

Harry Lehmann

Berlin

Od wyczerpanego do samoświadomego pojęcia muzyki

W pięknie zatytułowanym tekście *Komponować nad kraterem* Helmut Lachenmann zwrócił się przeciwko wszystkiemu, co w ostatnich latach objawiło się w dyskursie Nowej Muzyki jako propozycje nowoczesnych teorii: „Nie brakuje mi ciekawości i sympatii dla każdej próby przełamania stagnacji we współczesnej kompozycji, którą także i ja odczuwam... Ale tam, gdzie naiwna pewność siebie, antycypując wyrok historii, zasłania się aroganckimi etykietkami – *Diesseitigkeit*, zwrot treściowo-estetyczny, *Widerständigkeit*, nowy realizm, nowy konceptualizm, komponowanie społecznościowe – czuję chęć dodania sobie odwagi w sytuacji dezorientacji. Zwrot treściowo-estetyczny: takiej pysze przeciwstawiam postulat namysłu nad pierwotną istotą pojęcia muzyki i sztuki europejskiej”¹. Wysuwając taki postulat, Lachenmann nie uważa, że nic nie dręczy dzisiaj kompozytorów i muzykologów bardziej niż „namysł nad pojęciem muzyki”, do czego doszli oni z wielu różnych stron.

Claus-Steffen Mahnkopf pisze na przykład: „Pojęcie nowej muzyki jest świadectwem ubóstwa. [...] Od dwudziestu lat szukam innego odpowiedniego pojęcia. Nie znalazłem go, ani nie wymyśliłem żadnego nowego. [...] Tak więc dzisiejsza muzyka komponowana (w najszerszym sensie) jest muzyką artystyczną wywodzącą się z terażniejszości. Musiałaby zatem zostać nazwana artystyczną muzyką terażniejszości. Albo krócej: muzyką terażniejszości”². Także Moritz Eggert w swym wieloczęściowym, przedstawiającym osobisty punkt widzenia eseju pod tytułem *Stan rzeczy* zawarł refleksję na temat dominującego pojęcia muzyki: „Najpierw należy stwierdzić, że pojęcie Nowej Muzyki, pisanej wielkimi literami, uległo po prostu bezprzykładnej erozji. [...] Obserwujemy masowe odchodzenie z Nowej Muzyki. Zastępcze pojęcie muzyki współczesnej albo – obarczone jeszcze większą bezradnością – „muzyki

¹ H. Lachenmann, *Komponieren am Krater*, „MusikTexte” 2016, nr 151, s. 3.

² C.S. Mahnkopf, *Mit Gegenwartsmusik die Sondersphäre verlassen*, „Neue Musikzeitung” 2016, nr 12, dostęp online: <https://www.nmz.de/artikel/mit-gegenwartsmusik-die-sondersphaere-verlassen> [1.10.2017].

teraźniejszości” okazuje się niewiele warte”³. Mimo tych trudności, albo właśnie z ich powodu Eggert trzyma się pojęcia Nowej Muzyki, „wskutek braku alternatywy używając go odtąd na oznaczenie specjalistycznej muzyki współczesnej o klasycznej proweniencji, która powstaje przeważnie w środowisku akademickim”⁴.

Michael Rebhahn w swym wykładzie *Niniejszym odchodzę z Nowej Muzyki* uświadomił być może najostre, że coś zasadniczo nie zgadza się w tradycyjnej samoświadomości Nowej Muzyki⁵. Zestawiając w swym wykładzie performatywnym *No problem!* różne utwory znanych reprezentantów tej sceny i przedstawiając je jako „nowe”, a zatem takie, które dla przeciętnego słuchacza brzmią jak Nowa Muzyka, dostarczył swego rodzaju empirycznego dowodu na to, że te utwory nie są już w stanie zrealizować ambicji do bycia nowymi poprzez nowe dźwięki, techniki gry, izmy i style, słowem: poprzez postęp materiałowy⁶. Najpóźniej od czasu owego demaskującego testu słuchowego pojęcie Nowej Muzyki jest kontrowersyjne. Dlaczego jednak dzisiaj, po całej serii kontrowersyjnych tematów, jak rewolucja cyfrowa i muzyka konceptualna, właśnie pojęcie muzyki przesuwają się do centrum dyskusji? Dlaczego Lachenmann wzywa do namysłu nad pojęciem muzyki europejskiej, podczas gdy Rebhahn zaleca kompozytorom pozostawienie Nowej Muzyki samej sobie? I dlaczego Mahnkopf nalega na przemianowanie Nowej Muzyki, podczas gdy Eggert chce tego pojęcia używać nadal jako pewnego symbolu?

Kontrowersje te musiały zostać wywołane w pierwszej kolejności przez podwójną prowokację ze strony już całkiem prominentnej muzyki konceptualnej. Johannes Kreidler opublikował w zeszłym roku [2016] tekst, w którym z jednej strony opisał utwory konceptualne, które nie mają już nic wspólnego z konwencjonalnym rozumieniem muzyki: „Performans na nagim ciele, urytmizowane światło, zapętlone video ze skomplikowaną narracją”. Z drugiej zaś wyciągnął z owych przykładów daleko idące konsekwencje teoretyczne: „Prognoza byłaby następująca: w przyszłości takiej pojęcia, jak malarstwo, rzeźba, muzyka, teatr rozpląną się. Będzie można dowolnie wybierać spośród rozmaitych mediów i opracowywać je koncepcyjnie”⁷. Kreidler dostrzega „objawy

³ M. Eggert, *Der Stand der Dinge (1): Wo spielt die Musik?*, [na:] *Bad Blog of Musik*, dostęp online: <http://blogs.nmz.de/badblog/2016/11/06/der-stand-der-dinge-1-begriffsverwirrung> [12.11.2016].

⁴ M. Eggert, *Der Stand der Dinge (2)*, [na:] *Bad Blog of Musik*, dostęp online: <http://blogs.nmz.de/badblog/2016/11/12/der-stand-der-dinge-2-wo-spielt-die-musik> [12.11.2016].

⁵ M. Rebhahn, *Hiermit trete ich aus der Neuen Musik aus*, „Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik” 2014, nr 22.

⁶ M. Rebhahn, »*No problem! Approaches towards an artistic New Music*«, dostęp online: <http://hgnm.org/wp-content/uploads/2014/09/Rebhahn-Lecture-Harvard.pdf> [1.10.2017]

⁷ J. Kreidler, *Der aufgelöste Musikbegriff. Zerfalls- und Konsolidierungsmomente des Begriffs der »Musik«*, „Musik&Ästhetik” 2016, nr 4, s. 94.

wyczerpania się muzyki”⁸ i mówi o „pojęciu muzyki, które się wyczerpało”⁹. Dopiero teraz wyparta historia muzyki konceptualnej dogoniła Nową Muzykę i podważyła jej samoświadomość – dyskusja wokół pojęcia Nowej Muzyki świadczy o kryzysie jej tożsamości. Ponieważ dystrybucja środków finansowych, a więc zamówień kompozytorskich, nagród, profesur itd. opiera się na owej tożsamości, z różnych stron słychać głosy, że trzeba ją na nowo określić.

