

# Muzyka konceptualna jako katalizator zwrotu treściowo-estetycznego w nowej muzyce

Harry Lehmann

Tłumaczenie: Tomasz Biernacki, Monika Pasiecznik,  
Piotr Jan Wojciechowski, Monika Zamięcka

W kwietniowym numerze „Musik&Ästhetik” ukazał się interesujący i dyskusyjny esej Tobiasa Eduarda Schicka pt. *Treść estetyczna między muzyką autonomiczną a nowym konceptualizmem*<sup>1</sup>, w którym autor rozważa, jaką rolę w nowej muzyce odgrywają „koncepty” (*Konzepte*) i „treści” (*Gehalte*). Tekst ten za swój punkt wyjścia przyjmuje krytykę mojej ostatnio wydanej książki *Die digitale Revolution der Musik*<sup>2</sup>, w której – i to jest zarzut Schicka – idea „zwrotu treściowo-estetycznego” została sprowadzona do „muzycznej sztuki konceptualnej” (*musikalischen Konzeptkunst*). Na ową krytykę („Wbrew początkowej estetycznej otwartości analizy w filozofii muzyki Lehmana, prowadzi ona do utożsamienia »zwrotu treściowo-estetycznego« ze zwrotem w stronę muzycznej sztuki konceptualnej”<sup>3</sup>), pragnę odpowiedzieć w dalszej części tekstu. Schickowi chodzi o wykazanie, „że nie tylko muzyczna sztuka konceptualna, lecz także muzyka autonomiczna ma przed sobą przyszłość”. Oczywiście, że ma przyszłość, pytanie tylko: *jaką?*

## Muzyka autonomiczna

Jak zwykle, na taki temat można toczyć udany spór, jeśli jest się zgodnym w podstawowych kwestiach. Schick podziela moją prognozę „końca rozwoju materiału” (*Materialsfortschritts*) w nowej muzyce, zgadza się także z moim wnioskiem, że idącej z tym w parze utracie postulowanego nowatorstwa przeciwdziała „zwrot treściowo-estetyczny”. To jest wspólna baza naszego sporu. Jego zarzut dotyczy wyższego poziomu, a mianowicie, jak ten zwrot ku estetyce treści (*Gehaltsästhetik*) jest realizowany konkretnie i głosi, „że także autonomiczna muzyka komunikuje estetyczne treści i może wykazywać specyficzne odniesienia do świata zewnętrznego”<sup>5</sup>.

Najpierw należy wyjaśnić pojęcie „muzyki autonomicznej”, którą Schick własnymi słowami nazywa „muzyką immanentystyczną” (*immanentistischen Musik*)<sup>6</sup>. Oznacza to nic innego, jak czysto instrumentalną muzykę bez odniesień do mowy, obrazów, ludzkiego gestu, programów lub innych, tzw. „pozamuzycznych” asocjacji. Rozważam ten rodzaj muzyki pod jej tradycyjną nazwą „muzyki absolutnej”, odnosząc się przy tym do książki Carla Dahlhausa pt. *Idea muzyki absolutnej*<sup>7</sup>. W dalszej kolejności argumentuję – opierając się na dziele i pismach Helmuta Lachenmanna<sup>8</sup> – że nowa muzyka z jej podwójnie negatywnym stosunkiem do muzycznej tradycji oraz do społecznego otoczenia, w dużej mierze wynika z „odwróconej idei muzyki absolutnej”. Krytyka „estetycznego aparatu” była w latach 70. dla Lachenmanna krytyką społeczną i oznaczała utopię „wyzwolonej percepcji”. Zarówno muzyka absolutna XIX wieku, jak i nowa muzyka XX wieku, która stoi pod znakiem odwróconej idei muzyki absolutnej, mają związek ze światem. Pozostaje on jednak abstrakcyjny i ogranicza się właściwie do jednej jedynej – afirmatywnej lub krytycznej – relacji do świata<sup>9</sup>.

Ulrich Tadday poddał krytyce książkę *Idea muzyki absolutnej*, zarzucając Dahlhausowi, że błędnie zrekonstruował etymologię słowa. Zaproponował zaś, „aby nie rezygnować z pojęcia »muzyki absolutnej«, lecz zamiast tego używać zwrotu »muzyka autonomiczna«”<sup>10</sup>. Sądzę, że ta krytyka nie jest przekonująca, ponieważ Dahlhausowi chodziło o rekonstrukcję tego, jak w XIX wieku muzyka określała samą siebie (*Selbstbeschreibung*) i rozumiana była nie jako autonomiczna, lecz jako absolutna. Pojęcia „muzyki autonomicznej” zaczęto używać dopiero ok. roku 1930<sup>11</sup>. Podobnie trudno zarzucać Dahlhausowi, „że przy fundowaniu oraz definiowaniu pojęcia muzyki absolutnej żadnej roli nie odegrała społeczna strona muzyki”<sup>12</sup>. Ówczesna muzyka klasyczo-romantyczna nie była opisywana w kategoriach socjologicznych, jako symbol życia i świata wskazywano wówczas muzykę czysto instrumentalną.

Poza tym „muzyka autonomiczna” jako pojęcie muzykologiczne jest mniej użyteczna, nie jest to zwrot analityczny, lecz retoryczny o ukrytym znaczeniu. Kto mówi o „muzyce autonomicznej”, myśląc o „muzyce immanentystycznej”, ten sugeruje, że każda inna muzyka jest „heteronomiczna”. Pieśni Franza Schuberta lub muzyka programowa Franza Liszta to muzyką „niesamodzielną” dokładnie tak samo, jak kwartety smyczkowe Beethovena. Jeśli używa się dziś pojęcia „muzyka autonomiczna” jako przeciwieństwa „nowego konceptualizmu”, to ryzykuje się dodatkowo jeszcze negatywną konotację, nawet jeśli nie jest ona intencją. Pojęcie „muzyki autonomicznej” charakteryzuje raczej społeczna autonomia sztuki muzycznej, gdy religijne oraz polityczne nakazy nie wpływają wprost na decyzje kompozytorskie. W tym sensie już muzyka Beeethovena czy Schuberta była autonomiczna. Trzeba także uznać autonomię muzyki programowej, która wytworzyła historyczne przeciwieństwo względem muzyki absolutnej. Również Richard Strauss podejmował decyzje artystyczne całkowicie samodzielnie, kiedy komponował poemat symfoniczny *Also sprach Zarathustra*; nie stosował się do książki Nietzschego. Pojęcie „muzyki autonomicznej” nie jest przydatnym instrumentem analizy ani do muzyki klasycznej, ani współczesnej. Obiecujące wydaje mi

<sup>1</sup> Tobias Eduard Schick, *Autonome Musik und Neuer Konzeptualismus*, „Musik&Ästhetik”, nr 66 (2013), s. 47–65.

<sup>2</sup> Harry Lehmann, *Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie*, Schott Music, Mainz 2012.

<sup>3</sup> Tobias Eduard Schick, dz. cyt., s. 56.

<sup>4</sup> Tamże, s. 63.

<sup>5</sup> Tamże, s. 58.

<sup>6</sup> Tamże, s. 69.

<sup>7</sup> Carl Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej i inne pisma*, tłum. A. Buchner, „Biblioteka Res Facta”, tom 5, Kraków 1988.

<sup>8</sup> Por. blok poświęcony temu kompozytorowi w G#4, zwłaszcza polskie tłumaczenie jego manifestu *O Komponowaniu* [przyp. red.].

<sup>9</sup> Harry Lehmann, *Die digitale Revolution...*, dz. cyt., s. 94–105.

<sup>10</sup> Ulrich Tadday, *Analyse eines Werurteils. Die Idee der Absoluten Musik von Carl Dahlhaus*, „Musik&Ästhetik”, nr 47 (2008), s. 115.

<sup>11</sup> Por. Albrecht v. Massow, *Autonome Musik*, w: *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*, opr. H.H. Eggebrecht, Stuttgart 1995, s. 77–87.

<sup>12</sup> Dz. cyt., s. 105.

się natomiast rozróżnienie na muzykę absolutną i relacyjną (*relationale Musik*).<sup>13</sup>

Przestrzeń dyskusji pozwala się dość łatwo zakreślić: podczas gdy Schick operuje rozróżnieniem na muzykę autonomiczną i konceptualizm, ja rozwijam swoją argumentację za pomocą podwójnego rozróżnienia. Z jednej strony odróżniam „muzykę konceptualną” (*Konzeptmusik*), która jest komponowana na podstawie muzycznego konceptu. Z drugiej zaś strony wprowadzam pojęcie „muzyki relacyjnej” jako przeciwieństwo „muzyki absolutnej” i wnoszę, by pod kątem tej opozycji na nowo określić również pojęcie muzyki artystycznej (*Kunstmusik*). Schick redukuje moje podwójne rozróżnienie na muzykę konceptualną / muzykę opartą na koncepcie oraz muzykę relacyjną / muzykę absolutną do dwóch pojęć zaznaczonych kursywą, tzn. sprowadza je do prostej różnicy, która w jego tekście występuje jako opozycja *muzyka autonomiczna / konceptualizm*. Dopiero tak zredukowana konstrukcja teoretyczna pozwala Schickowi wyprowadzić konkluzję, że w mojej filozofii muzyki „zwrot treściowo-estetyczny” oznacza jedynie orędownie za „nowym konceptualizmem”.

### Zwrot treściowo-estetyczny

Kiedy wyjaśniliśmy już podstawowe pojęcia, chciałbym odnieść się konkretnie do zarzutu Schicka, jakoby w mojej teorii doszło do „linearnego połączenia orientacji treściowo-estetycznej z muzyczną sztuką konceptualną (*musikalische Konzeptkunst*)”, a to z powodu – taka jest hipoteza Schicka – „dwukrotnego niedopuszczalnego uproszczenia historii muzyki”.<sup>14</sup> Schick przytacza najpierw szczegółowo i konkretnie moją koncepcję, zgodnie z którą nowa muzyka w XX wieku oparta była na wzorze „odwróconej idei muzyki absolutnej”. Jego krytyka nie zwraca się ani przeciw rekonstrukcji estetyki kompozytorskiej Lachenmanna, ani przeciw wnioskowi, że można tu mówić o „odwróconej idei muzyki absolutnej”, lecz przeciw zawartemu w rozdziale mojej książki uogólnieniu, zgodnie z którym jest to przypadek modelowy.

Jego zarzut głosi, „że w nowej muzyce istnieje wiele całkowicie odmiennych koncepcji estetycznych (myślę tu o tak różnorodnych postawach, jak choćby Briana Ferneyhougha, Gérarda Griseya, Klause Hubera, Dietera Schnebla, Mauricia Kagela, by wymienić tylko kilka nazwisk), których w żaden sposób nie da się sprowadzić do Lachenmanna”.<sup>15</sup> Mój komentarz do tego jest taki, że w nadrzędnej idei odwróconej muzyki absolutnej mieszczą się bardzo różnorodne estetyki. To jest właśnie funkcja nadrzędnej idei, że z jednej strony precyzuje, na czym polega schematyczny związek „muzyki” ze „światem” w danej epoce, z drugiej zaś oferuje swobodę realizacji różnych koncepcji estetycznych, które tym samym legitymizuje. W tle czysto instrumentalnej muzyki Ferneyhougha i Griseya dostrzegam tę samą filozofię odwróconej muzyki absolutnej, co w dziele Lachenmanna. Natomiast tam, gdzie muzyka łączy się bezpośrednio z mową, obrazem albo ruchem, jak w *Staatstheater* Kagela, realizuje się już całkowicie inna idea – mianowicie idea muzyki relacyjnej (*relationale Musik*).

