

Bartosz Jagiełło

Instytut Muzykologii

Wykonawstwo muzyczne w cyberprzestrzeni. Między wirtualnością a rzeczywistością

Abstract: The history of musical performances is also the history of space in which they take place. This space is associated with the development of digital technologies. The article presents situations in which musicians perform or take other artistic actions relying on these technologies. This is an attempt at drawing attention to the fact that cyberspace does not replace traditional performance space (like concert halls, opera houses etc.) but rather, leads to cooperation of musicians in that space.

Keywords: cyberspace, music, musical performance, the Internet

Wykonawstwo muzyczne z zastosowaniem technologii informacyjnych i Internetu ma już swoją kilkudziesięcioletnią tradycję. Trudno jednak nie zgodzić się z faktem, że w 2020 roku muzyk znalazł się w nowej i zupełnie odmiennej sytuacji niż w latach ubiegłych. Transmisje koncertów w serwisach internetowych czy wspólne granie w ramach portali społecznościowych nie były wcześniej rzadkością. Mimo tego dominująca forma prezentacji, komunikacji muzycznej, do której przywykliśmy, opierała się głównie na tradycyjnych instytucjach, takich jak filharmonie czy sale koncertowe specjalnie do tego powołane.

Pandemia 2020 roku spowodowała, że korzystanie z tradycyjnych instytucji było czasowo niemożliwe, a następnie znacznie ograniczone i obciążone obostrzeniami. Konieczne stało się więc poszukanie „nowych” form organizacji życia muzycznego. Organizacja ta znalazła swoje podstawy właśnie we wspomnianych wcześniej technologiach informacyjnych i Internecie. Formy te znano i stosowano w coraz większym zakresie już wcześniej, co stanowiło swoiste przygotowanie do niewątpliwie trudnej, nowej sytuacji. Działania te prowokują do stawiania pytań o ich znaczenie dla przemian kulturowych i społecznych.

Jednym z takich pytań może być: czy owe zmiany mają charakter jakościowy czy tylko ilościowy? Zauważalnym zjawiskiem jest odwrócenie proporcji między tradycyjnymi formami komunikacji artystycznej a „nowymi”. Fizyczna przestrzeń wykonawcza jest stopniowo zastępowana przez cyberprzestrzeń. Artyści nie mają w niej bezpośredniego kontaktu z odbiorcami. Wykonanie muzyki odbywa się „na żywo”, ale z różnych miejsc, na przykład z własnych domów, w których przebywają artyści. Pojawia się więc następne pytanie: czy zintensyfikowanie „nowych” form przekazu sztuki będzie prowadzić do ukształtowania się nowych relacji między samymi artystami, a także między artystami a odbiorcami?

Cyberprzestrzeń a wirtualność

Historia pojęcia cyberprzestrzeni ukształtowała wiele jego znaczeń. Jedną z ogólniejszych charakterystyk tego terminu omówił, w ramach swoich rozważań nad ontologią cyberprzestrzeni, Piotr Sienkiewicz. Cyberprzestrzeń można w tym ujęciu określić w kilku aspektach, jako:

(1) Internet, jego zasoby i usługi oraz użytkownicy; (2) wirtualną rzeczywistość generowaną przez komputer, sieć i Internet (3) stanowi w istocie społeczną megasieć – „sieć sieci” (ang. net of nets), której uczestnicy indywidualni i grupowi (społeczności) eksploatują zasoby globalne dostarczane przez Internet (ogólniej – sieć); (4) cyberprzestrzeń to po prostu ewoluujący dynamiczny system złożony (ang. system of systems), i takim go należy przede wszystkim postrzegać, bez względu na to, czy eksponowane będą jego techniczne, informacyjne czy społeczne aspekty (Sienkiewicz 2015: 93).