Chciałbym w tym miejscu zaproponować model teoretyczny, który pozwoli opisać, przeanalizować i zinterpretować palące ostatnio zagadnienie tożsamości Nowej Muzyki. W pierwszej kolejności należy wyjaśnić, jak tradycyjne pojęcie Nowej Muzyki ukonstytuowało się na początku XX wieku i co należało do jej tożsamości. Następnie zrekonstruować, jakie procesy spowodowały rozkład tego historycznego pojęcia muzyki. W dalszej kolejności pokażemy, że owo „pojęcie muzyki, które się wyczerpało” rejestruje zaledwie pewien moment, a liczne próby przekroczenia jego granicy prowadzą w prostej linii do samoświadomego pojęcia muzyki. Taka opcja przynajmniej istnieje w kontekście muzyki artystycznej i istnieją także dobre powody, aby ją rozważyć.

Historyczne pojęcie muzyki

Wyróżniającą cechą Nowej Muzyki był jej skok w atonalność na początku XX wieku. Różnica między muzyką tonalną, która swój system rozwijała na przestrzeni tysiącletniej historii muzyki aż do szczytu późnoromantycznego, i muzyką atonalną jest słuchowo ewidentna. Logiczne jest, że w momencie, kiedy gatunek Nowej Muzyki mógł wyróżnicować się na podstawie opozycji tonalne/atonalne, została temu pojęciu gatunkowemu przypisana również normatywna różnica: bezkompromisowe utwory atonalne znalazły się w centrum, podczas gdy utwory z tonalnymi pozostałościami przesunęły się na peryferia. Dlatego też Adorno mógł wpaść na pomysł, że należy przeciwstawić Schönberga – Strawińskiemu, dlatego można było Szostakowicza i Satiego postrzegać przez długi czas jako figury marginalne, i z tego samego powodu można było skojarzyć Nową Muzykę z Drugą Szkołą Wiedeńską, Darmstadt i Donaueschingen.

Jednocześnie owa Nowa Muzyka pozostała trwale zakorzeniona w muzyce klasycznej, jako że była komponowana na instrumenty klasyczne, takie jak fortepian, skrzypce czy obój, i mogła rozwijać się tylko pod instytucjonalnym parasolem muzyki klasycznej. Tak jak ona, była również komponowana w medium zapisu nutowego, co powodowało konieczność związania się

⁸ J. Kreidler, *Musik – erweitern oder auflösen? Ein E-Mail-Wechsel zwischen J.Kreidler und H.Seidl* „MusikTexte” 2017, nr 152, s. 25.

⁹ J. Kreidler, *Der aufgelöste Musikbegriff...*, s. 94.

z wydawnictwem muzycznym, które drukowało i rozpowszechniało materiały nutowe. W ramach tego systemu kompetencje w dziedzinie kompozycji i wykonawstwa Nowej Muzyki można było zdobywać tylko na uczelniach muzycznych stworzonych po to, by muzycy, kompozytorzy i dyrygenci uczyli się czytać i wykonywać partytury. Wprawdzie pewną niezależność od instytucji muzyki klasycznej można było uzyskać, tworząc wyspecjalizowane festiwale i zespoły Nowej Muzyki, jednak związki z samą ideą muzyki klasycznej – ideą mówiącą o tym, że istota muzyki zawiera się w muzyce instrumentalnej, która rezygnuje z elementów językowych, wizualnych czy programowych – pozostały tak silne, że wręcz nieuchronne¹⁰.

Mimo to skoncentrowanie się Nowej Muzyki na muzyce absolutnej jest zdumiewające, gdyż już w XIX wieku muzyka programowa była właściwie najnowocześniejszą formą muzyki klasycznej. Kiedy Beethoven użył nieoczekiwanie tekstu w czwartej części *IX Symfonii*, zawarł w niej tajemnicze przesłanie, że muzyka czysto instrumentalna doszła do swej granicy, i że mistrz, kierowany wewnętrzną potrzebą, ową granicę przekroczył. Dlaczego zatem Nowa Muzyka nie wyrosła z muzyki programowej, lecz zwróciła się w stronę starszej idei muzyki absolutnej? By w ogóle rozważyć tak postawione pytanie, potrzeba teoretycznego dystansu, który w omawianym przypadku jest możliwy pod warunkiem, że nie analizuje się po prostu jedynie idei przewodnich i dyskursów, lecz przygląda się także urzędzeniu, w którym owe idee są osadzone. Urządzenia to, mówiąc krótko, konstelacje władzy, w których wzajemnie stabilizują się dyskursy i instytucje¹¹.

Idee przewodnie, takie jak muzyka absolutna, są w stanie silnie kształtować dyskursy, ponieważ wiążą ze sobą nierozzerwalnie deskryptywne i normatywne pytania, dając na nie pozornie tylko *jedną* odpowiedź. W przypadku muzyki owe pytania brzmią następująco: „Czym jest muzyka?” i „Czym jest dobra muzyka?”. Jeśli zbadamy oba pytania oddzielnie, lepiej zrozumiemy, jak doszło do wyczerpania się idei muzyki absolutnej w muzyce klasycznej XIX wieku i jak mimo to przetrwała ona w Nowej Muzyce.

Stwierdzenie, że istota muzyki leży w muzyce instrumentalnej, odnosi się jedynie do pytania deskryptywnego. Pytanie normatywne natomiast do późnego XIX wieku wywołuje automatyczną odpowiedź, jako że wszystkie sztuki pojmowane są jako „sztuki piękne”. „Piękno” było w związku z tym także rzeczywistą wartością estetyczną, przypisaną idei muzyki absolutnej. Nie

¹⁰ Tezę tę rozwijam w rozdziale *Muzyka absolutna* w książce *Rewolucja cyfrowa w muzyce. Filozofia muzyki* (przeł. M. Pasiecznik, Warszawa 2016), odnosząc się do dzieł i pism Helmuta Lachenmanna. Godne polecenia jest też studium muzykologiczne Marka Evana Bondsa, który doszedł do podobnych wniosków: „W II połowie XX wieku muzyka absolutna była ogólnie akceptowaną i dlatego też niewypowiedzianą przesłanką muzyki artystycznej. [...] Była podstawą dla mainstreamu europejskiej i amerykańskiej estetyki muzycznej” M.E. Bonds, *Absolute Music. The History of an Idea*, Oxford 2014, s. 13.

¹¹ Por. rozdział *Urządzenie*, [w:] H. Lehmann, op. cit.

przypadkiem kanoniczny tekst Eduarda Hanslicka o muzyce absolutnej nosi znamienity tytuł *O pięknie w muzyce* (1854)¹². Wrażenie zwolenników muzyki programowej, że idea muzyki absolutnej zużyła się, było wreszcie spowodowane ogólnym wyczerpaniem się „piękna” jako obowiązującej idei przewodniej sztuk zwanych wówczas „pięknymi”¹³.