Drugi punkt krytyki nie dotyczy zakresu obowiązywania odwróconej idei muzyki absolutnej, lecz jej stosunku do życia, tego, że „również muzyka Helmuta Lachenmanna, Luigiiego Nona albo Mathiasa Spahlingera, która jest zorganizowana jeszcze bardziej w perspektywie autonomii, wykazuje specyficzną relację ze światem”.<sup>16</sup> Można się z tym tylko zgodzić. Także ich utwory posiadają pewne odniesienie do świata, z tym, że przyjmuje ono bardzo specyficzną formę: pozostaje w dziele niewypowiedziane, zależy od wcześniejszego częściowego choćby zrozumienia i nie da się go bezpośrednio uchwycić. Dzieła immanentystyczne nie zawierają żadnych stabilnych *muzycznych relatów* (*Musikrelate*), które nie przeobrażałyby się w materiał muzyczny; nawet mowa rozłożona na poszczególne sylaby i głoski traci swą funkcję informacyjną. W tym sensie przykłady przywołane przez Schicka nie świadczą przeciw mojej teorii, lecz ją potwierdzają. Dla odwróconej muzyki absolutnej w XX wieku charakterystyczne jest też to, że teksty nie są ani recytowane, ani udźwiękawiane, lecz wplatane w strukturę dzieła tak, by nie można ich było ze słuchu zrozumieć. Oto cytaty, w którym krytyka Schicka podważa samą siebie: „na myśl przychodzi *Salut für Caudwell* dla dwóch gitarzystów Helmuta Lachenmanna, w którym tekst marksistowskiego teoretyka Christopha Caudwella nie jest po prostu recytowany, lecz jego treść jest wpleciona w strukturę utworu, albo o *Il canto sospeso* Luigiiego Nono, w którym listy skazanych w czasie II wojny światowej bojowników ruchu oporu nie są umuzycznione tak, aby tekst pozostał zrozumiały, lecz ich treść estetyczna manifestuje się w zależnościach między przesłaniem tekstu i serialnymi strukturami muzycznymi”.<sup>17</sup>

Schick dostarczył przykładów (których brakowało mu w mojej filozofii muzyki) dowodzących, że odwrócona idea muzyki absolutnej Lachenmanna da się też odnieść do dzieł

innych znamienitych kompozytorów. Gdy w grę wchodzi takie pozamuzyczne odniesienie, jak teorie i teksty, wtedy tracą one swoją specyficzną obcość i same stają się materiałem muzycznym. Gdy natomiast brak jakichkolwiek pozamuzycznych odniesień, wówczas można zawsze jeszcze powiedzieć, że w kompozycji oraz w recepcji dzieła istnieje analogia strukturalna między porządkiem społecznym a muzycznym: „Gdzie indziej pokazałem” – pisze Schick – „że orkiestrowy environment *doppelt bejaht* Mathiasa Spahlingera, mimo całkowitego braku pozamuzycznych treści, wykazuje specyficzne odniesienia do świata, które polegają na obecnej w jego muzyce analogii między strukturą muzyczną i społeczną”.<sup>18</sup> Dokładnie ta analogia strukturalna między muzyką a światem jest w moim mniemaniu konstytutywna dla idei muzyki absolutnej, wszystko jedno, czy ukazuje jej krytyczne, czy afirmatywne nastawienie.

Przykłady muzyki relacyjnej można też oczywiście odnaleźć w historii muzyki wcześniejszych stuleci, nie była ona jednak dominującą ideą muzyki nowoczesnej w XX wieku. Kiedy Luc Ferrari przedstawił swój utwór *Presque rien No. 1 Ou Le Lever du jour au bord de la mer* (1970), pierwsze reakcje okazały się jednoznacznie negatywne. W jednym z wywiadów kompozytor wspomina: utwór „został przez moich kolegów z GRM odebrany źle; powiedzieli, że to nie jest muzyka! Doskonale pamiętam spotkanie, gdy zaprezentowałem im utwór w studiu, a ich twarze skamieniały”.<sup>19</sup> Tytuł utworu *Prawie nic lub morze o świcie* tłumaczy się następująco: Ferrari nagrał dźwięki wsi rybackiej w chorwackiej zatoce między 3. a 6. rano i zmontował je w 21-minutowy utwór. Można zapytać, co w ogóle było przyczyną takiej instynktownej reakcji obronnej wśród członków utworzonej przez Pierre’a Schaeffera Groupe de Recherches Musicales (GRM)?

Pierwsze wrażenie słuchowe jest takie, że Ferrari jest nikim innym, tylko sojusznikiem muzyki konkretnej – w końcu skomponował utwór na taśmę z dźwięków znalezionych. Decydująca różnica polega na tym, że on tych akustycznych *objets trouvés* nie oczyszczał w procesie kompozycji z obcych naleciałości, jak to ma miejsce w *musique concrète*, gdzie są następnie przekształcane w czyste dźwięki. Co więcej, u Ferrariego zawsze zachowują one swoją tożsamość jako odgłosy świata zewnętrznego (*Lebenswelt*); wyobcowanie dźwięku nie ma tu miejsca. Można rozpoznać także ich źródła – słychać rower, kurę, osła i samochód ciężarowy. Moim zdaniem utwór wywołał niezadowolony, bo nie dał się podciągnąć pod ideę muzyki absolutnej, co było jeszcze możliwe w przypadku 4’33” Johna Cage’a lub *I Am Sitting in a Room* Alvina Luciera (wróć do tych przypadków). Do *Presque rien No. 1* pasuje lepiej inny termin, mianowicie muzyka relacyjna (*relationale Musik*). Idea muzyki absolutnej była wtedy jeszcze na tyle dominująca, że kompozycja Ferrariego nie mogła zostać odebrana jako ekstremalnie awangardowe przekroczenie tabu, lecz co najwyżej jako zdrada ambicji sztuki, co oznaczało samowykluczenie się z kręgu nowej muzyki.<sup>20</sup>

Teoretycznym wyzwaniem pozostaje tak określić różnicę między muzyką absolutną a relacyjną, by można było dyskutować również o trudnych przypadkach granicznych. Nie wystarczy przy tym powiedzieć, że muzyka relacyjna wynika z relacji do czegoś, co samo nie jest muzyką. Decydujące jest to, że relaty muzyczne (*Musikrelate*) zachowują odmienną jakość także w samej kompozycji. Ten aspekt *odmienności* (*Alterität*) jest tak ważny dlatego, ponieważ pozwala komponować w zasadzie z każdym „materiałem” – obojętnie, czy chodzi o mowę, ruch, obraz, gesty, czy odgłosy codzienności.

Muzyka programowa nie spełnia zwykle kryterium odmienności; w najlepszym razie można ją potraktować jako prekursora muzyki relacyjnej. Bezpośrednie doświadczenie związane z wykonaniem poematu symfonicznego Richarda Straussa *Tako rzecze Zaratustra* nie różni się w zasadzie od normalnego koncertowego doświadczenia muzyki absolutnej. Różnica dotyczy informacji w tle, że poszczególne motywy nawiązują do dziewięciu rozdziałów książki Nietzschego pod tym samym tytułem. Trzeba by wyjść od nadzwyczaj optymistycznej przesłanki, że pod koniec XIX wieku jego *Zaratustra* był tak znany kręgom inteligencji burżuazyjnej, iż mogła ona przywołać w sali koncertowej treść tych dziewięciu historii i bezpośrednio skojarzyć je z muzyką Straussa. Tylko gdybyśmy przyjęli takie założenie, owo dzieło programowe funkcjonowałoby jako muzyka relacyjna. Czytając w książce programowej, że część II traktuje o *Zaświatowcach*, a III nosi tytuł *O wielkiej tęsknocie*, nie bardzo mamy się na czymkolwiek oprzeć poza tymi informacjami. Tylko jedna książka mogła wówczas funkcjonować jako *relat* muzyki (*Relat der Musik*), jeśli w ogóle, ponieważ była wszechobecna: *Pismo Święte*. Na tak powszechną wiedzę nie można jednak już dziś liczyć. Nieco ponad sto lat potem – w postmodernistycznym, wysoce zindywidualizowanym, multikulturowym społeczeństwie – muzykę programową wykonuje się i odbiera jako muzykę absolutną. O tyle muzyka programowa nie należy do muzyki relacyjnej, a tym bardziej nie pozwala się z nią utożsamiać.

Są jeszcze takie gatunki muzyczne, jak opera, balet, pieśń, oratorium oraz teatr

<sup>13</sup> Harry Lehmann, *Die digitale Revolution...*, dz. cyt., s. 115–126. Mówiąc o „muzyce relacyjnej”, Lehmann nawiązuje luźno do książki Nicolasa Bourriaud, *Kraków 2012* [przyp. tłum.].

<sup>14</sup> Tobias Eduard Schick, *Autonome Musik...*, dz. cyt., s. 56.

<sup>15</sup> Tamże, s. 57.

<sup>16</sup> Tamże, s. 57.

<sup>17</sup> Tamże.

<sup>18</sup> Tamże.

<sup>19</sup> Dan Warburton, *Interview with Luc Ferrari*, 22.07.1998, [www.paristransatlantic.com/magazine/interviews/ferrari.html](http://www.paristransatlantic.com/magazine/interviews/ferrari.html).

<sup>20</sup> Por. też tekst *Komponował zawsze i wszędzie... nawet siebie samego* Tatiany Böhme-Mehner w G#12 [przyp. red.].



muzyczny, w których muzyka jako *genre* jest pomyślana relacyjnie. Także w tych przypadkach mylące byłoby mówić o muzyce relacyjnej, bowiem jej powstanie wynika ze specyficznego rozwoju aktualnej sztuki muzycznej, który to rozwój dokonuje się nie w owych gatunkach, lecz w nowej muzyce. Trudność jednoznacznego odróżnienia muzyki relacyjnej od absolutnej jest szczególnie wyraźna w przypadku utworów Dietera Schnebla, w których mowa jest używana w sposób dysfunkcyjny. To, że odwrócona idea muzyki absolutnej rozwinęła się wyłącznie w twórczości Lachenmanna, jest poza tym także rzeczowo niepoprawne, bo akurat Schnebla – którego brak Schick mi wypomina – również rozpatrywałem.

