytucji muzycznych, ale obok nich powstawać mogą nowe, alternatywne instytucje. Proces ten nie musi zakładać finalnego zaniku sformalizowanych instytucji muzycznych. Z tego ostatniego wątku Lehmann zdaje się zdawać sprawę do pewnego stopnia. Wprowadza bowiem typologię instytucji mocnych oraz instytucji słabych, która mogłaby być ramą koncepcyjną badań nad konkretnymi przypadkami filharmonii, wydawnictw bądź festiwali. W myśl tej koncepcji siła instytucji polega na jej zdolności do definiowania tego, komu przysługuje status muzyka albo kompozytora¹³.

Wśród propozycji badań wskazać można studia nad prestiżem obecnych i nowopowstających instytucji muzycznych. Czy zdaniem kompozytorów, muzyków, organizatorów życia muzycznego oraz publiczności prestiż dawnych instytucji spada, a nowych instytucji rośnie? Warte uwagi jest również

¹¹ Zgodnie z ustawą z dnia 11 lipca 2014 r. o zasadach realizacji programów w zakresie polityki spójności finansowanych w perspektywie finansowej 2014–2020 Unii Europejskiej deinstytucjonalizacja pomocy społecznej stanowi jeden z kierunków rekomendowanych zmian.

¹² T. Szlendak, *Ucieczka od instytucji. Miłość erotyczna w świetle socjologii i antropologii społecznej*, niepublikowana rozprawa doktorska napisana na Wydziale Humanistycznym UMK.

¹³ Por. H. Lehmann, op. cit., s. 149 i dalsze.

to, czy wspomniani aktorzy społeczni świata sztuki¹⁴ ufają profesjonalizmowi znanych instytucji. Hipotetycznie może bowiem okazać się, że tworzenie alternatyw wobec istniejących instytucji wiąże się z niezadowolaniem z zarządzania tymi ostatnimi. Jednak prestiż nowych instytucji może okazać się zdecydowanie niższy i brak dostępu do dawnych instytucji odczytywany może być przez muzyków jako zawodowa porażka. Jest to kwestia warta zbadania.

Instytucje i przedmioty

Lehmann poza instytucjami formalnymi poddaje analizie również kilka instytucji nieformalnych. Wybrano wśród nich jedną, która wydaje się być dla tradycji europejskiej muzyki artystycznej bardzo ważna – notację muzyczną. Została ona stworzona dla pewnej grupy instrumentów muzycznych (bądź współtworzyła kształtowanie się ich), dlatego omówiona zostanie jej kwestia.

Notacja muzyczna

Zapis muzyki jako swego rodzaju tekstu to z pewnością element wyróżniający tradycję zachodnioeuropejską spośród innych tradycji muzycznych. Zauważał to choćby Max Weber, który w powstaniu europejskiego systemu notacji upatrywał egzemplifikacji procesu, który sam określił mianem racjonalizacji¹⁵. Harry Lehmann dostrzega jednak pewien odwrót od znanego systemu notowania muzyki. Jeśli miałby rację, oznaczałoby to dość dużą zmianę kulturową w muzyce. Wskazuje, że system zapisu nut na pięciolinii przestaje dominować zarówno symbolicznie, jak i statystycznie. Czytamy u niego, że:

tak jak kiedyś wynalezienie notacji muzycznej w XI wieku spowodowało zastąpienie muzycznej kultury oralnej przez piśmienną, tak też u progu XXI w. piśmienna kultura muzyczna przekształca się w cyfrową, co obejmuje także Nową Muzykę¹⁶.

Aby podjąć się weryfikacji postawionej przez Lehmana tezy o stopniowym odchodzeniu od posługiwania się systemem nutowym można byłoby podjąć się badań nad realizacją konkretnych programów nauczania.

¹⁴ Kategorii świat sztuki (ang. *art world*) używam za Howardem S. Beckerem, który pojęciem tym nazywał ogół osób zaangażowanych w tworzenie, zamawianie, prezentowanie, utrwalanie, ocenianie bądź sprzedawanie sztuki. Por. H.S. Becker, *Art worlds*, Berkeley 1982.

¹⁵ Por. M. Weber, *The Rational and Social Foundations of Music*, trans. by D. Martindale, J. Riedel, G. Neuwirth, Illinois 1969.

¹⁶ Por. H. Lehmann, op. cit., s. 80–81.

Chodziłoby tu zarówno o programy nauczania na poziomie podstawowych oraz średnich szkół muzycznych, jak i akademii muzycznych. Czy nauka notacji jest istotnym elementem przygotowania muzycznego? Jak traktują ją nauczyciele? Czy pobłażają nieznamość notacji? Można byłoby podobne studia uzupełnić o zgłębienie tego, w jaki sposób młodzi kompozytorzy podchodzą do materii muzycznej. Czy „myślą nutami”, czy też zdają się odchodzić od tego i ich myślenie o muzyce skupia się raczej na odniesieniu do sampli.