Z tych samych powodów Nowa Muzyka straciła w XX wieku zainteresowanie muzyką programową. Podobnie jak malarstwo, poezja i pozostałe nowoczesne gatunki, również muzyka odkryła dla siebie estetykę „sztuk niepiękných”. Zaczęto zgłębiać alternatywne estetyczne wartości własne, takie jak estetyczne zdarzenie, estetyczna wieloznaczność i estetyczna wzniosłość w czystej formie (a zatem wzniosłość, która nie wiąże się z „pięknem”). Innymi słowy nowoczesna sztuka skupia się na tych wartościach estetycznych, które dotąd odgrywały w historii sztuki rolę jedynie estetycznych wartości pobocznych. Nowa Muzyka była muzyką klasyczną komponowaną z uwzględnieniem owych innych estetycznych wartości własnych.

Nowa Muzyka podążyła na początku XX wieku za ideą muzyki absolutnej z tych samych powodów, co muzyka klasyczna na początku XIX wieku: w obu przypadkach muzyka czysto instrumentalna oznaczała innowację i była zdecydowanie preferowana przez instytucje. Im bardziej sztuka instytucjonalizuje się po to, by móc oferować pewne usługi kulturalne, takie jak wykonanie zanotowanej muzyki na instrumentach akustycznych, tym silniejsza jest chęć osób zainteresowanych, by wykorzystać dostępne środki finansowe, personalne i techniczne. Umożliwiło to rozwój w XVIII i XIX wieku gatunków muzyki czysto instrumentalnej, takich jak symfonia, koncert skrzypcowy czy kwartet smyczkowy, a muzyka klasyczna zaczęła swój autoopis odczytywać właśnie z tych gatunków.

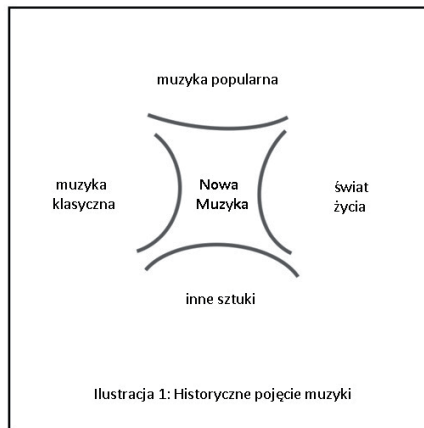
Dopiero kiedy stało się oczywiste, że nie da się w nieskończoność komponować w powyższych ramach coraz wspanialszych utworów, i kiedy przypuszczalnie już sam Beethoven nie widział takiej możliwości, Wagnerowi przyszedł do głowy pomysł, by podważyć dominujące pojęcie muzyki (w tym celu ukuł termin muzyka absolutna jako negatywną matrycę, od której jego własna idea muzyki artystycznej mogła się wyraziście odróżnić). „Wagner

¹² E. Hanslick, *O pięknie muzycznym: przyczynek do rewizji estetyki sztuki dźwięków*, przeł. J. Giel, Wrocław 2017 [przyp. red.].

¹³ Piękno jest wartością własną postrzegania, które odwołuje się do relacji porządku i kontrastu, wzmocnionych przez zagnieżdżanie się mediów specyficznych dla danego gatunku. System tonalny opiera się na takim właśnie zagnieżdżaniu się mediów, które działa równolegle z parametrami wysokości i czasu trwania dźwięku, i w ten sposób kształtuje doświadczenie piękna w muzyce. Wraz z systemem tonalnym został osiągnięty punkt końcowy możliwych zagnieżdżeń medium, co spowodowało, że doświadczenie piękna w muzyce klasycznej nie mogło rosnąć. Kiedy Hegel prognozował „koniec sztuki”, opisywał właściwie „koniec sztuk pięknych”. Porównaj rozdziały *Piękno* i *Koniec sztuk pięknych* [w:] H. Lehmann, *Gehalt-ästhetik. Eine Kunstphilosophie*, Paderborn 2016.

chwalił tych kompozytorów [Haydna, Mozarta i wczesnego Beethovena] za to, że w pełni wykorzystali potencjał muzyki czysto instrumentalnej, zarazem dostrzegając nieuniknione ograniczenia owego potencjału. Muzyka instrumentalna była dla Wagnera środkiem wyrazu historycznie przebrzmiałym¹⁴.

Pojęcie Nowej Muzyki zostało zatem pierwotnie ukształtowane przez dwa komplementarne czynniki, a mianowicie przekonanie, że muzyka artystyczna jest w swej istocie muzyką instrumentalną, ponieważ w tej postaci najwyraźniej ukazuje moment nowości – włącza nowe estetyczne wartości własne. I że owa sprzężona z postępem materiałowym idea muzyki absolutnej, która jednocześnie neguje klasyczną estetykę piękna, potrafi perfekcyjnie wykorzystać instytucje przejęte z muzyki klasycznej, które zostały utworzone właśnie po to, by wykonywać muzykę czysto instrumentalną. Nowa Muzyka także wykształciła swe własne urządzenie, jako że idea muzyki absolutnej legitymizowała swoją formę instytucjonalną, ta zaś uprzywilejowywała ideę muzyki absolutnej. Pojęcie Nowej Muzyki było zakotwiczone w komplementarnych strukturach władzy między ideami i instytucjami i dlatego przez sto lat pozostawało wyjątkowo stabilne. Nowa Muzyka po prostu zastygła naiwnie w trybie klasycznej moderny i do końca pozostała odporna na tendencje konceptualne i postmodernistyczne, które w sztukach wizualnych ujawniły się już w latach 60. XX wieku. W odniesieniu do urządzenia Nowej Muzyki można naszkicować cztery granice regulujące to, jakie kultury muzyczne, izmy, jakie dzieła i jacy kompozytorzy zaliczali się do Nowej Muzyki i odnosili w niej sukces, a jacy nie.



Pierwszą granicę wyznaczała muzyka klasyczna. Muzyka, która zawierała wyraźne elementy tonalne – jak tzw. Contemporary Classical Music – automatycznie eliminowała się z Nowej Muzyki. Współczesna muzyka klasyczna

¹⁴ M.E. Bonds, op. cit., s. 6.

jest całkowitym przeciwieństwem Nowej Muzyki i pozostaje poza jej pojęciem; dlatego też *minimal music* tak długo nie była akceptowana jako muzyka artystyczna. Ściśle regulowana była również relacja Nowej Muzyki względem innych sztuk; wobec dominującej idei muzyki absolutnej elementy transmiedialne czy multimedialne pojawiały się prawie wyłącznie w obrębie takich gatunków, jak teatr muzyczny albo balet, nie zaś w ramach właściwych festiwalu Nowej Muzyki. Tak więc rozróżnienie między Nową Muzyką i innymi sztukami wyznaczyło granicę, której kompozytorzy i muzycy nie mogli przekraczać wedle własnego upodobania. Trzecia linia demarkacyjna oddzielała Nową Muzykę od bezpośrednich nawiązań do świata życia; na koncertach nie spotykamy muzycznych *ready mades* – w przeciwieństwie do wszechobecnych *ready mades* w muzeach sztuki współczesnej. Granicę między sztuką i życiem ugruntował w muzyce artystycznej aparat wykonawczy, nie do obejścia przez muzykę konceptualną. Czwarta granica dzieli Nową Muzykę od muzyki popularnej, stabuizowanej ze względu na operowanie melodyką, rytmiką, harmoniką, a także dosłownymi i trywialnymi tekstami piosenek.