Dla przypomnienia przytaczam fragment książki: „W końcu odnajdujemy w awangardzie taki sposób obchodzenia się z językiem, który nie polega na udźwiękowieniu go, lecz traktowaniu jako środka muzycznego. W centrum uwagi znajduje się – jak choćby w *Maulwerke (Prace ustne)* Schnebla – męski głos z jego aparatem mowy: językiem, zębami, ustami, gardłem. Bada się materiał głosowy, ale nie wykorzystuje się go jako nośnika znaczenia. Chodzi tu o warunki i możliwości śpiewu, nie zaś o artykulację sensu przez śpiewanie. Ścisłe biorąc, owa praktyka muzyczna również nie jest pozbawiona sensu, lecz opiera się on na estetyce negatywnej, która brakowi sensu językowego nadaje ponownie znaczenie. Podobnie jak Lachenmann, bada stare instrumenty muzyczne pod kątem elementarnych procesów generowania brzmienia, tak Dieter Schnebel analizuje ludzki głos jako „instrument wokalny” – obie praktyki muzyczne legitymizowała odwrócona idea muzyki absolutnej. Nie-muzykowanie i nie-śpiewanie stały w jednej jedynej uniwersalizowanej relacji do świata, która pomyślana była jako komunikatywny opór przez odmowę komunikacji, i która w pewnym momencie historii była w ten sposób przez społeczeństwo odbierana. Kulturowe warunki dla takiej recepcji już od dawna nie istnieją, na scenie nowej muzyki przetrwały one do dziś tylko z racji jej szczególnie silnej formy instytucjonalizacji”.<sup>21</sup> Moim argumentem nie jest bynajmniej, że muzyka immanentystyczna była kiedykolwiek „beztreściowa”, lecz że sposób, w jaki dotąd komunikowane były treści w ramach nadrzędnej idei odwróconej muzyki absolutnej, historycznie się przeżył.

Inaczej niż wtedy, gdy *Presque rien No. 1* Ferrariego przyprawiała jeszcze słuchaczy o skamienienie twarzy, dziś muzyka relacyjna wciąż rozbrzmiewa w salach koncertowych, jak choćby *Schraubdichtung (Poemat śrubowy)* Caroli Bauckholt. Wokalista wylicza tu szereg różnych narzędzi, jak kamień szlifierski, obcęgi, śrubokręt, siekiera i razem z wiolonczelą, kontrfagotem i perkusją naśladuje ich dźwięki. Pod względem barwy, dynamiki i czasu trwania, muzyka staje się mimesis rąbania drzewa lub pracy szlifierki. *Musique concrète instrumentale* rozwijano z wielką powagą, by poszerzyć egzystencjalny wymiar doświadczenia ludzkiego postrzegania, w tym utworze rozszerzone techniki instrumentalne i wokalne są jednak używane do naśladowania banalnych dźwięków narzędzi. Całkowicie niedorzeczny utwór! Żart, który przez ostatnie dwadzieścia lat niezbyt śmieszył, idzie jednoznacznie na koszt muzyki absolutnej.

Jeśli idea muzyki relacyjnej powoli będzie się upowszechniała, będzie też można zacząć badać historię nowej muzyki pod jej kątem. *Apocalipsis cum figuris* (1984) Konrada Boehmera byłaby takim wczesnym przejawem muzyki relacyjnej, jako że mamy tu do czynienia z trzema różnymi relacjami muzycznymi. Jedna warstwa muzyczna jest skomponowana z sampli odgłosów ciała, które nie zacierają ich źródeł i opowiadają w sposób drastyczny historię o ludziach rozpaczających w obliczu końca świata. Jest też warstwa z fragmentów tekstów, których funkcja informacyjna nie gubi się w muzyce; utrudnia się na przykład proste asocjacyjne oddziaływanie cytatu z Marksa, zmuszając słuchacza, by go dokładnie zrozumiał. Znajdziemy tu wreszcie łatwo rozpoznawalną warstwę muzyki tonalnej w postaci cytatów z muzyki pop, która może oznaczać Diabła wśród „figur Apokalipsy”. Koncept *Apocalipsis cum figuris* opiera się na wspaniałym pomysle z *Doktora Faustusa* Thomasa Manna, w którym „dysonans” charakteryzuje świat Dobra, natomiast „harmonia” i „tonalność” to brzmienie piekła – zgodnie z ujęciem Hermanna Brocha, który kicz zdefiniował jako Zło w systemie sztuki.

Istnieje szereg powodów, dla których właśnie dziś zarysowuje się zmiana głównych idei w nowej muzyce i odpowiednio też przesuwają się pojęcia „treści”. Wyliczę tu w punktach najważniejsze z nich. Po pierwsze, panuje daleko idąca jedność myślenia co do tego, że roszczeń do nowatorstwa w nowej muzyce nie da się już spełnić przez wykorzystanie nowych środków muzycznych. Oznacza to również, iż możemy się już obyć bez rozwiniętej przez Adorna estetyki negatywnej. Kiedy pierwszy raz słuchało się takich utworów, jak *Klavierstücke op. 11* Stockhausena, *4'33"* Cage'a lub *Gran Torso* Lachenmanna, wiązało się z tym z pewnością radykalne doświadczenie negatywności. Obecnie jednak już młodzież szkolna uczy się, uczestnicząc w różnych projektach z nową muzyką, komponowania z szumów. Na YouTube można znaleźć setki różnych realizacji

milczącego utworu Cage'a, a komponowanie z użyciem Lachenmannowskich rozszerzonych technik instrumentalnych należy do standardowego repertuaru środków nowej muzyki.

Nawet jeśli uda się jeszcze czasem uzyskać niewielkie innowacje w materiale dźwiękowym pochodzącym z instrumentów akustycznych lub ów nowy materiał brzmieniowy wygenerować elektronicznie, to ten materiał i tak stracił już dziś swoją siłę negacji. Żadne wariacje i kombinacje materiału nie zmieniają sytuacji, w której fenomen muzyczny nie jest już odbierany jako zerwanie z muzyczną tradycją, radykalnie nowy początek lub wyzwolenie muzyki. Jeżeli jednak słuchanie nowej muzyki nie powoduje szokującego doświadczenia negatywności, traci ona swą pierwotną jakość metafory swobodnego postrzegania, symbolu oświeconego społeczeństwa, albo negatywnej utopii świata wolnego od wysiłku. Innymi słowy, immanentystyczna muzyka nowoczesna traci zdolność komunikowania treści muzycznej. Nie umniejsza to zasług takich kompozytorów, jak Lachenmann czy Spahlinger, lecz jedynie oznacza, że ich dokonania są już historyczne i każdy z nich we właściwym sobie wpisał się do historii muzyki. Dobrze jest przypomnieć sobie o społeczno-krytycznych ambicjach tych utworów, czytając o nich w programie do koncertu, dobrze też spróbować się im przysłuchać. Jednak przysłuchujemy się wtedy przeszłości, a nie teraźniejszości.

Drugim czynnikiem jest powszechna postmodernizacja muzyki współczesnej. Mniej przy tym dookreślona, niż w innych dziedzinach sztuki w zachodnich społeczeństwach od lat 70. XX wieku, gdzie kreśli się widoczna tendencja, by komunikację kulturową w coraz mniejszym stopniu wiązać z jakąś finalną ideą (a idea muzyki absolutnej to z pewnością taka właśnie idea), lecz kreować ją pluralistyczne i indywidualistyczne. Tak więc od 1972 roku w estetycznym dyskursie w filozofii można było rozstać się z negatywnością Adorna czy „estetyką prawdy” Heideggera i dokonać zmiany paradygmatu w stronę teorii doświadczenia estetycznego, w którym subiektywne przeżycie estetyczne wysuwa się na pierwszy plan, a „treść estetyczna” nie odgrywa już żadnej roli.<sup>22</sup> Z tego punktu widzenia, z jakiego Schick i Mahnkopf badają treść muzyką, z każdej perspektywy teoretycznej padałoby tu podejrzenie o heteronomię.

Pojawia się naturalne pytanie, dlaczego muzyka współczesna mogłaby przyjąć tego typu nastawienie dyskursywne i dziś kierować się ku modelom, które już od przeszło 40 lat są gwałtownie ostrzeliwane przez krytykę, a w sztukach plastycznych oraz literaturze od dawna już się wysłuchiły? Moja teza brzmi: w porównaniu do innych sztuk, w muzyce współczesnej obserwować można zjawisko „opóźnionej historii” (*verzögerte Geschichte*). Byłby to więc czwarty czynnik, który jest istotny dla zrozumienia zarysowujących się dzisiaj przełomowych procesów na scenie nowej muzyki. Nowa muzyka funkcjonuje przeważnie w trybie klasycznej moderny, wokół której Adorno osnuł swoją filozofię, lecz na której opierają się nieliczne dzieła kanoniczne historycznej awangardy, jak *4'33"* Cage'a. Nowa muzyka pozostaje jednak w dużej mierze odporna na muzyczną postmodernę. Nie zasypuje ona rowu między muzyką poważną i rozrywkową, lecz co najwyżej, zwracając się w stronę takich estetyk, jak „Nowa Prostota”, zmniejsza przepaść między muzyką nową a muzyką klasyczną.

Przyczynę tej spóźnionej historii nowej muzyki upatruję – przechodząc do czwartego czynnika – w tradycyjnej silnej instytucjonalizacji, w której kompozytor nie miał żadnej alternatywy wobec dyktatu wydawnictw muzycznych, wyższych uczelni, zespołów, rozgłośni radiowych oraz festiwali muzycznych. W ten sposób wykształcił się dyspozytyw, w którym z jednej strony instytucje decydowały o włączeniu bądź wykluczeniu tych czy innych kompozytorów lub konkretnych utworów, z drugiej zaś strony instytucje te wspierały takie idee i dyskursy, które były im najbliższe. Odwrócona idea muzyki absolutnej, która muzyce czysto instrumentalnej przyznaje a priori związek ze światem, perfekcyjnie pasowała do pewnej instytucjonalnej struktury, która lwia część swoich zasobów przeznaczala na koncertowe wykonania nowej muzyki z wykorzystaniem instrumentów akustycznych. Przyczyna spóźnionej historii w nowej muzyce leży więc w tym, iż w porównaniu do innych sztuk muzyka artystyczna do tej pory wymagała szczególnych warunków technicznych, organizacyjnych i ekonomicznych, by jej dzieła w ogóle mogły zostać wytworzone, rozpowszechnione czy poddane refleksji.

Piąty czynnik, który znacząco zmienia warunki komunikowania treści w nowej muzyce, to rewolucja cyfrowa. Z jednej strony o wiele łatwiej jest dziś połączyć przy pomocy komputerowego interfejsu (*Universalschnittstelle*) nową muzyki z warstwą wideo, materiałem tekstowym, diagramami, symbolami lub dźwiękami otoczenia – tym samym łatwiej jest komponować muzykę relacyjną, rozpowszechniać ją wirtualnie i doprowadzić do wykonywania przez zespół. Z drugiej strony, rewolucja cyfrowa prowadzi do generalnej dezinstytucjonalizacji (*Entinstitutionalisierung*), tzn. do zmniejszenia bariery dostępu i restrikcji dotyczących mechanizmów wykluczania nowej muzyki, tak że muzyka relacyjna może się z powodzeniem

<sup>21</sup> Harry Lehmann, *Die digitale Revolution...*, dz. cyt., s. 122

<sup>22</sup> Rüdiger Bubner, *Über einige Bedingungen gegenwärtiger*, „Neue Hefte für Philosophie“, nr 5 [1973], s. 38–73.



rozprzestrzeniać przez portale internetowe, łatwiej ją dostrzec organizatorom festiwali oraz zespołom i tym samym łatwiej doprowadzić do jej wykonania. Jeszcze do niedawna scena nowej muzyki pozostawała nadzwyczaj mała i funkcjonowała raczej w systemie relacji personalnych (*Interaktionssystem*), organizowała się nie przez publiczną komunikację, lecz kontakty osobiste. Digitalizacja prowadzi do powszechnej demokratyzacji i globalizacji sztuki muzycznej, w której uczestniczy znacznie więcej aktorów oraz większa międzynarodowa publiczność, która nie jest zaprzysiężona żadnej ogólnie przyjętej estetyce (*Hintergrundästhetik*).