Instrumenty muzyczne

Instrumentarium znane nam wszystkim z filharmonii, oper czy akademii muzycznych to jeden z kluczowych elementów tzw. muzyki poważnej jako konstrukt społecznego. Skrzypce, altówki, fortepiany niejednokrotnie stają się dla muzyki poważnej czymś wręcz emblematycznym. Gra na nich wymaga specjalnego, wieloletniego treningu edukacyjnego, w trakcie którego zachodzi społeczna selekcja uczniów – rezygnują bądź nie zostają dopuszczeni do dalszej nauki. Produkcja instrumentów muzycznych to rodzaj rzemiosła, który przynosi spore dochody i wymaga nie mniejszej precyzji i fachowości niżli umiejętności gry na nich. Wydaje się więc, że wokół produkowania, nauki gry oraz tworzenia i słuchania muzyki na „klasycznym” instrumentarium skupia się wiele interesów społecznych i ekonomicznych. Zatem przyznać trzeba raczej Lehmannowi piszącemu, że w procesie cyfryzacji muzyki tradycyjne instrumenty nie powinny „łatwo wymrzeć”¹⁷.

Jednak warto byłoby przyjrzeć się temu, jak sami instrumentalisci oraz producenci instrumentów zapatrują się na koniunkturę. Poza tym zajmującym zagadnieniem w tym kontekście wydaje się to, w jaki sposób instrumentalisci traktują posiadane instrumenty i jakie sposoby podchodzenia do tych specyficznych przedmiotów przekazywane są w ramach edukacji w szkołach i akademiach muzycznych. Wyznacznikiem prognostycznym są tu również preferencje publiczności co do instrumentarium zarówno „klasycznego”, jak i scyfryzowanego. Ponadto, nie bez znaczenia pozostają umiejętności kompozytorów i muzyków w zakresie obsługi specjalistycznych programów komputerowych do tworzenia muzyki. Wszystkie te zagadnienia można przestudiować zbierając dane ilościowe i jakościowe. Cała analiza mogłaby zostać pogłębiona o przyjrzenie się danym zastanym w zakresie sprzedaży instrumentów muzycznych oraz muzycznego oprogramowania komputerowego.

¹⁷ Klasyczne instrumenty orkiestry rozwijały się razem z notacją liniową przez stulecia i w XX wieku stworzyły instytucjonalne jądro Nowej Muzyki. Czy jednak także pod koniec XXI wieku muzykę artystyczną będzie się nadal komponować na skrzypce, wiolonczelę, obój, trąbkę czy fortepian? Można wstępnie założyć, że rozwój nowych mediów w muzyce nie doprowadzi tak łatwo do wymarcia dawniejszych instrumentów (por. H. Lehmann, op. cit, s. 120).

Podsumowanie

Socjologia empiryczna jako nurt tradycji socjologicznej skupia się na pozyskiwaniu wiedzy na temat społeczeństwa za pomocą określonych technik badawczych (wywiad, ankieta, obserwacja...). Twierdzenia, które wchodzą w jej zakres oparte są na rozumowaniu indukcyjnym. W ramach wspomnianych technik badawczych zbiera się poszczególne informacje, na podstawie sumy których formułuje się wnioski. Nie zależnie od tego czy wykonuje się analizy wypowiedzi w języku naturalnym (badania jakościowe), czy też matematycznie sformalizowanym (badania ilościowe), to wnioskowanie następuje „od dołu”. Innymi słowy od poszczególnych faktów, aż po uogólnienia. Jest ona zatem przeciwieństwem filozofii, której metodą jest namysł, czyli wnioskowanie dotyczące kwestii ogólnych, a nie poszczególnych przypadków¹⁸.

Zatem z perspektywy empirycznej socjologii muzyki (z którą Harry Lehmann zdaje się nie dyskutować w swojej pracy) należałoby uwzględnić w sposób bardziej systematyczny dobór faktów. Kluczowa jest tu perspektywa muzyków, kompozytorów, organizatorów życia muzycznego oraz publiczności. Wnioski z badań empirycznych nad tymi zagadnieniami mogą pozwolić stworzyć nieco precyzyjniejsze prognozy sytuacji muzyki w skomputeryzowanym i usieciowionym świecie. Wyniki podobnych badań mogłyby uświadomić nam na ile rację ma Harry Lehmann, ponieważ jego refleksje mogą okazać się opartymi na (mniej czy bardziej) selektywnie dostrzeganych faktach. Mogą one być całkowicie trafne, gdybyśmy analizowali rzeczywistość wielkich miast Republiki Federalnej Niemiec, Stanów Zjednoczonych albo Królestwa Niderlandów, lecz w przypadku Rzeczypospolitej Polski, Stanów Zjednoczonych Meksyku bądź Republiki Południowej Afryki niekoniecznie.

¹⁸ E. Babbie, *Badania społeczne w praktyce*, przeł. A. Kloskowska-Dudzińska, Warszawa 2006.