Pojęcie wirtualności niejednokrotnie wypowiedane w formule „wirtualna rzeczywistość” także ma swoją historię, która w związku z szybkimi przemianami współczesności utrudnia nadanie mu jednoznacznego sensu. Podobnie jak w przypadku pojęcia cyberprzestrzeni spotykamy wiele jego definicji. Wielość ujęć wirtualności skłania natomiast do prób ogólniejszego jej scharakteryzowania, a jedną z nich podjął Gerhard Banse, analizując relację między rzeczywistością wirtualną a rzeczywistością realną.

Często wirtualność określana jest jako sztuczność i przeciwstawiana temu, co naturalne. Zjawisko, w którym jednostki działają w innym świecie, niż się znajdują, określane jest jako fikcja. To, co fikcyjne, przeciwstawiane jest temu, co realne (Banse 2009: 44).

Przywołane określenie wirtualności wydaje się być charakterystyczne dla potocznego jej rozumienia. Zestawiając ze sobą pojęcia wirtualności i cyberprzestrzeni, można powiedzieć, że to pierwsze wiąże się z wieloma nieporozumieniami. Fikcyjność będąca odcieniem tego pojęcia może sugerować, że wykonania muzyczne mają jakiś nierzeczywisty charakter. Tymczasem niewątpliwie jest, że aktywność wykonawcza muzyków za pośrednictwem technologii informacyjnych nie zmienia swojego rzeczywistego charakteru z punktu widzenia słuchacza. Pojęcie cyberprzestrzeni ujmujące pewien obszar, w którym rozgrywa się aktywność wykonawcza, jest fizyczną przestrzenią transmisji informacji i nie posiada nacechowania fikcyjnością. Pytanie, czy i na ile zmienia się z punktu widzenia artystów, którzy mają przed sobą kamerę czy mikrofon oraz domniemaną (wirtualną) publiczność.

Wykonanie utworu muzycznego – ujęcie tradycyjne

Czym jest wykonanie muzyczne, jego intuicyjne ujęcie z pozycji słuchacza w sali koncertowej przybliżyć mogą rozważania Romana Ingardena podjęte w rozprawie *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*. Filozof bierze w nich pod uwagę przedmioty i zjawiska, poprzez które utwór muzyczny się przejawia, a mianowicie partyturę i wykonanie. Szczególnie interesująca jest jego propozycja dotycząca ujęcia wykonania przedstawiająca, jakie cechy je charakteryzują. Ingarden zauważa, że wykonanie rozpoczyna się i kończy w określonych momentach, w określonym miejscu i czasie. Ma akustyczny charakter, jest brzmiące, przejawia się w następujących po sobie dźwiękach, jest postrzegalne słuchowo, ma podłoże fizyczne jako drgania powietrza. Wykonawcy z instrumentami znajdują się w określonym miejscu, fale akustyczne rozchodzą się w otoczeniu muzyków, a słuchacze postrzegają dźwięki dochodzące na przykład z estrady.

Oprócz obiektywnych, zjawiskowych rysów wykonania Ingarden dostrzega także cechy podmiotowe. Odbierane są one przez słuchacza w określonych „wyglądach słuchowych”. Autor wskazuje na twory muzyczne, które „są nam dane jako pewne przedmioty dźwiękowe dzięki temu, iż doznajemy odpowiednich słuchowych wyglądków (zjawisk słuchowych)” (Ingarden 1958: 169). Filozof zwraca tu uwagę, by „wyglądków słuchowych” nie utożsamiać z „przedmiotem słyszonym”. Różnica polega na tym, że wygląd słuchowy może być różny w zależności od sposobu słuchania, dźwięki słyszane natomiast są obiektywnie takie same.

Poszczególne wykonania różnią się pod względem sposobu, w jaki się je realizuje. Jedne mogą być szybsze, inne wolniejsze, wykonywane z odmienną artykulacją. Podlegają interpretacji, więc mogą również rozpoczynać i kończyć się w różnym czasie.

Przyczyną wykonania są określone czynności fizyczne, takie jak na przykład szarpanie strun (Ingarden 1958: 172). To jak doznajemy utworu, może być zależne od tego, czy podczas koncertu siedzimy blisko czy daleko od sceny.