Jeśli chcieć w takiej pluralistycznej kulturze muzycznej utrzymać wysokie ambicje nowej muzyki – co moim zdaniem jest nie tylko pożądane, ale i niezbędne, o ile nowa muzyka, czy tego chce, czy nie, w państwowo finansowanej kulturze wciąż walczy o rację bytu – to nie da się dłużej realizować postulatu nowatorstwa w paradygmacie muzyki absolutnej. „Treść” pozwala się natomiast komunikować w paradygmacie muzyki relacyjnej, tutaj koncepty muzyczne mogą zostać wyrażony *explicite*. Tym, co już nie funkcjonuje, jest wspólny horyzont poznawczy (*Selbstverständlichkeitshorizont*), zakładający istnienie zamkniętej niewielkiej sceny, na której opinia kształtuje się w kontekście spójnego dominującego paradygmatu i pozwala się odnieść do ogólnego wyobrażenia na temat świata. Po tzw. „trudnych utworach” (*sperrigen Stücken*), które w XX wieku były znakami firmowymi nowej muzyki, nie pozostało nic tylko wpojony gest odmowy. Zamiast tego można dziś sięgnąć po relaty muzyczne, które w obcym muzyce medium – pod postacią słów, liter, obrazów, klipów filmowych, diagramów, znaków, sygnałów, akcji – dostarczają dodatkowych informacji, przez które można dotrzeć do koncepcyjnej ramy utworu i w konsekwencji wydobyć treść estetyczną.

Jak powiedziałem, choć w nowej muzyce ostatniego stulecia niewątpliwie chodziło o treść, to pozostawały one jednak zawsze w cieniu estetyki materiału (*Materialästhetik*), w której postulat nowatorstwa był realizowany poprzez włączanie pozamuzycznego materiału, łamanie tabu tradycji oraz związane z tym wyzwalenie muzyki. Ta potrójna negacja wytworzyła dla immanentystycznej nowej muzyki horyzont poznawczy, w którym negatywna powierzchnia estetyczna jej hermetycznych utworów wskazywała na znajdujący się w tle świat, który znów mógł zostać hermeneutycznie opisany i zinterpretowany przez muzykologów. Ma to wartość kulturową, jeśli można w ten sposób interpretować dzieła Lachenmanna, Spahlingera czy Ferneyhougha, lecz w przyszłości należałoby powoli zapominać o życzliwej gotowości do głębokiego, hermeneutycznego wczytywania się w prywatne zapiski współczesnych kompozytorów, by odnaleźć tam ślad ich relacji do świata. Kto chce ustanowić ową relację, ten powinien ów koncept przekazać samym dziełem.

Schick w swoim artykule broni idei treści muzycznej, reprezentowanej przez Clausa-Steffena Mahnkopfa: „na pojęcie muzycznej treści u Mahnkopfa (...) składają się dwa centralne aspekty. Pierwszy dotyczy samego procesu tworzenia dzieła muzycznego, drugi zaś ciągłego przekraczania życiowego doświadczenia i poznania. (...) Treść, która przekracza immanentne poziomy dźwięku i struktury, nie odnosi się bezpośrednio do doświadczeń życiowych (*Lebenswelt*), lecz wskazuje na coś jakościowo trzeciego, duchowego”<sup>23</sup>. Autor cytuje następnie ważny fragment tekstu Mahnkopfa: „myśl, koncepcja, idea, która nie jest wyłącznie muzyczna. Dzięki sterowanemu świadomie procesowi kompozytorskiemu pojawia się ona w utworze, który, jeśli jest udany, ukazuje ową treść. Jest ona doświadczana lub rozpoznawana lub przynajmniej inicjuje pewien dyskurs”<sup>24</sup>. Interesujące, jak ściśle Schick odnosi pojęcie „treści” w rozumieniu Mahnkopfa do Adorna i potwierdza odpowiednim cytatem, na przykład kiedy pisze, że u Adorna „treść duchowa” (*geistige Gehalt*) jest jakoby tym, „co faktycznie przekracza dzieło sztuki” i że „dzieło, (...) poprzez konsekwencję swojego przeobrażenia”, dokonuje owego transcendowania. Nie wydaje mi się, by Claus-Steffen Mahnkopf w swoim rozumieniu muzycznej treści wykraczał lub w jakikolwiek sposób krytykował Adornowski model. Adorno stworzył teorię tego, jak przypisać treść dziełom muzyki immanentystycznej lub absolutnej, nawet jeśli jest ona czytelna tylko dla garstki zaprzyjaźnionych uczniów kompozytora, kolegów i muzykologów, mających wiedzę o estetycznym tle utworu.

Bez wątpienia tak właśnie funkcjonowało generowanie sensu w nowej muzyce w XX wieku. Moim zdaniem było to uzależnione od całego szeregu parametrów technologicznych i ekonomicznych, które nie należą do ontologicznych pryncypiów muzyki i zmieniają się na naszych oczach: taka perspektywa interpretacji muzyki mogła dominować tylko wtedy, gdy nowa muzyka była silnie zinstytucjonalizowana. W międzyczasie dyspozytyw nowej muzyki tak bardzo się przekształcił, że – gdyby sugerować, że immanentystyczna nowa muzyka ma duchową treść – reprezentuje ona co najwyżej jedną pozycję z wielu, która jednak inaczej niż jeszcze dwie dekady temu nie posiada już uprzywilejowanej zdolności integrowania (*Anschlussfähigkeit*).

<sup>23</sup> Tobias Eduard Schick, *Autonome Musik...*, dz. cyt., s. 61.

<sup>24</sup> Claus Steffen-Mahnkopf, *Was heißt musikalischer Gehalt*, „Musik & Ästhetik”, nr 63 (2012), s. 55.



W dyspucie na temat estetyki treści (*Gehaltsästhetik*) intensywne odwoływanie się do Adorna wyjaśnia przede wszystkim jedno: Schick i Mahnkopf bronią koncepcji treści muzycznej pod wiodącą ideą postępu materiałowego, jaka narzucona została przez powojenną awangardę i przynajmniej w Niemczech miała do tej pory charakter modelowy. Do czego jednak odnosi się w ich pojęciu „zwrot treściowo-estetyczny”? Określenie to ma dwa wymiary: w pierwszym rzędzie chodzi o redefinicję ambicji artystycznych nowej muzyki, o przejście od estetyki materiału do estetyki treści. Na głębszym poziomie analitycznym również w estetyce materiału można zrekonstruować abstrakcyjne „treści”, te były jednak raczej implikowane przez społeczność nowej muzyki, zamierzone wysoce uniwersalistycznie, i pozostały hermetyczne.

Krąży opowieść o pewnym nauczycielu kompozycji, który jeszcze niedawno wyjaśniał swoim studentom muzykę dodekafoniczną w analogii do komunizmu: „po każdy dźwięk trzeba sięgnąć raz, zanim wróci do szeregu”. Dokładnie przez taką analogię strukturalną nowa muzyka w XX wieku wyrażała swą treść estetyczną! Na tym poziomie, w kontekście tego, jak pojęciem treści muzycznej rozumieją Mahnkopf i Schick, pojawia się proste pytanie: od jakiej idei treści muzycznej się odwracają i ku jakiej nowej idei owej treści się zwracają? Wydaje się jednak, że mamy tu do czynienia raczej z odwrotem i podtrzymywaniem modeli myślowych, które od dawien dawna określały tożsamość nowej muzyki i dzieł takich kompozytorów, jak Lachenmann, Nono lub Spahlinger. Innymi słowy, wydaje mi się, że „zwrot treściowo-estetyczny” u Schicka i Mahnkopfa pozostaje pustym słowem, które nie wyjaśnia, do jakiego procesu przekształceń może się owa zmiana paradygmatu odnosić. By przejść od diagnozy, że postęp materiałowy jako kryterium nowości przeżył się, do sformułowania jakiejś alternatywy, trzeba powiedzieć o czymś więcej niż tylko o treści muzycznej. Ta istniała także w nowej muzyce pod szyldem postępu materiałowego – w odwróconej idei muzyki absolutnej.

Moja propozycja jest taka, by „zwrot treściowo-estetyczny” odnieść do zmiany paradygmatu, który dotyczy pojęcia muzyki artystycznej. Już dobrych 200 lat temu w muzyce czysto instrumentalnej widziano tę „prawdziwą muzykę”, co nieco później znalazło wyraz w idei muzyki absolutnej. Tej idei trzymała się także nowa muzyka, która rozwinęła się w tradycji muzyki klasycznej i w jej strukturach instytucjonalnych. Jedyna różnica polega na tym, że kierowała się ona w znacznej mierze ku negatywnej wersji muzyki absolutnej. Ale także w nowej muzyce muzyka immanentystyczna pozostaje wciąż tą „prawdziwą muzyką”, co przejawia się choćby w tym, że próbuje się ją charakteryzować jako muzykę autonomiczną – co ma, jak już powiedziałem, funkcję retoryczną, służącą zdewaluowaniu muzyki opartej na „pozamuzycznym” materiale, jako heteronomicznej i niesamodzielnej. Mój postulat jest taki, by odrzucić rozszczenie muzyki czysto instrumentalnej do bycia „tą prawdziwą” – niezależnie od tego, czy rozumiemy ją jako absolutną, autonomiczną, czy immanentystyczną – i zamiast tego od podstaw opisać muzykę artystyczną jako muzykę relacyjną. Z perspektywy mojej teorii zwrot treściowo-estetyczny to zwrot ku estetycznym treściom w kontekście muzyki relacyjnej. Muzyka relacyjna nie pozwala się utożsamiać z muzyką treściowo-estetyczną, ale ją umożliwia. Różnica będzie widoczna, jeśli przeanalizujemy funkcję, jaką w nowej muzyce mogą spełniać koncepty muzyczne.

### Koncepty muzyczne

Jedną z największych osobliwości nowej muzyki jest to, że od dziesięcioleci istnieje czasopismo o wielce obiecującym tytule *Musik-Konzepte*, w którym do tej pory tylko zdawkowo mówiono o konceptach w nowej muzyce.<sup>25</sup> W rzadkich przypadkach, gdy kompozytorzy wypowiadają się na temat konceptów muzycznych, padają sformułowania, które tylko częściowo mają coś wspólnego ze źródłami konceptualności w sztukach plastycznych. I tak z jednej strony Mathias Spahlinger pisze, że dla konceptualizmu charakterystyczne jest to, że „jeden pomysł, znaleziony w kilka sekund, naszkicowany w kilka minut, daje wiele minut muzyki o dużym stopniu złożoności” i przytacza jako przykład *Poème symphonique* Ligetiego na 100 metronomów.<sup>26</sup> Definicja ta jest zbyt wąska, skoro wyklucza takie utwory, jak *4'33"* Cage'a czy *Charts Music* Kreidlera<sup>27</sup>, które przynależą do muzyki konceptualnej, ale nie mają „dużego stopnia złożoności”. Z drugiej strony można przytoczyć uwagę Petera Ablingera: „W pewnym sensie europejska muzyka komponowana zawsze była sztuką konceptualną”. Różnica między zapisem i wykonaniem „już zakłada, że sztuką może być nie produkt końcowy w postaci obiektu, lecz sama myśl”.<sup>28</sup> Takie ujęcie, w którym już sama partytura może być swego rodzaju konceptem, jest z kolei zbyt szerokie i nie tworzy analogii do radykalnego zerwania z tradycją, jakie w sztukach plastycznych wyznaczyły *ready-mades* Duchampa. Czym zatem jest „muzyka konceptualna” (*Konzeptmusik*)?