Pojęcie muzyki, które się wyczerpało

W latach 90. XX wieku system Nowej Muzyki popadł na dwie dekady w stan artystycznej hibernacji. Z jednej strony coraz bardziej ewidentne stawało się, że tak zwany postęp materiałowy w porównaniu historycznym wypada coraz skromniej (na to nawet Lachenmann nie miał rady¹⁵). Z drugiej strony urządzenie Nowej Muzyki pozostawało na razie w mocy, jako że dominująca idea muzyki absolutnej kierowała uwagę instytucji muzycznych w stronę muzyki instrumentalnej, w związku z czym przyznawały one zamówienia nadal tym kompozytorom, którzy konsekwentnie ową ideę realizowali. Tak więc nic nie naruszało pojęcia Nowej Muzyki z jego czterema ścisłymi granicami. Nagłe przebudzenie na tej scenie nastąpiło za sprawą zdarzenia, które początkowo nie było traktowane całkiem poważnie jako rzekomo błahe: za sprawą rewolucji cyfrowej, która ukazała niezliczone i nieprzewidywalne drogi obejścia tradycyjnych sposobów produkowania i rozpowszechniania dzieł stojących w otwartym sporze z ideą muzyki absolutnej. Szczególnie wyodrębnienie się gatunku muzyki konceptualnej uruchomiło proces prowadzący do ogólnego wyczerpania się tradycyjnego pojęcia Nowej Muzyki.

Kiedy Lachenmann zauważył w swym artykule w „MusikTexte”, „że w historii od dawna istniały elementy konceptualne w twórczości Erika Satie, Marcela Duchampa, Nam June Paika i ruchu Fluxus, ale także u Stockhause-

¹⁵ „Nie widzę żadnych prób, które słyby dalej od tego, co zrobiliśmy my. [...] Sam jednak także czuję, że kręcę się w kółko” H. Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung*, Wiesbaden 1996, s. 219.

na, Schnebela i Cage'a¹⁶, to ignoruje argument często przywoływany w odpowiedzi na ten zarzut: mianowicie, że utwory te, uznawane dziś za historyczną muzykę konceptualną, w czasach, kiedy powstawały, nie były komponowane ani odbierane jako muzyka konceptualna – jeszcze do niedawna pojęcie muzyki konceptualnej nie istniało¹⁷! Dopóki instytucje Nowej Muzyki kierowały się ideą muzyki absolutnej, muzyka konceptualna pozostawała instytucjonalnie zmarginalizowana, względnie musiała szukać azylu w innych sztukach. Dla anestetycznych akcji, jak *Kwartet smyczkowy* (1962) Georga Brechta, w którym muzycy, zamiast grać na swoich instrumentach, wirtuozowsko potrzęsają dłonie, nie było ani zrozumienia, ani pieniędzy. Były powody, dla których takim kierunkom, jak Fluxus, blokowano dostęp do sceny, gdyż do ich specjalności należało niszczenie instrumentów – Nam June Paik celebrował je w swym utworze *One for Violin Solo* (1962). Dopiero kiedy antymuzyka znalazła swój własny kanał dystrybucji na YouTube, muzyka konceptualna zyskała platformę, na której mogła stale prowokować i podważać samoświadomość Nowej Muzyki i jej pojęcie.

Muzyka konceptualna dokonuje ponownie owego idealistycznego „pojednania sztuki i życia”, które awangarda miała dawniej wypisane na sztandarach. Jej utwory znoszą rozróżnienie na muzykę i życie, kiedy świadomie rezygnują z całego muzycznego aparatu wykonawczego. W utworze *Narodziny artysty z ducha muzyki* (2008) Trond Reinholdtsen przeciska się głową między książkami Xenakisa i Stockhausena niczym przychodzące na świat niemowlę. W tym sensie utwory muzyki konceptualnej odwołują się do systemu muzycznego i negują go: rozsadzają instytucje muzyczne, specyfikę muzyki oraz odziedziczone pojęcie muzyki, dlatego mogą być zawsze odbierane jako krytyka instytucji i forma wymuszania autorefleksji systemu muzyki. W niektórych utworach następuje ponadto bezpośrednie nawiązanie do świata życia, jak na przykład w utworze Johannesa Kreidlera *Charts Music* (2009), w którym kompozytor umuzyczniał kursy akcji za pomocą programu do tworzenia akompaniamentów Band in a Box, tworząc muzykę *ready made* – jakby melodie zostały znalezione na giełdzie.

In instytucjonalna granica między muzyką i światem życia została w systemie Nowej Muzyki przekroczona w ostatnich latach przez muzykę konceptualną, w konsekwencji czego doszło następnie do uznania i akceptacji historycznej muzyki konceptualnej. O przekroczeniu owej granicy świadczą wykonania utworów muzyki konceptualnej nie w osobnym obiegu, lecz na głównych festiwalach Nowej Muzyki w Donaueschingen i Darmstadt, a także, że utwory te zostały wyprodukowane najpierw w postaci wideo i rozposzechniane początkowo wirtualnie. Muzyka konceptualna jest najbardziej

¹⁶ H. Lachenmann, *Komponieren...*, s. 3.

¹⁷ Por. H. Lehmann, *Muzyka konceptualna jako katalizator zwrotu treściowo-estetycznego w nowej muzyce*, tłum. zbiorowe, „Glissando” 2013, nr 22, s. 89–105.

radykałną formą refleksji w muzyce artystycznej, która przełamuje tradycyjne pojęcie Nowej Muzyki w jego słabych punktach – mianowicie tam, gdzie dotąd naiwnie zakładano, że muzyka jest *a priori* estetyczna.

W międzyczasie muzyka konceptualna nie tylko ukonstytuowała się jako samodzielny gatunek, lecz w takich skrajnych przykładach, jak *Minusbolero* (2015) Johannes Kreidlera i *Theory of the Subject* (2016) Tronda Reinholdtsena, także wyczerpała. W obu przypadkach mamy do czynienia z zamówieniami złożonymi przez wielkie festiwale na utwory z myślą o, a właściwie „przeciw” orkiestrze symfonicznej, której ciało brzmiące (*Klangkörper*) przemienia się w ciało myślące (*Reflexionskörper*): w *Minusbolero* orkiestra gra „*Bolero* Ravela minus melodię”, a w *Koncertie fortepianowym* Reinholdtsena partia fortepianu jest w dużej części realizowana przez pianolę. W niecałe dziesięć lat gatunek muzyki konceptualnej rozwinął się od małoformatowych etiud na YouTubie – jak *Complete Music Performance Videos* (2008) Reinholdtsena czy *kinect studies* (2011) Kreidlera – do wielkoformatowych utworów muzyki konceptualnej, przy czym Kreidler jest tu bardziej apollinijski, a Reinholdtsen dionizyjski.