Wykonanie utworu muzycznego w cyberprzestrzeni

Wykonywanie muzyki w przestrzeni cyfrowej nie jest zjawiskiem nowym. Wystarczy prześledzić strony internetowe instytucji muzycznych, by dostrzec, że taka praktyka jest dobrze zakorzeniona na płaszczyźnie społecznej. Aktywność muzyków i instytucji muzycznych przybiera rozmaite formy.

Wykonawstwo muzyczne i transmisja koncertów w czasie pandemii są, z powodów restrykcji i zakazów w życiu społecznym, trudniejsze, a często niemożliwe w dotychczasowej formie. Problematyczne stało się muzykowanie w jednym miejscu, a nawet w jednakowym czasie. Synchronizacja artystów grających w różnych, odległych od siebie miejscach jest z powodów technologicznych ryzykowna. Mimo to instytucje kultury poszukujące możliwości zaprezentowania swoich programów podjęły próbę organizacji tego typu przedsięwzięć.

Można wyróżnić trzy sytuacje, w których realizuje się praktyka wykonawcza muzyki w Internecie. Pierwsza polega na transmisji koncertu za pośrednictwem np. serwisów internetowych. Zwyczajem stały się internetowe transmisje koncertów w ramach programów wielu filharmonii czy oper, nie tylko na świecie, ale i w Polsce. Przykładem jest program Filharmonii Narodowej w sezonie 2017/2018 (<http://filharmonia.pl/aktualnosc/transmisje-internetowe-koncertow>), w którym instytucja zaproponowała osiem koncertów: 2017 – Inauguracja sezonu artystycznego, Nadzwyczajny koncert symfoniczny z okazji Święta Niepodległości, Świąteczny koncert symfoniczny, Koncert kolędowy; 2018 – Koncert chóralny, Koncert symfoniczny *Niepodległa – Powstało w wolnej Polsce*, Koncert symfoniczny – *Jazz dawnego Berlina*, Koncert symfoniczny – *Ocalić od zapomnienia*. Wszystkie wydarzenia miały charakter okolicznościowy i były transmitowane za pośrednictwem serwisu *Youtube*. Tego typu przekaz w zasadzie nie różni się znacząco od znanego powszechnie od czasów powstania pierwszych koncertów telewizyjnych. Wykonawcy są zgromadzeni w jednym miejscu i czasie, a słuchacze zależni są w odbiorze od urządzeń będących w ich dyspozycji. Co ważne w dobie szerokiego dostępu do Internetu oraz niezależnej od instytucji i korporacji medialnych możliwości tworzenia własnych kanałów transmisji sieciowych odbiorca takich przedsięwzięć ma do nich „nieograniczony” dostęp, w dowolnym czasie.

Druga sytuacja ma miejsce, kiedy muzycy nagrywają swoje partie osobno, niezależnie od innych wykonawców, z oddzielnych miejsc, a następnie tak zarejestrowane partie zostają połączone, tworząc właściwe brzmienie utworu. Przykładem może być nagranie, które

powstało w ciągu jednego dnia, jak dowiadujemy się ze strony internetowej Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, w oparciu o Kanon D-dur Johanna Pachelbela. Miało to miejsce 18 marca 2020 roku, dalej czytamy, że

zostało zrealizowane wyłącznie przy użyciu telefonów. Jego inicjatorką, koordynatorką i montażystką była Małgorzata Wójcik, skrzypaczka [Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki – przyp. B.J.]. W nagraniu na odległość (Polska, Austria, Niemcy, Wielka Brytania, Włochy) wzięło udział łącznie 22 muzyków (10 skrzypków, 4 altowiolistów, 5 wiolonczelistów, 1 akordeonista i 2 pianistów), w tym 18 studentów i absolwentów aMuz oraz 4 studentki z Poznania, Katowic i Wiednia” (<https://www.amuz.gda.pl/aktualnosc/corona-pachelbel-musicians-in-quarantine,60>).

W tym przypadku mamy również do czynienia z praktyką znaną i stosowaną w studiach nagraniowych – jest to transmisja nagrania. Można więc powiedzieć, że sytuacja pierwsza i druga typowa jest dla radia, telewizji i fonografii.