Gdyby chcieć odpowiedzieć na to pytanie, odnosząc się do pewnej klasy przykładów, okazałyby się to bezcelowe, gdyż „muzyka konceptualna” nie stworzyła jak dotąd ani samodzielnego gatunku, ani tradycyjnego kanonu. Samo pojęcie „muzyka konceptualna” zdaje się nie istnieć; w maju 2013 roku nie dało się go wygooglować, to znaczy nie pojawił się żaden wynik, który łączyłby się z nową muzyką.<sup>29</sup> Tym bardziej „muzyka konceptualna” nie została wprowadzona jako fachowy termin przez muzykologię. Po angielsku na utwory takie, jak *Pendulum Music* Steve'a Reicha, mówi się *Process Music*, a na *Music of Changes* Johna Cage'a – *Chance Music*. Zarówno „muzyka procesu”, jak i „muzyka przypadku” to określenia, które charakteryzują sposób komponowania, ale właśnie nie podkreślają niemuzycznego momentu refleksji w tych utworach. Przy budowaniu teorii dysponuję więc stosunkowo dużą swobodą, z której też zamierzam skorzystać. Pierwszy, oczywisty krok to wprowadzić pojęcie „muzyki konceptualnej” analogicznie do „sztuki konceptualnej” w sztukach plastycznych. Drugim, teoretycznym krokiem byłoby zdefiniować „muzykę konceptualną” w odniesieniu do modelu teorii, który przedstawiłem w tekście *Avantgarde heute*<sup>30</sup>. Ten drugi krok jest kompatybilny z pierwszym, jako że model działa ponadgatunkowo i pozwala się zrekonstruować jako konceptualizm odpowiednio w różnych gatunkach sztuk plastycznych, literatury i muzyki.

W modelu tym zakładam, że w komunikacji artystycznej istnieją trzy decydujące momenty: po pierwsze dzieło sztuki jako kombinacja form; po drugie medium danej sztuki, które przygotowuje powstanie formy dzieła sztuki; i po trzecie moment refleksji, który towarzyszy każdej produkcji i recepcji sztuki, a który w sztuce przednowoczesnej nie był wyraźnie artykułowany. Dzieło, medium i refleksja w muzyce były zgodnie z powszechnym przekonaniem aż do XX wieku mocno ze sobą sprzężone – przekonaniem, które definiowało *a priori*, co jest muzyką, obrazem lub poezją. Pytanie, „czym jest medium?”, było w muzyce klasycznej równie nieistotne, jak pytanie, „czym jest koncept?”.

Wraz z powstaniem „nowej muzyki” także muzyka artystyczna stała się w sposób emfaticzny nowocześnie, to znaczy zaczęła skłaniać się w stronę „nowości”. Ten krok w kierunku „klasycznej moderny” nastąpił w momencie, gdy kompozytorzy tacy, jak Schönberg, zaczęli wyczerpywać zdobytą społeczną autonomię ich kultury muzycznej tak, że nie tylko rozszerzyli konstytutywne zasady muzyki klasycznej, ale i unieważnili je. System tonalny europejskiej muzyki artystycznej został zniesiony. Pierwsze swobodnie atonalne utwory, które powstały na początku XX wieku, oznaczały ni mniej ni więcej, jak tylko negacją przekazanego medium muzyki. Nadal dominowało wyobrażenie kompozycji jako dzieła, trzeba było jednak czymś zrekompensować odrzucone medium tonalne, które miało za zadanie odróżniać harmonię od dysharmonii, i szybko pojawiły się wskazówki, jakie elementy muzyczne – to znaczy, jakie akordy, rytmy i dźwięki – pasują do siebie, a jakie nie.

Rolę „współkomponującego” systemu tonalnego przejęły teraz programy (tzn. przepisy) takie, jak dodekafonia lub serializm, które zawierały instrukcje określające, jak łączyć różne formy muzyczne. W zasadzie wszelkie „-izmy” bazują na tego typu przepisach, niezależnie czy chodzi o złożoność, minimalizm lub spektralizm. W tym sensie także „instrumentalna muzyka konkretna” byłaby „-izmem”, nawet jeśli nie ma odpowiedniej końcówki w nazwie. „-lzm” pełniły dawniej funkcję „programów rekompensujących tonalność”. Znaczenie ma to, że także tu moment refleksji pozostaje ukryty i nie występuje w utworze jako informacja uzupełniająca. Tylko ten, kto został socjalizowany przez scenę nowej muzyki albo jest odczytany, zna i rozpoznaje moment refleksyjny muzycznych „-izmów”.

Do wyzwolenia się momentu refleksji dochodzi w nowej muzyce dopiero w antydziałach awangardy, w których zanegowane zostaje nie tylko medium, ale i wyobrażenie muzyki jako dzieła. Najlepszym przykładem jest *4'33"* Johna Cage'a, w którym słuca się „ciszy”. Cały utwór sprowadza się do aktu odrzucenia muzyki. O muzyce konceptualnej można zatem mówić na ogół wtedy, gdy w utworze muzycznym dochodzi do specyficznej negacji medium i dzieła. Poprzez świadomą rezygnację ze zgłębiania medium muzyki, wyzwolenia go lub wykorzystywania związków form w sensie organizowania elementów dzieła, także w muzyce doszło do oddzielenia idei od wykonania.<sup>31</sup>

Podwójnej negacji medium i dzieła nie można jednak rozumieć dosłownie, jako całkowitego wymazania medium i dzieła w utworze muzycznym – w przeciwnym razie muzyka konceptualna dałaby się zredukować do Cage'owskiego utworu-zera. Warunkiem jest, by obie negacje można było w utworach doświadczyć i usłyszeć. Nawet w *4'33"* można jeszcze rozpoznać abstrakcyjną formę czasową kompozycji muzycznej z początkiem, trzyczęściowym przebiegiem i zakończeniem. Dodatkowo o muzyce konceptualnej może być mowa tylko wtedy, gdy nieobecność medium i dzieła dotyczy utworu muzycznego, a nie pracy z dziedziny

**25** Więcej o muzyce konceptualnej por.: Harry Lehmann, *Die digitale Revolution...*, dz. cyt., s. 106–115.

**26** Mathias Spahlinger: *doppelt bejaht*, [www.swr.de/swr2/festivals/donaueschingen/programme/2009/werke](http://www.swr.de/swr2/festivals/donaueschingen/programme/2009/werke).

**27** Por. esej tego kompozytora *Muzyka z muzyki* kilka stron dalej [przyp. red.].

**28** Peter Ablinger, *12 Töne im Exil. Hauer und die Konzeptkunst*, w: *Conceptualisms*, red. Christoph Metzger, PFAU, Saarbrücken 2003, s. 217. **29** Krótka definicja muzyki konceptualnej na: [www.harrylehmann.net/begriffe/#konzeptmusik](http://www.harrylehmann.net/begriffe/#konzeptmusik).

**30** Harry Lehmann, *Avantgarde heute – Ein Theoriemodell der ästhetischen Moderne*, „Musik&Ästhetik” nr 38 [2006], s. 5–41 i na: [www.harrylehmann.net/neu/wp-content/uploads/2011/04/Harry-Lehmann\\_Avantgarde-heute-Ein-Theoriemodell-der-%C3%A4sthetischen-Moderne.pdf](http://www.harrylehmann.net/neu/wp-content/uploads/2011/04/Harry-Lehmann_Avantgarde-heute-Ein-Theoriemodell-der-%C3%A4sthetischen-Moderne.pdf).

**31** Johannes Kreidler, *Mit Leitbild?! Zur Rezeption konzeptueller Musik*, „Positionen” nr 95 [2013], s. 29.

sztuk plastycznych czy literatury. Muzykę konceptualną rozpoznaje się prawie zawsze po szcążkowych odniesieniach do komponowania, historii muzyki, instytucji muzycznych, zapisu nutowego, sali koncertowej, instrumentów muzycznych itd. Taki otwarty katalog znaków z reguły wystarczy, by odróżnić muzykę konceptualną od sztuki konceptualnej, nie wyłączając sztuki dźwięku. Na tej podstawie da się także dyskutować o przypadkach granicznych.

Wyróżniającą cechą muzyki konceptualnej jest nie tylko jej koncentracja na momencie refleksji, lecz generalnie to, że jej utwory podlegają anestetyce. Duchamp widział w estetycznej neutralności decydujące kryterium wyboru swoich *ready-mades*: wyniesione do rangi sztuki obiekty nie miały się ani podobać, ani nie podobać, być ani piękne, ani brzydkie. W związku z tym mówił też o sztuce „nie-retinalnej”, czyli takiej, której urok nie polega na podrażnianiu siatkówki oka, jak czyni malarstwo, lecz na idei. Jeśli przeniesiemy tę intencję z konceptualnej sztuki na konceptualną muzykę, to możemy ją scharakteryzować jako muzykę „nie-myryngalną”, która nie oddziałuje przez podrażnianie błony bębenkowej, czyli myringi. Ostatecznie żadna sztuka nie może całkowicie zrezygnować z oddziaływania zmysłowego, w skrajnym przypadku trzeba jeszcze przeczytać koncept. Kiedy mowa jest o sztuce nie-retinalnej albo o muzyce nie-myryngalnej, to stwierdzenie to odnosi się w pierwszej kolejności do przeżycia estetycznego konserwowanego przez klasyczną sztukę i klasyczną muzykę.<sup>32</sup>

Zrozumienie anestetycznego charakteru muzyki konceptualnej decyduje o jej odbiorze. Naturalnie można *Fontannę* (1917) Duchampa postrzegać jako „piękny przedmiot”, jak w swojej recenzji *Budda of the Bathroom* zaleca czytelnikowi Loise Norton, traktując ceramikę sanitarną jako dzieła sztuki: „Jak przyjemna dla »niewinnego« oka jest niepozorna prostota jej linii i kolorów! Ktoś powiedział, jak »dostojny Budda«...”<sup>33</sup> Autorka nawiązuje do cienia we wnętrzu stojącego pionowo pisuaru, który przy odpowiednio wpadającym świetle rysuje kształt siedzącej figurki Buddy. Na solidnie oświetlonej czarno-białej fotografii Alfreda Stieglitza kontrast został specjalnie zainscenizowany. Ponieważ esej Norton ukazał się razem ze zdjęciem Stieglitza w czasopiśmie, którego współwydawcą był Duchamp, można założyć, że estetyczny punkt widzenia na *Fontannę* zasugerował sam artysta i zrobił to ironicznie. Komentarz do tego *ready-made* wyznacza pęknięcie w estetycznej sztuce retinalnej i dodatkowo inscenizuje zaprogramowane nieporozumienie. Dzisiaj jest mniej lub bardziej ewidentne, że postrzegając *ready-mades* i sztukę konceptualną w sposób estetyczny, rozmiwiamy się z ich sensem.