Zanim rewolucja cyfrowa wszczepiła bajpasy cierpiącemu na niewydolność krążenia systemowi Nowej Muzyki, dwie, trzy dekady zastygła ona w trybie klasycznej moderny; stała się formą sztuki z zatrzymaną historią. W sztukach wizualnych natomiast, dzięki małym wpływom instytucji, już od lat 60. XX wieku mogła rozwijać się sztuka konceptualna i specyficzna sztuka postmodernistyczna. W Nowej Muzyce tego rodzaju strategie były albo marginalizowane, albo wiązały się z przyjęciem pozycji outsiderskiej, albo były realizowane jedynie połowicznie – ten ostatni przypadek dotyczy tak zwanej muzycznej postmoderny.

Istnieje cały szereg utworów zaliczanych w kontekście muzyki artystycznej do dzieł postmodernistycznych, jak *Sinfonia* (1968–1969) Luciana Beria, *I Symfonia* (1972–1974) Alfreda Schnittkego albo *III Kwartet smyczkowy „Im Innersten”* (1976) Wolfganga Rihma. Bez wątpienia manifestuje się w tych pracach jawny przełom w obrębie pierwotnego pojęcia Nowej Muzyki, gdyż za sprawą cytatów z klasyki uchylone zostaje podstawowe rozróżnienie na muzykę klasyczną i Nową Muzykę, co prowadzi do ironicznej inkluzji muzyki tonalnej. Berio użył w trzeciej części *II Symfonii* Mahlera jako swego rodzaju tła muzyczne, na którym pojawiają się teksty i fragmenty z utworów Debussy’ego i Schönberga. W swej *I Symfonii* Schnittke rozwinął specyficzny styl postmodernistyczny zwany polistylistyką, która umożliwiała mu wyplatanie z muzyki klasycznej, ludowej i jazzowej swego rodzaju awangardowych dywanów Nowej Muzyki. Rihm skomponował na końcu drugiej części swojego *Kwartetu smyczkowego* pasaż, który z racji swej melodyki i harmoniki brzmi jak Schubert albo Mahler i ma za zadanie w klasycznym sensie „głęboko” poruszać

sluchacza. Mimo tych wyrazistych przełomów wewnątrz awangardy Nowej Muzyki, nie są to przykłady w pełni rozwiniętej muzycznej postmoderny, co staje się ewidentne, jeśli się spojrzy na postmodernistyczne dzieła w sztukach wizualnych. Dzieła Beria, Schnittkego i Rihma od prac Warhola, Lichtensteina i Koonsa dzieli przepaść, gdyż w przeciwieństwie do tych drugich brak w nich odniesień do kultury popularnej z jej upodobaniem do komiksu, kryminałów, pornografii i kiczu, pojawiają się natomiast cytaty fragmentów muzycznych z należącej do sztuki wysokiej muzyki klasycznej.

Wreszcie, cytowanie historii muzyki czy sztuki jest słabym kryterium postmodernistycznym; istotne cechy to raczej popularność, ironia i podwójne kodowanie – przy czym we wzorcowych dziełach obecne są wszystkie trzy aspekty¹⁸. Jeśli zastosować to kryterium, od razu widać, że dopiero dzisiaj tak ważne dla Nowej Muzyki odróżnienie od muzyki popularnej stało się możliwe do artystycznego przekroczenia. Jaskrawym przykładem jest utwór orkiestrowy *Muzak* (2016) Moritza Eggerta, który tak jak Warhol czy Koons spełnia trzy postmodernistyczne kryteria. Jest to potpourri z imitacji stylów muzyki popularnej, to znaczy słycać wyłącznie muzykę, która zasadniczo znajduje się poza tradycyjnym pojęciem Nowej Muzyki; dzieło zostało prawykonane przez orkiestrę symfoniczną na festiwalu nowej muzyki, zaś kompozytor wystąpił w charakterze piosenkarza – *chapeau bas*¹⁹!

Czwarta konstytutywna granica Nowej Muzyki, dzieląca ją od muzyki klasycznej, została przekroczona, jak już zostało powiedziane, w latach 70. XX wieku w owej połowicznej postmodernie muzycznej. Jednak związki z tradycją można dzisiaj także ustanowić poprzez technologię, nie tylko poprzez cytaty z klasyki. Od kilku lat można wykonywać klasyczne partytury za pomocą wirtualnej orkiestry. W Nowej Muzyce istnieją ponadto jeszcze inne opcje pozwalające komponować na samplach instrumentalnych, co oznacza tylko częściowy udział muzyków w wykonaniu takich dzieł, zaś przygotowanie partytury lub głosów jest czynnością wtórną. Skoro jednak sample instrumentalne są używane jako medium kompozycji, określenie wirtualna orkiestra przestaje być adekwatne. Dlatego zaproponowałem, by nazwać tego rodzaju kompozycje utworami typu *ePlayer*, ponieważ przynajmniej niektóre głosy są grane nie przez muzyków, lecz elektroniczny odtwarzacz, czyli *ePlayer*²⁰. Przykładami utworów typu *ePlayer* są *Sideshow* (2009–2015) Stevena Kazuo Takasugiego albo *Sinaida Kowalenko* (2014) Thomasa Hummela, kompozycja przeznaczona na 6 instrumentów i orkiestrę *ePlayer*. Chociaż oba utwory zostały skomponowane przy użyciu sampli instrumentalnych, tylko

¹⁸ Taką specyficznie muzyczną teorię postmoderny przedstawiłem w tekście „*Muzak*” oder wie die Postmoderne die Neue Musik heimgesucht hat, „Neue Zeitschrift für Musik” 2017, nr 3, s. 14–23.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Por. rozdział *ePlayer* [w:] H. Lehmann, *Rewolucja cyfrowa...*

częściowo mogą zostać wykonane przez zespół muzyków: raz, że u Takasugiego szybkie przebiegi są niewykonalne, a dwa, że u Hummela występuje 30 trąbek basowych ze stroikami fagotowymi.

ePlayer pełni w Nowej Muzyce podwójną funkcję. Prowadzi do demokratyzacji sztuki wysokiej, jako że kompozytorzy mogą realizować z kilkoma muzykami i orkiestrą ePlayer utwory zespołowe, na które normalnie brak finansowania. Czynniki ekonomiczne w mniejszym stopniu regulują to, jakie idee mogą rozpowszechniać się w systemie muzycznym, a jakie pozostają bez szans. Po drugie, łatwiej jest obronić w XXI wieku estetyczny potencjał instrumentów akustycznych, co bynajmniej nie jest samo przez się oczywiste. Muzyka artystyczna ma już do dyspozycji nowe medium kompozycji: medium sampla, w tym również sample hałasów codzienności i natury, przy pomocy których można dziś bez wielkich nakładów komponować estetycznie i koncepcyjnie nowoczesną muzykę elektroakustyczną. W owym exodusie muzyki artystycznej z kultury tradycyjnej do cyfrowej sample instrumentalne zyskują funkcję pomostu, ponieważ łączą tradycyjne medium kompozycji w postaci zapisu nutowego z nowym medium sampla. Właściwości brzmieniowe instrumentów akustycznych, jakie na przestrzeni stuleci rozwinęły się w toku koewolucji sztuki lutniczej i udoskonalonego słyszenia, w nowym medium kompozycji w postaci sampli instrumentalnych pozostają niezmienione.