Trzeci wariant to taki, w którym muzycy wykonują swoje partie z oddzielonych od siebie miejsc, a te z kolei są transmitowane w czasie rzeczywistym, synchronicznie. O tym, że jest to możliwe, przekonali nas artyści podczas gali operowej Metropolitan Opera z domów gwiazd. *At-Home Gala*, która odbyła się 25 kwietnia (<https://www.metopera.org/season/at-home-gala/>), zaprezentowała ponad 40 wykonawców „na żywo” z ich domów.

Zasadniczą różnicą w odniesieniu do wcześniej wspomnianych sytuacji jest tu kwestia styku wszystkich partii. Nie odbywa się to tak samo jak w potocznie rozumianym wykonaniu muzycznym. Trudno jest mówić w tym przypadku o jednej przestrzeni, z której rozchodzą się fale akustyczne między muzykami na scenie i docierają bezpośrednio do słuchacza. Miejsca te są od siebie różne, oddalone. Fale zostają przetworzone w dane cyfrowe i jako takie dopiero zostają połączone. Artyści nie mają ze sobą bezpośredniego kontaktu.

Odbiór takich wykonań w porównaniu do rzeczywistych warunków koncertowych będzie zależny od wielu dodatkowych czynników, na które wykonawcy nie mają żadnego wpływu. Między innymi od komputerów, telefonów, innych urządzeń telekomunikacyjnych czy jakości połączeń internetowych. Spotkanie wszystkich odbywa się w czasie rzeczywistym, ale jego miejsce jest w cyberprzestrzeni. W salach koncertowych uczestnicy oraz interakcja między nimi zachodziła wewnątrz wspólnego, jednego miejsca. W stosunku do cyberprzestrzeni uczestnicy są poza nią, każdy posiada swoje odrębne miejsce.

Dlaczego między wirtualnością a rzeczywistością? Wykonanie muzyczne realizujące się w taki sposób, jak w opisanej, trzeciej sytuacji odbywa się niejako na obydwu płaszczyznach jednocześnie. Dźwięki powstają w wielu fizycznych przestrzeniach, ale ich „współbrzmienie” – w przestrzeni cyfrowej. Wykonawca znajduje się również jakby w tych dwóch przestrzeniach. Gra realnie, ale nie ma fizycznego kontaktu z odbiorcami.

Ciekawe, czy zmiany zachodzące w obszarze aktywności artystycznej mają charakter ilościowy czy jakościowy. Podobnie jak w przypadku wielu zjawisk zróżnicowanie ilościowe prowadzi do zróżnicowania jakościowego. Dystans czasowy, jaki musi upłynąć, może pozwolić na określenie i sprecyzowanie, o jakich zjawiskach zaczynamy mówić.

Literatura

- Banse Gerhard (2009), *„Rzeczywistość wirtualna” i jej odniesienie do „rzeczywistości realnej”*, [w:] *Człowiek a światy wirtualne*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 42-49.
- Ingarden Roman (1958), *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, [w:] *Studia z estetyki*, t. II, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s. 163-278.
- Sienkiewicz Piotr (2015), *Ontologia cyberprzestrzeni*, „Zeszyty Naukowe WWSI”, nr 13, s. 89-102.

<http://filharmonia.pl/aktualnosci/transmisje-internetowe-koncertow> (dostęp: 29.05.2020).

<https://www.amuz.gda.pl/aktualnosci/corona-pachelbel-musicians-in-quarantine,60>
(dostęp: 11.06.2020).

<https://www.metopera.org/season/at-home-gala/> (dostęp: 11.06.2020).

Nota biograficzna: Bartosz Jagiełło – ukończył muzykologię i filozofię na Uniwersytecie Wrocławskim, doktorant w Instytucie Muzykologii tejże uczelni. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się na XVII-wiecznej kulturze muzycznej Wrocławia, filozofii muzyki oraz przemianach zachodzących w kulturze muzycznej związanych z nowymi technologiami. ORCID: 0000-00025329-3287