Ta sama argumentacja pozwala się przenieść na grunt muzyki konceptualnej i dlatego zupełnie bezsensowne czy też, dokładniej mówiąc, anachroniczne jest „estetyczne” słuchanie *4'33"* jak normalnego utworu koncertowego i zważanie ze szczególną czujnością na chrząknięcia sąsiada nerwowo wierzącego się na swoim miejscu. U podstaw skupionego nasłuchiwania „ciszy” Cage’a w sali koncertowej leży ten sam błąd, który prowadzi do podziwiania w muzeum estetycznego uroku pisuaru Duchampa. Że tego rodzaju konceptualne odczytywanie *4'33"* nie jest po prostu *en vogue*, świadczy również komentarz samego Cage’a: „Chciałem, żeby moja praca była niezależna od moich własnych upodobań i antypatii, ponieważ sądzę, że muzyka powinna być wolna od uczuć i idei kompozytora. Miałem poczucie i nadzieje, że przekazałem innym ludziom takie doznanie, w których szumy ich otoczenia tworzą muzykę ciekawszą niż muzyka, którą usłyszeli, gdyby poszli na koncert do sali koncertowej.”<sup>34</sup>

W pierwszym zdaniu Cage’a rozpoznajemy to samo antysubiektywne nastawienie wobec muzyki, jakie motywowało Duchampa przy wybieraniu *ready-made’ów*. Ten odnosił swój antysubiektywizm nie tylko do prywatnych upodobań i awersji, lecz szukał przede wszystkim neutralnego, ani negatywnego, ani pozytywnego nastawienia w odbiorze obiektów sztuki. Cage natomiast twierdzi w drugim zdaniu, że w *4'33"* występuje faktyczne przeżycie estetyczne, które w sali koncertowej nie jest możliwe. To już ironia historii: Cage koncytuje z pełną świadomością dzieło jako punkt zerowy – gdyż *4'33"* ze swoimi 273 sekundami trwania jest aluzją do temperatury zera bezwzględnego -273 °C – i zachowuje przy tym estetyczną postawę „słuchania”. Taka interpretacja nosi znamiona duchowego światopoglądu Cage’a, ma ona jednak rację bytu jedynie pod warunkiem, że muzyka jest „muzyką absolutną”. Dla dzisiejszego „słuchacza” *4'33"* nie jest już najbardziej radykalnym dziełem „muzyki absolutnej”, lecz jaskrawym przykładem anestetycznej muzyki konceptualnej.

Jak powiedziałem, anestetyczna jakość muzyki konceptualnej pozwala się zdefiniować tylko względnie według estetycznych kryteriów ustanowionych przez historyczną muzykę artystyczną. W sensie bezwzględny również *Charts Music* Johanna Kreidlera posiadałaby estetykę. Kursy giełdowe są udźwiękowione przy pomocy dziecięcego programu do kompozycji *Songsmith*, i brzmią jak muzyka jarmarczna pod diabelskim młynem. Tani dźwięk posiada wprawdzie wartość wyrazową funkcjonalną wobec treści

utworu, ostatecznie chodzi tu jednak o muzykę z płyty, którą się znalazło i użyto, a nie napisano, korzystając z subtelności słuchu i wyczonego rzemiosła kompozytorskiego.

Natomiast Patrick Frank do swojego konceptualnego utworu *The Law of Quality* napisał muzykę na fortepian i głos w manierze romantycznej tak, jak używa się jej w komercyjnych spotach reklamowych. Nawet jeśli mamy do czynienia z napisaną odręcznie kompozycją, to jest ona przecież celową podróbką podważającą wszelkie estetyczne standardy nowej muzyki. Również ten utwór posiada estetyczną powierzchnię, która stanowi jednak tylko środek, a nie cel kompozycji, konceptualnie pozbawionej wszelkiej wartości estetycznej. Frank wykorzystuje swą pseudokompozycję w wielce zabawnym spocie reklamowym *The Law of Quality – Commercial 1*, w którym zachwala wystawioną na licytację partyturę tego utworu, oprawioną w dębową ramę.

Trzecim przykładem anestetycznego charakteru muzyki konceptualnej jest *Klavierstück* i Antona Wassiljewa. W kadrze video czytamy napisany białymi literami nagłówek *Krise der Liberalen: FDP-Wähler dringend gesucht* (*spiegel.de*) – *Kryzys liberałów: pilnie poszukiwani wyborcy FDP* (*spiegel.de*) – któremu przez trzy minuty towarzyszy atonalna muzyka fortepianowa. Materiał muzyczny to znalezione przy pomocy generatora przypadku, przetworzone i spermutowane sample z utworów fortepianowych XX wieku. Rozproszone następstwo dźwięków z jednej strony wspaniale pasuje do ciągłego spadku popularności Wolnych Demokratów; chętnie przeczyta się nagłówek z jego smutnym wydźwiękiem jeszcze drugi i trzeci raz. Z drugiej strony utwór ten czyni rysę na poważnym wizerunku muzyki dodekafonicznej. Siła tego utworu muzyki konceptualnej leży w żarcie – lustrzanym odbiciu, w którym przez muzykę ośmieszają się FDP, a przez FDP – muzykę. *Klavierstück* i nie wykorzystuje muzyki dla dzieci, jak utwór Kreidlera, ani klasycznej muzyki filmowej, jak utwór Franka, lecz nową muzykę cytuje z V-efektem. Oddziaływanie estetyczne jest w utworze Wassiljewa może najsilniejsze, z perspektywy muzyki artystycznej jest to jednak znaleziony śmieć dźwiękowy, z którym kompozytor się nie identyfikuje. Ponieważ na stronie internetowej otrzymujemy informacje dodatkowe o koncepcie, estetyczne nieporozumienie jest w zasadzie niemożliwe – przedstawiona jest perspektywa słuchania, chodzi o nie-myryngalną muzykę konceptualną.

Anestetyczna czy nie-myryngalna cecha muzyki konceptualnej odsyła wprost do pytania wyjściowego: o relację między „zwrotem treściowo-estetycznym” i „muzyką konceptualną”. Gdyby anestetyczny utwór konceptualny podać jako przykład muzyki treściowo-estetycznej, byłoby to semantycznie sprzeczne. Tak jak dawniej Duchamp, wynajdując anestetyczne *ready-mades*, zwrócił się przeciwko estetycznemu malarstwu kubistycznemu, tak też muzyce konceptualnej przypisany jest resentment anestetyczny. To, o co chodzi w trzech wymienionych utworach, to z pewnością „treść”, która dotyczy ponurej kondycji liberalizmu, zastępowania kryteriów jakościowych ilościowymi oraz kryzysu finansowego. Wyrażona „treść” w kontekście muzyki artystycznej nie jest jednak „treścią estetyczną”. Dokładniej należałoby powiedzieć: muzyka konceptualna reprezentuje w tym przypadku estetykę treści (*Gehaltsästhetik*) z przekreślonym pierwszym członem, czyli estetykę treści (*Gehaltsästhetik*). Według tego samego schematu argumentacyjnego istnieje też naturalnie muzyka konceptualna materiałowo-estetyczna (*materialästhetische*), czego przykładem wiele utworów historycznej sztuki konceptualnej, jak *Pendulum Music* Steve’a Reicha. W *Stück für Solovioline* z *Kinect Studies* Kreidlera jest już jednak zauważalna intencja treściowo-estetyczna (*gehaltsästhetische Intention*) – groteskowy performans jest „krytyką skrzypiec” i wyśmiewa standardowy instrument muzyki artystycznej.

Oczywiste unikanie estetyki przez muzykę konceptualną nie oznacza jednak, że stoi ona w sprzeczności ze zwrotem treściowo-estetycznym w nowej muzyce. Dzisiejsza muzyka konceptualna jest o wiele bardziej, mówiąc staromodnie, „awangardą” zwrotu treściowo-estetycznego. Ponieważ historyczne ruchy awangardowe już prawie pół wieku temu zastąpił postmodernizm, w XXI wieku taka charakterystyka brzmi anachronicznie. Ale w nowej muzyce zegary tykają wolniej, muzyczna awangarda występowała w europejskiej muzyce artystycznej tylko epizodycznie, tzn. nie wykształciła własnego gatunku, powędrowała do sztuk plastycznych, w społecznym systemie muzyki pozostała natomiast bez oddziaływania i nie zmieniła trwale ani jej instytucji, ani jej zasadniczej idei. W tym sensie cyfrowa muzyka konceptualna nadrabia dziś załagody awangardy.

Najbardziej radykalne przykłady muzyki konceptualnej można znaleźć we Fluxusie, który przynajmniej na scenie muzycznej USA był o wiele bardziej wpływowy niż w europejskiej nowej muzyce, gdzie pozostawił tylko nieliczne ślady<sup>35</sup>. Łatwo zrekonstruować tego przyczyny, jeśli obejrzy się *FluxusPerformanceWorkbook*. W przedmowie jest napisane: „Pierwsze przykłady fluxusowych *event scores* odnoszą nas do słynnej klasy Johna Cage’a w New School, gdzie artyści tacy, jak George Brecht, Al Hansen, Allan Kaprow i Alison Knowles zaczęli tworzyć

**32** Seth Kim-Cohen mówi w swojej książce *In the blink of an ear* (Continuum, New York 2009) o „non-colear sonic art”. Znajdziemy w niej wiele podobieństw do rozwinętego przeze mnie pojęcia muzyki nie-myryngalnej, ale również wiele różnic. Dla Kim-Cohena muzyka artystyczna przekracza swe granice w konceptualnej sztuce dźwięku, która jest „non-colear”. Moim zdaniem nie-myryngalna muzyka jest gatunkiem pominiętym w nowej muzyce.

**33** Louise Norton, *Buddha of the Bathroom*, „From The Blind Man” nr 2 (1917).

**34** Richard Kostelanetz, *Conversing with Cage*, Routledge, New York 2003, s. 70.

**35** Por. tekst Antoniego Michnika, Fluxnoise. O podejściu do dźwięków niektórych artystów Fluxusu w tym numerze magazynu [przyp. red.].

**36** Ken Friedman, Owen Smith i Lauren Sawchyn, *The FluxusPerformanceWorkbook*, Performance Research e-publication 2002, s. 1 i na: [www.deluxxe.com/beat/fluxusworkbook.pdf](http://www.deluxxe.com/beat/fluxusworkbook.pdf).



sztukę i performance w formie muzycznej. Jedną z takich form był *event*. Takie *eventy* były zazwyczaj zapisywane pod postacią krótkich notatek słownych. Te notatki nazywano *event scores*.<sup>36</sup> Jeśli pojmimy koncepty muzyczne jako historyczną podwójną negację medium i dzieła muzycznego, to w owej *Workbook* mamy najobszerniejszą kolekcję konceptów muzycznych.