Mniej spektakularne w porównaniu z muzyką konceptualną, ale tym bardziej długotrwałe jest oddziaływanie komputera jako uniwersalnego interfejsu pozwalającego łączyć kompozycję z obrazami, mową, tekstami, zapisem nutowym, hałasami codzienności i natury oraz muzycznymi samplami. Wraz z każdą aktualizacją osobistego komputera wzrasta liczba opcji korzystania przy komponowaniu z innych mediów, co automatycznie powoduje kształtowanie się praktyki muzycznej, która nie odpowiada już dawnemu wyobrażeniu na temat muzyki absolutnej. Muzyka, która obecnie powstaje, nie jest jednak tożsama z muzyką programową. W XXI wieku możliwości techniczne pozwalające na tworzenie nawiązań pozamuzycznych – czyli: relacji – są zupełnie inne niż w wieku XIX, co sprawia, że trzeba szukać innego, bliższego współczesności kontrpojęcia względem muzyki absolutnej. Zaproponowałem, by mówić w tym przypadku o muzyce relacyjnej²¹.

Oczywiście w repertuarze Nowej Muzyki zawsze istniały utwory, które w taki czy inny sposób współdziałały z innymi sztukami lub też odwoływały się do innych mediów. Jednak w ramach dominującego paradygmatu muzyki absolutnej owe pozamuzyczne relaty (a zatem: hałasy, mowa, obrazy, działania) podlegały ponownemu „umuzycznieniu”, to znaczy były przekształcane w toku procesów kompozytorskich w elementy muzyczne. Znaczenia odnoszące się do świata życia, jakie owe hałasy, słowa, obrazy i działania same

²¹ Por. rozdział *Muzyka relacyjna* [w:] *ibidem*.

w sobie posiadają, rozplływały się w muzycznych strukturach. Dotyczyło to większości utworów *musique concrète* Pierre'a Schaeffera komponowanych z hałasów, to także przypadek *musique concrète instrumentale* Helmuta Lachenmanna, w której mowa zostaje rozłożona na głoski i tym samym traci swą funkcje komunikacyjną; nawet w teatrze instrumentalnym Mauricia Kagela działania sceniczne traktowane są zwykle jako działania muzyczne, których sens i cel polega na ironicznie komicznym wytwarzaniu dźwięków.

Przeciwieństwa muzyki absolutnej i relacyjnej nie sposób już rozpoznać po tym, czy dany utwór jest instrumentalny, czy nie, znakiem różnicy jest raczej to, czy pozamuzyczne relaty zachowują w utworze swoją odrębność (tzn. inność względem muzyki). Jeśli użyte hałasy, słowa, obrazy, gesty lub działania można w danym utworze postrzegać wyłącznie jako autoreferencje muzyczne, to chodzi zaledwie o rozszerzenie muzyki absolutnej. Jeśli dzisiaj dyskutuje się nad kwestią: „Muzyka – rozszerzać czy rozkładać?”²², to można znów powiedzieć, że rozszerzone pojęcie muzyki jest zawsze rozszerzonym pojęciem muzyki absolutnej, podczas gdy pojęcie muzyki relacyjnej oznacza zupełnie inną kategorię.

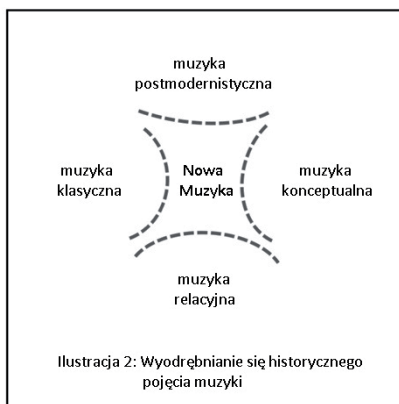
Oczywiście w krótkiej historii Nowej Muzyki działali kompozytorzy, którzy już dawno temu antycypowali ideę muzyki relacyjnej, w ramach dominującej idei muzyki absolutnej mogli jednak w najlepszym razie przyjąć pozycję outsiderów. Przykładem byłby choćby Luc Ferrari jako twórca *musique anecdotique*, którego celem było opowiadanie w utworach elektronicznych historii, czyli anegdot. Próbował on zachować rzeczywiste treści sampli hałasów natury czy codzienności, które były materiałem jego kompozycji, a nie, jak to miało miejsce w muzyce konkretnej, zatrzeć je²³. Ta wczesna forma muzyki relacyjnej pozostała estetycznie mocno ograniczona, ponieważ z nagrań magnetofonowych nie można było wydobyć tylu zróżnicowań, jakie zespół instrumentalny jest w stanie osiągnąć w zakresie harmoniki, melodyki czy barwy. W takim formacie także historie pozostawały nieuchronnie anegdotyczne, jako że można było pracować wyłącznie z obcymi odniesieniami dźwięków, ale już nie z obrazami czy tekstami i niesionymi przez nie treściami. Dzisiejszej muzyki relacyjnej, która chętnie łączona jest z komputerowo sterowanymi filmami wideo, projekcją tekstu lub kontekstami danych hałasów, owo ograniczenie względem estetyki czy treści nie dotyczy.

Wszystko to potwierdza diagnozę o „pojęciu muzyki, które się wyczerpało” i pozwala je modelowo zrekonstruować; gwoli ścisłości należy jedynie dodać, że nie chodzi tu o wyczerpanie się pojęcia muzyki jako takiej, lecz o wyczerpanie się historycznego pojęcia Nowej Muzyki. Co najmniej cztery granice konstytuowały owo pierwotne pojęcie muzyki: granica w stosunku do muzyki klasycz-

²² J. Kreidler, *Musik...*, s. 25–28.

²³ Por. H. Pauli, *Für wen komponieren Sie eigentlich?*, Frankfurt am Main 1971, s. 41.

nej, muzyki popularnej, świata życia i innych sztuk. Każda z tych granic została przekroczona wraz z wykształceniem się muzyki relacyjnej, wraz ze spóźnioną akceptacją muzyki konceptualnej, wraz z ujawnieniem się postmoderny ze skłonnością nie tylko do klasyki, ale i popkultury, i wreszcie wraz z powolnym rozpowszechnianiem się wstawek ePlayer w Nowej Muzyce.



Samoświadome pojęcie muzyki

Johannes Kreidler postawił zasadnicze pytanie o praktyczne konsekwencje wyczerpania się pojęcia muzyki: „Dostrzegam oznaki wyczerpania się muzyki [...] Moje pytania zmierzają zatem w stronę twardych kryteriów pozwalających mimo to odróżniać od siebie praktyki artystyczne”²⁴. Następnie Kreidler przedstawił kontrowersyjną propozycję: „Będzie można dowolnie wybierać spośród rozmaitych mediów [takich jak malarstwo, rzeźba, muzyka, teatr] i opracowywać je koncepcyjnie. Wszystkie media zostaną jednakże określone na nowo zgodnie z poniższą listą kategorii i specyfik”²⁵. Rozumie przez to pięć rozróżnień: czas/przestrzeń, na sprzedaż/nie na sprzedaż, słuchowe/wizualne, materialne/niematerialne oraz partycypacyjne/niepartycypacyjne. Następnie: „Artyści i odbiorcy nadal preferują tryb wystawienniczy, czy chodzi o sztukę na sprzedaż, czy nie na sprzedaż, do słuchania, do czytania, do współuczestniczenia itd. Wedle tych zasad będą klasyfikowane instytucje, z tego powstaną systemy społeczne. Są to stałe lub nowe obręby transmedialnych różności. Odpowiednio zreformowana edukacja artystyczna nauczałaby wtedy różnych parametrów [kształtowania czasu, przestrzeni, kolorów, dźwięków, mowy i znaczenia, konceptualizmu]”²⁶.

Kreidler sformułował tu pełen rozmachu projekt reformy wyższych

²⁴ J. Kreidler, *Der aufgelöste Musikbegriff*, s. 25.

²⁵ Ibid, s. 94.

²⁶ Ibid.

szkół muzycznych i artystycznych, który kończy się przeniesieniem muzyki artystycznej z wyższych szkół muzycznych i oddzieleniem jej od muzyki klasycznej. Przy takim programie najgorsze obawy kompozytorów klasycznych, takich jak Moritz Eggert, mogą okazać się prawdziwe: „Nie trzeba być pesymistą, by skonstatować, że ów stan bez zmiany trendu kiedyś – niechby i w dalekiej przyszłości – mógłby doprowadzić do wielkiej straty, do zniknięcia Nowej Muzyki (pisanej przez wielkie „N”), jak to się na przykład stało z muzyką salonową”²⁷.

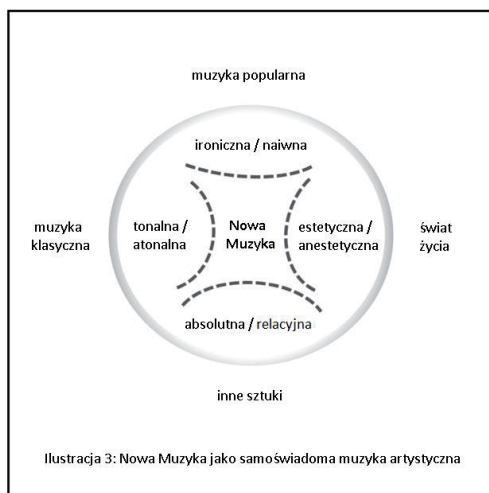
Z całą pewnością uczelnie artystyczne o profilu transmedialnym, o których mówi Kreidler, powstaną (jeśli jeszcze ich nie ma), będą to jednak wysoce wyspecjalizowane instytucje nastawione na konceptualizm. Transmedialność jest już przypisana sztukom konceptualnym, gdyż im dzieło bardziej anestetyczne, tym łatwiej jest poruszać się między mediami odbioru. Konceptualizm jest ze swej natury sztuką bez przypisanego medium. Nie oznacza to jednak, że w przyszłości sztuki utracą lub wręcz powinny utracić swoją odrębność wynikającą z różnych mediów. Postulat ten byłby zasadny, gdyby konceptualizm był telosem w historii sztuki, w którego stronę wcześniej czy później skierowałyby się wszystkie nowoczesne sztuki²⁸. Przecież jednak konceptualizm nie jest celem, lecz punktem zero w historii wyodrębniania się sztuk, w którym estetyczne doświadczenie sztuki zostaje zredukowane do doświadczenia powszedniego²⁹.

Skoro jednak transmedialnego i nieprzypisanego do żadnego medium konceptualizmu nie można potraktować jako uniwersalnego, włączającego również muzykę pojęcia sztuki, to jaka byłaby wtedy alternatywa? Jak zdefiniować granice muzyki artystycznej, skoro na przykład rozróżnienie na muzykę tonalną i atonalną nie nadaje się już na kryterium Nowej Muzyki? Sądzę, że należy tutaj zmienić w ogóle wyobrażenie o tym, czym jest pojęcie muzyki, i przebudować teorię pojęcia muzyki z ontologicznego na samoświadome. Nawet jeśli trudno określić słuchowo, czy dany utwór należy, czy nie należy do muzyki artystycznej, można tę różnicę jeszcze stwierdzić refleksywnie. Granice systemów społecznych są granicami komunikacji. W tym konkretnym przypadku oznaczałoby to, że subsystem muzyki artystycznej generuje rozróżnienie między systemem i środowiskiem za pomocą własnych narzędzi – to znaczy za pomocą własnego dyskursu i własnych wzorcowych dzieł.

²⁷ M. Eggert, *Der Stand der Dinge* (2).

²⁸ Takie rozumienie sugeruje zresztą pojęcie sztuki postkonceptualnej, używane przez Petera Osborna. Por. moją krytykę pojęcia Osborna [w:] H. Lehmann, *Gehaltsästhetik...*, s. 203.

²⁹ Zarzut ten postawił Tobias Eduard Schick w artykule *Ästhetischer Gehalt zwischen autonomer Musik und einem neuen Konzeptualismus*, „Musik & Ästhetik” 2013, nr 66, s. 47–65.



Zamiast cech, przy pomocy których można było opisać historyczną Nową Muzykę, takich jak atonalność, absolutność, estetyka i ironia (w sensie samoświadomego podejścia do historii muzyki), teraz, kiedy wszystkie granice zostały przekroczone i zniesione, pojawiają się następujące rozróżnienia: tonalne/atonalne, absolutne/relacyjne, estetyczne/anestetyczne oraz ironiczne/naiwne, które komunikowane są jako rozróżnienia historyczne. W ten sposób dawne statyczne granice zastępują granice dynamiczne, które nadal jednak pełnią funkcję porządkującą. W dyskursie muzycznym te szczególne dzieła, które raz wzorcowo przekroczyły pewną granicę, pełnią funkcję kluczową, ponieważ upamiętniają owo historyczne przekroczenie. Taki dyskurs muzyczny jest nie tylko pluralistyczny, lecz orientuje się na skrajności. „Pojęcie rodzi się ze skrajności”, pisał Walter Benjamin i dokładnie w takim sensie pojęcie Nowej Muzyki staje się zrozumiałe tylko w konstelacji skrajnych przykładów³⁰. Dlatego dla zrozumienia muzyki artystycznej znaczenie mają takie „klasyki” Nowej Muzyki, jak *Gran Torso* Lachenmanna, *Atmosphères* Ligetiego czy *Kreuzspiel* Stockhausena, będące manifestacją alternatywnych estetycznych wartości własnych, lecz do pojęcia muzyki artystycznej należą również wspomniane przekraczające granice dzieła Kreidlera, Eggerta, Takasugiego i Reinholdtsena.