Oto kilka przetłumaczonych przykładów z lat 60. Genpei Akasegawa, *Kompo*: „Dyrygent owija swoją batutę papierem i sznurkiem. Muzycy owijają swoje instrumenty”. Bob Lens, #257: „Zjedz soczyste jabłko podczas koncertu”. Joe Jones, *Dog Symphony*: „Słuchacze mogą przyprowadzić psy. Orkiestra jest wyposażona w gwizdki na psy. Na znak dyrygenta dmucha w gwizdki i na nich gra, podczas gdy psy szczekają”. Alison Knowles, *Piece for Any Number of Vocalists*: „Każdy myśli o jakiejś piosence i na znak dyrygenta śpiewa ją od początku do końca”. George Brecht, *For a Drummer, Fluxusversion 7*: „Perkusista gra miotką w naczyniu pełnym bitej śmietany, aż bita śmietana się ubije”. Meiko Shiomi, *Wind Music No. 2, Fluxusversion I*: „Wielu performerów kieruje wentylatory na wiszące instrumenty muzyczne, takie jak dzwony, gongi itp., tak żeby wibrowały i brzmiały”. Tristan Tzara, *Vaseline Symphonique, 1921 Fluxusversion*: „mikrofon, ręce, wazelina”. Davi Det Hompson: *There's Music in My Shoes*: „Pokoź mokre mydło na środku pomieszczenia. Słuchaj, jak się ktoś poślizgnie”. Dick Higgins, *Danger Music Number Twelve*: „Napisz tysiąc symfonii”. Jed Curtis, *Music for Wise Man*: „Popelnij samobójstwo”.

Dziesięć powyższych przykładów pokazuje, że ruch Fluxus musiał zrodzić muzykę konceptualną, która do tego posiada w pełni określone nastawienie, a właściwie w pełni określony cel ataku. Owijanie batuty i instrumentów jest gestem, który kończy wykonywanie muzyki. Ten, kto je jabłko, bojkotuje koncert. W psiej symfonii i utworze chóralnym, w którym każdy śpiewa swoją piosenkę, chodzi o rozmycie granic dwóch istniejących gatunków muzycznych. W przypadku perkusisty ubijającego śmietanę i muzyki na wiatr mamy użycie instrumentów niezgodne z ich przeznaczeniem. *Symfoniczna wazelina* tworzy sytuację koncertową bez instrumentów muzycznych i śpiewaków, dla której nie ma gatunku. Muzyka w butach opuszcza salę koncertową. Z wykonania *Niebezpiecznej muzyki...* i *Muzyki dla mądrego człowieka* lepiej zupełnie zrezygnować.

Koncepty Fluxusu dają się jednoznacznie rozpoznać jako koncepty muzyczne, ponieważ odnoszą się wprost do muzyków, instrumentów muzycznych, gatunków muzycznych, skomponowanych „utworów”, sali koncertowej, „muzyki” i jej wykonania. Jednocześnie koncepty te formułują każdorazowo specyficzną instrukcję, w której przy pomocy tego bądź innego elementu dochodzi do zanegowania fenomenu „muzyki”. Najczęściej mamy więc do czynienia z pewnego rodzaju antymuzyką, co zapewne spowodowało, że pokrewny termin „muzyki konceptualnej” na określenie takich utworów dotąd się nie przyjął. W potocznym rozumieniu od „muzyki konceptualnej” oczekuje się takiego rodzaju muzyki, która bazuje na konceptach, niemniej jednak odbierana jest jako muzyka. Jeśli jednak pojmimy muzykę konceptualną jako negację medium i dzieła, wtedy zgodność tych pojęć stanie się przekonująca.

### Historyczna muzyka konceptualna

Istnieją niewątpliwe instytucjonalne przyczyny tego, że muzyka konceptualna pozostawała dotychczas w cieniu nowej muzyki i że termin „muzyka konceptualna” nie mógł się utrwalić. Nawet jeśli na początku sztuka konceptualna, czy raczej *conceptual art* była trudna do przekazania publiczności, z biegiem lat udało się całkowicie włączyć ją jednak w obieg muzealny. Na Biennale w Wenecji i na *documenta* sztuka konceptualna jest praktyką powszechną. Ten, kto ogólnie interesuje się sztuką współczesną, z pewnością widział choć raz Suszarkę do butelek Duchampa. Psia symfonia zapewne też nie jest złym utworem, nie znam jednak nikogo, kto by ją słyszał na żywo. Istnieje *Animal Music* Oswalda Wienera, w której słyszymy „lament” kanadyjskich psów zaprzęgowych, tu mamy jednak zwierzęcą muzykę w dzikiej naturze, a nie w sali koncertowej. Jako że muzyka artystyczna tradycyjnie zakłada aparat wykonawczy złożony z muzyków, dyrygenta i sal koncertowych, a antymuzyczne utwory Fluxusu zmierzają do deprecjonowania, likwidacji, kompromitacji lub prowokowania instytucji muzycznych – bo tak właśnie zostały pomyślane – ciężko jest je w ogóle wykonać publicznie.

Problem polega właściwie na tym, że tego rodzaju muzyka konceptualna nie posiadała dotychczas żadnego sprawnie funkcjonującego medium utrwalania i przenoszenia. Funkcję typowego dla sztuk plastycznych muzeum pełni w muzyce artystycznej powtarzające się wykonanie na żywo, transmisja radiowa z koncertu, jak i nagranie na LP czy CD – muzyka konceptualna nie daje się w taki sposób odtwarzać. Dopiero w epoce rewolucji cyfrowej dostała ona do dyspozycji brakujące dotąd media zapisu i kanały dystrybucji.

Publikowane online koncepty muzyczne stały się powszechnie dostępne, a dzięki platformom online ich realizację łatwo rozpowszechnić i utrwalić. Nawet jeśli początki muzyki konceptualnej sięgają co najmniej pół wieku wstecz, dopiero dziś ma ona realną szansę stać się nowym gatunkiem muzycznym, stworzyć swój własny kanon i oddziaływać refleksywnie na kulturę muzyczną, od której w dużej mierze była dotąd odcięta. W końcu to z powodu kłopotów z medium zapisu Fluxus wywedrował do sztuk plastycznych.

Dla kompozytorów nowej muzyki muzyka konceptualna miała zawsze znaczenie marginalne. Dotyczy to w równym stopniu *Poème symphonique* Ligetiego na 100 metronomów, jak i *Pendulum Music* Reicha i *Aus den sieben Tagen (Z siedmiu dni)* Karheinsa Stockhausena, utworu składającego się z 15 muzycznych konceptów. Dobrym przykładem z tego cyklu jest *Setz die Segel zur Sonne (Postaw żagiel na słońce)* na zespół: „Graj dźwięk tak długo / aż usłyszysz jego pojedyncze drgania // Trzymaj go / i słuchaj dźwięków reszty – wszystkich równocześnie, nie pojedynczo – i po woli wprawiaj w ruch swój dźwięk / aż osiągniesz całkowitą harmonię / i całe brzmienie stanie się złotem / czystym i łagodnie lśniącym płomieniem”.<sup>37</sup>

Dzisiaj pod wieloma względami sytuacja się zmienia. Utwory kiedyś marginalne można teraz pobrać wszystkie na YouTube, a stają się one względnie popularne, ponieważ mogą być wykonywane przez amatorów i rozumie je publiczność zainteresowana sztuką spoza sceny nowej muzyki. To, co w warunkach klasycznego wykonania muzycznego było oczywiście niekorzystne dla rozpowszechniania muzyki konceptualnej, w świecie cyfrowym przemieniło się w korzyść. Muzyka konceptualna ma wysoki stopień „wirtugenicności” (*Virtugenität*)<sup>38</sup>, tzn. rozprzestrzenia się w wirtualnym świecie szybciej i łatwiej pokonuje bariery recepcji niż nowa muzyka i jej kompozycje instrumentalne. Konceptualne utwory młodych i jeszcze nieznanymi twórcami mogą dostać na YouTube tyle samo kliknięć, co klasycy nowej muzyki. *Charts Music* Kreidlera ma tyle samo wywołań, co *Gesang der Jünglinge (Śpiew młodzianków)* Stockhausena, czyli około pół miliona – żeby uniknąć nieporozumień, nie jest to komentarz do jakości kompozytorskiej, lecz do ekonomii uwagi.

Powstaje teraz realna szansa na zebranie muzyki konceptualnej, która wyemigrowała do sztuk plastycznych i poezji, ale też tej rozsianej w dziełach kompozytorów oraz na trwałe ustanowienie niezależnego gatunku. Jako muzyka konceptualna pozwalają się do tego zidentyfikować całe style muzyczne, które dotychczas znane były tylko pod pseudonimami w rodzaju *Process Music*. Już w XIX wieku odnajdziemy prekursorów muzyki konceptualnej, jak Erik Satie i jego utwór na fortepian *Vexations (Nudności)*. Zgodnie z instrukcją jeden temat z dwiema wariacjami powinno się powtórzyć 840 razy, w międzyczasie na YouTube pojawiły się takie nawet 28-godzinne tortury.<sup>39</sup>

Poza tym zmienia się nie tylko dostępność i zasięg historycznej muzyki konceptualnej, ale także sposób jej przyswajania. Utwór Stockhausena ma oczywiście na celu pozamuzyczne doświadczenie duchowe. W przypadku innych utworów takie związki z transcendencją nie są równie oczywiste. Gdy jednak publiczność w sytuacji koncertowej rzeczywiście słucha od początku do końca takiego utworu, jak *Pendulum music* lub gotowa jest słuchać *Composition 1960#7* Le Monte Younga, czyli dwóch dźwięków przez bardzo długi czas, to muszą istnieć ku temu poważne powody. W kulturze muzycznej lat 60. XX wieku utwory awangardy obiecywały doświadczenie egzystencjalne. Rozumiano je jako swego rodzaju tunel, który prowadzi – jeśli się przez niego przejdzie – do innego, duchowego, mistycznego lub metafizycznego świata. Towarzyszyło temu paradoksalne przekonanie, że im bardziej abstrahuje się od przekazanej formy muzycznej, tym bardziej dotyka się istoty muzyki. W ekstremalnej redukcji szukano esencji. Właśnie wtedy, kiedy nie było niczego, co przypominało muzykę w potocznym rozumieniu zwykłych melomanów, wtajemniczeni upierali się, że to muzyka w pełnym tego słowa znaczeniu.

Również *I Am Sitting in a Room* Alvina Luciera należy do kanonu muzyki konceptualnej, mimo iż utwór ten w przeszłości często odbierano inaczej.<sup>40</sup> Historyczną recepcję obrazuje wypowiedź Nicolasa Collinsa, ucznia Alvina Luciera, który w tekście towarzyszącym wydaniu płyty CD przez Lovely Music w 1990 roku napisał o tym utworze: „Słyszmy 32 powtórzenia tekstu i z każdym powtórzeniem sylaby są rozciągane i stają się bardziej rezonujące. Na końcu nie możemy już rozróżnić, gdzie się kończy dane słowo, a gdzie zaczyna; tekst jest całkowicie niezrozumiały. To, co kiedyś było dobrze znanym słowem, stało się świszczącym trzynutowym motywem; to, co kiedyś było prostym zdaniem orzekającym, stało się dziwnym tonalnym fragmentem melodycznym; to, co kiedyś było nieznanym akapitem klarownej prozy, stało się muzyką. Jakoś i gdzieś, w ciągu 40 minut, znaczenie tego, co słuchaliśmy przesunęło się ze sfery mowy w sferę harmonii”.<sup>41</sup>

Zatem tego się słuchało: doświadczonej zmysłowo przemiany języka w muzykę – chociaż na końcu był to tylko estetycznie niespektakularny efekt brzmieniowy. Mówienie o „muzyce”

<sup>37</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Liste\\_der\\_Werke\\_von\\_Karlheinz\\_Stockhausen](http://de.wikipedia.org/wiki/Liste_der_Werke_von_Karlheinz_Stockhausen).