Wyczerpanie się historycznego pojęcia muzyki niekoniecznie zatem prowadzi do transmedialnych praktyk artystycznych bez granic, lecz raczej do samoświadomego pojęcia muzyki, w które wpisana jest jego własna historia wyróżnicowywania się i przekraczania granic. Jeśli potraktować poważnie sło-

³⁰ W. Benjamin, *Erkenntniskritische Vorrede*, [w:] idem, *Sprache und Geschichte. Philosophische Essays*, Stuttgart 1992, s. 74.

wa Lachenmanna o „potrzebie namysłu nad pierwotną istotą pojęcia muzyki i sztuki europejskiej”³¹, to owa istota leży w stale towarzyszącej historii muzyki autorefleksji, a nie po prostu w żmudnym rozwijaniu jakiejś szczególnie subtelnej estetyki. Właśnie w takich okolicznościach historii muzyki powstaje zaproponowane tu samoświadome pojęcie muzyki, rozwinięte zarówno z prostej, jak i podwójnej negacji (a zatem z negacji negacji). Zamiast pojęcia sztuki bez specyficznego medium, model ten trzyma się pojęcia muzyki w ramach specyficznego dla niej medium. Muzyka relacyjna nie jest synonimem sztuki transmedialnej, lecz pojęcie to opisuje transmedialność w historycznym horyzoncie muzyki. Kiedy pojęcie muzyki relacyjnej jest używane jako pojęcie przeciwstawne względem muzyki absolutnej, owa estetyczna kategoria staje się historycznie nasycona.

Nowa Muzyka w XX wieku funkcjonowała w paradygmacie, który ściśle łączył ze sobą deskryptywne pytanie o to, „Czym jest muzyka?”, z normatywnym pytaniem o to, „Czym jest dobra muzyka?”. Nowa Muzyka była w swej istocie atonalna, absolutna, niepopularna, a swoją specyficzną wartość artystyczną widziała w tym, by poprzez nowe techniki kompozytorskie i wykonawcze umożliwić nieznane estetyczne doświadczenia słuchowe. Ten charakterystyczny dla owego medium tryb innowacji zasadniczo wyczerpał się już w latach 70. ubiegłego wieku. Obserwowane potem rozgraniczenia na formy muzyki relacyjnej, anestetycznej, popularnej i tonalnej nie mają już nic wspólnego z historycznym ideałem estetyki materiału, lecz powstają nowe stopnie wolności nowoczesnej sztuki muzycznej. Wedle wszelkiego prawdopodobieństwa w najbliższych latach eksperymenty z formami muzyki relacyjnej i technicznymi innowacjami będą niezwykle atrakcyjne dla kompozytorów – i będą oni komponować nie tylko przy pomocy ePlayera, lecz także samouczącej się sztucznej inteligencji³².

Im bardziej jednak wszystkie te techniki upowszechniają się w muzyce artystycznej na fali rewolucji cyfrowej, tym pilniejsze staje się normatywne pytanie o jakość tych dzieł. Skoro tylko system muzyczny przestał orientować się na historyczne pojęcie Nowej Muzyki z jego sztywnymi granicami, i zamiast tego zaczął skłaniać się ku samoświadomemu pojęciu muzyki, zwiększył się potencjał tworzenia w muzyce artystycznej nawiązań do świata i artykułowania określonych tematów. Estetyczne treści działają jak atraktory ewolucji w formującej się na nowo muzyce artystycznej, ponieważ odpowiadają – jak w sztukach wizualnych czy literaturze – przekonująco na pytanie o wartość: nowe są estetyczne treści, które artykułują się w utworze.

Koncert fortepianowy Tronda Reinholdtsena *Theory of the Subject*, który miał prawykonanie na festiwalu Ultima w Oslo w 2016 roku, byłyby jaskra-

³¹ H. Lachenmann, *Komponieren...*, s. 3.

³² Por. rozdział *Wirtualna muzyka* o Davidzie Cope [w:] H. Lehmann, *Rewolucja cyfrowa w muzyce*.

wym przykładem samoświadomej sztuki muzycznej. Wszystkie cztery konstytutywne wyróżniki pojęcia Nowej Muzyki zostały tu wyrażone *jako różnice*. Ze swymi projekcjami tekstu, wstawkami filmowymi i aktorskimi utwór jest przykładem muzyki relacyjnej, czasami jednak pojawiają się w nim ironiczne sugestie, że dany pasaż należy słuchać jak muzykę absolutną. Granica między sztuką i życiem została przekroczona poprzez wstawki wideo przedstawiające podróż taksówką, autobusem i statkiem, więc w utworze obecne jest również rozróżnienie między tym, co estetyczne i anestetyczne. Utwór zawiera muzykę popularną, jaka miałaby szansę na jakimś festiwalu przebojów, gdyby nie kobiecy głos z głową trolla śpiewający na najwyższych dźwiękach o „postmodernistycznym bagnie”. A różnica między tonalną muzyką klasyczną i atonalną Nową Muzyką staje się ewidentna, kiedy pianistka gra zarówno Straussa, jak i Stockhausena. W koncercie fortepianowym Reinholdtsena powstają nowe stopnie wolności i możliwości wyrazu, ponieważ różnice między tonalne/atonalne, absolutne/relacyjne, estetyczne/anestetyczne i ironiczne/naiwne nie są po prostu założone, jak to zwykle bywa w Nowej Muzyce, lecz są użyte refleksywnie. Są to naturalnie tylko ogólne wypowiedzi o strukturze dzieła; a *Theory of the Subject* postrzegam jako dzieło zarazem wspaniałe i pionierskie.

Patrząc wstecz, historię Nowej Muzyki można zrekonstruować jako historię dwóch procesów wyróżnicowywania się, to znaczy jako wyzwalanie się różnic. Pierwszy proces rozgrywał się w granicach jej historycznego pojęcia i prowadził przez rozwój nowych stylów kompozytorskich i izmów do wykształcenia się nowych muzycznych środków wyrazu. Drugi proces otwierał dostęp do tak zwanego materiału pozamuzycznego, który dotąd pozostawał zawsze poza historycznym pojęciem muzyki³³. W międzyczasie okazało się, że nie tylko faza postępu materiałowego wyczerpała się, lecz także faza wyodrębniania się osiągnęła punkt kulminacyjny. To jest właśnie doświadczenie kryzysu, w którym pojawia się pytanie o pojęcie Nowej Muzyki lub muzyki artystycznej.

Przełożyła Monika Pasicznik

³³ W anglojęzycznym dyskursie sprowadza się często owo rozróżnienie między moderną i postmoderną do dwóch faz wyróżnicowywania się, co prowadzi jednak do utraty charakterystycznego rozróżnienia pomiędzy estetyką klasycznej moderny, awangardy i postmoderny.