<sup>38</sup> Pojęcie „wirtugenicności” wyjaśniam w moim słowniku pojęć na: [www.harrylehmann.net/begriffe](http://www.harrylehmann.net/begriffe).

<sup>39</sup> Dziękuję Stefanowi Hetzelowi za tę wskazówkę.

<sup>40</sup> Por. tekst Elizy Orzechowskiej o tym utworze w G#16 [przyp. red.].

<sup>41</sup> Nicolas Collins: [www.dramonline.org/albums/alvin-lucier-i-am-sitting-in-a-room/notes](http://www.dramonline.org/albums/alvin-lucier-i-am-sitting-in-a-room/notes).

i „harmonii”, tak jak robi to Collins, ma sens tylko dlatego, że historyczna muzyka konceptualna, podobnie jak nowa muzyka, była komponowana i przyswajana w myśl głównej idei odwróconej muzyki absolutnej. I tu można więc rozpoznać typową podwójną tendencję, w której z jednej strony rozszerza się do granic ekstremum znaczenie „muzyki”, a z drugiej strony owo przesuwanie granicy interpretuje się jako ekstremalne doświadczenie egzystencjalne. I nawet jeśli kompozytor czy krytyk muzyczny nie nazwie tego w taki sposób, to utwory te i tak niosą obietnicę doświadczenia transcendentalnego. Strukturalnie imitują doświadczenie religijne i, aby zrozumieć historyczną muzykę konceptualną (i nową muzykę w ogóle), trzeba wiedzieć, że w latach 60. i 70. w oczywisty sposób zakładano, że muzyka artystyczna współgra z owym quasi religijnym zawieszeniem.

Odkąd muzyka konceptualna jest rozpowszechniana przez video w sieci, zmienił się też modus jej postrzegania. Video odtwarza się dopóki, dopóty uchwyci się idee i doświadczy jej zmysłowo: mało kto będzie jednak chciał medytować nad wszystkimi 32 powtórzeniami utworu Luciera. Dostępne od niedawna medium utrwalania i rozpowszechniania muzyki konceptualnej w żadnym wypadku nie prowadzi do zubożenia czy też rozproszenia odbioru utworów, lecz pomaga również w zmianie spojrzenia na muzykę, jaka w innych sztukach dokonała się już dawno temu. Wszystko jedno, jakim hasłem opiszemy tę zmianę – czy zrozumiemy ją jako odczarowanie, sekularyzację, profanację, czy postmodernizację – to, co się zmieniło, to kulturowe uwarunkowania możliwości odbioru muzyki artystycznej: także w nowej muzyce nie istnieje już wspólny horyzont poznawczy, lecz należy liczyć się z odbiorem sztuki radykalnie spluralizowanym i zindywidualizowanym.

Kompozytor może przebić się ze swym skrajnie subiektywnym przeżyciem przez sferę obojętności w kulturze tylko wtedy, jeśli dostarczy ram odbioru. Owymi wyraźnymi ramami w muzyce artystycznej są koncepty muzyczne. W tym sensie wyrwykowe przeglądanie utworów muzyki konceptualnej jest rzeczywistość o wiele bardziej stosowną postawą odbioru, ponieważ w ten sposób utwory te postrzegane są jako *muzyka konceptualna*, a nie jako skrajny przypadek muzyki absolutnej. Naturalnie historyczną muzykę konceptualną można też wykonywać, jednak z dzisiejszego punktu widzenia forma koncertu, który zmusza słuchacza do wysłuchania go, wydaje się mniej stosowna niż forma muzeum, w której zgodnie z własnym poczuciem czasu można odwiedzać odseparowane „boksy muzyczne”, równocześnie odtwarzające utwory.<sup>42</sup>

### Cyfrowa muzyka konceptualna

Ten, kto zajmuje się historią muzyki konceptualnej, nie pójdzie odkurzać muzycznych archiwów, ponieważ wirtualnie dostępna, muzyka ta dopiero pisze swoją historię. Poza tym od lat 60. gatunek ten nie rozwinął się, szybko wyczerpały się bowiem możliwości radykalnej negacji wszelkich parametrów muzycznych i w kontekście postmodernistycznym na początku lat 70. utwory ostentacyjnie radykalne zaczęły być odbierane jako staromodne. Dzisiaj odżyło zainteresowanie historyczną muzyką konceptualną, jako że do analogowej muzyki konceptualnej dołączyła cyfrowa muzyka konceptualna z niewyczerpanym polem możliwości. Internet nie tylko rozwiązał kwestię braku adekwatnego medium utrwalania i rozpowszechniania muzyki konceptualnej, lecz wraz z video w sieci oraz o wiele łatwiej dostępnymi i prostszymi do opanowania cyfrowymi możliwościami manipulowania dźwiękiem, tekstem i ruchem stworzył dla tego gatunku nowe, specyficznie muzyczne medium „kompozycji”. Inaczej niż historyczna muzyka konceptualna, której utwory tworzone były z reguły jako muzyczne abstrakcje, aktualna muzyka konceptualna wyróżnia się tym, że integruje dodatkowe wymiary odbioru. Może być komponowana jako muzyka relacyjna w formie video, w którym koncept muzyczny pozwala się jednocześnie zobaczyć, usłyszeć, zsymbolizować i sprawdzić.

Niedawnymi pracami takimi, jak *Charts Music*, *Kinect Studies* czy *Split Screen Studies*, Johannes Kreidler otworzył drzwi owej odmiennej, bazującej na technologii muzyce konceptualnej i wprowadził gatunek „cyfrowej muzyki konceptualnej”. Godne uwagi jest to, jak i po co użył on tutaj techniki cyfrowej. W utworze *House Music*, w którym codzienne czynności, jak mycie okien, prasowanie i jedzenie zupy przerabiane zostają przy pomocy sensorów ruchu bezpośrednio na dźwięk, pojawia się zaskakujący efekt humorystyczny. Zabawa z najnowszą techniką inscenizuje „ironiczny postęp materiałowy” (a więc taki, który w sensie tradycyjnym nie jest żadnym postępem). W *Kinect Studies* wykonuje się też *Choice 6* Roberta Bozzi z *FluxusPerformanceWorkbook*: „Z rozbiegu i z kaskiem ochronnym na głowie wskoczyć do fortepianu”. Oczywista zaleta cyfrowej muzyki konceptualnej polega tu na tym, że Kreidler nie ryzykuje złamania karku, kiedy z plastikowym wiadrem na głowie skacze na swoje pianino z namalowanych kresek (*Bravissimo!*). Przesłanie: Fluxus, który jeszcze pół

wieku temu interpretowano jako radykalną krytykę kultury i instytucji, to dziś tylko żart.

Zorientowanie na treść powoduje, że cyfrowa muzyka konceptualna prawie zawsze realizuje się pod postacią muzyki relacyjnej. Przykładem mogą być *Charts Music* Kreidlera lub realizacje konceptów nr 11 i nr 15 Antona Wassiljewa *Krise der Liberalen* (patrz wyżej) i *Neue russische Nationalhymne* – serialistyczne (*serialistisch*) opracowanie muzyczne rosyjskiej konstytucji, w którym częstotliwość słów „prezydent” i „naród” wynika z wyliczeń akustycznych. Historycznej muzyce konceptualnej pod patronatem idei muzyki absolutnej chodziło też zawsze o „treść absolutną”, która objawiała się w doświadczeniu transcendencji i która nie poddawała się werbalizacji. Treści utworów cyfrowej muzyki konceptualnej są natomiast bardzo konkretne i dają się natychmiast ująć w słowa. Że można je sprowadzić do jednego pomysłu, idei czy żartu i że są raczej proste niż złożone, wynika z formatu muzyki konceptualnej. Zamyśl jest łatwo uchwytne nawet wtedy, gdy muzyka konceptualna odnosi się do muzyki, a nie świata zewnętrznego, jak w przypadku wartego zresztą wysłuchania utworu „*das rheingolf*” 2: *Kadenzklang (Golf Renu: kadencja)* Antona Wassiljewa.<sup>43</sup>

Jeśli z powyższej analizy wynika, że cyfrowa muzyka konceptualna z jednej strony wyraża tylko takie idee, które są przenikliwe, dowcipne, inteligentne i prowokacyjne, ale także małego formatu, z drugiej strony muzyka konceptualna działa anestetycznie, to nie manifestuje się w niej w zasadzie żadna „muzyka treściowo-estetyczna”. Treści te mają ograniczony zakres i zarazem nie są „estetyczne” we właściwym sensie tego słowa. Tu wracamy do pytania wyjściowego: co muzyka konceptualna ma wspólnego ze zwrotem treściowo-estetycznym?

Odpowiedź na to pytanie okazuje się złożona. Przykłady aktualnej muzyki konceptualnej pokazują, jak łatwo można zrealizować muzyczne aspiracje do nowości poprzez pewne treści. Ponadto na gruncie muzyki konceptualnej dokonuje się najbardziej radykalna zmiana wyobrażenia na temat muzyki, przejście od idei muzyki absolutnej w stronę idee muzyki relacyjnej, która odwołuje się do niemuzycznych wymiarów percepcji i która ma konkretne odniesienia do rzeczywistości. O tyle można powiedzieć, że: cyfrowa muzyka konceptualna jest katalizatorem zwrotu treściowo estetycznego.

Na stosunek między muzyką konceptualną i estetyką treści nakłada się dodatkowo efekt akcydentalny. To wyjątkowy przypadek w porównaniu z innymi sztukami, że gatunek muzyki konceptualnej konstituuje się w tym samym czasie, w którym nowa muzyka zaczyna realizować swoje aspiracje do nowości przez estetyczne treści. Dokładnie w tym znaczeniu historycznej koincydencji zostało użyte owe pół zdania, które Schick wskazał na dowód tego, że zwrot treściowo-estetyczny w mojej filozofii muzyki można po cichu zredukować do muzyki konceptualnej. Sformułowanie jest niewątpliwie precyzyjne: „Zasadniczo w idei zwrotu treściowo-estetycznego i tezie o »wyzwoleniu konceptów muzycznych« chodzi o jedną i tę samą diagnozę naszych czasów, która z dwóch różnych perspektyw teoretycznych wygląda tak samo”.<sup>44</sup> Chodzi o „diagnozę czasów”, nie zaś wypowiedź teoretyczną, która stwierdzałaby tożsamość w tej sprawie. Przyczyna koincydencji konceptualizmu i przełomu treściowo-estetycznego wynika ze szczególnej „pominiętej historii” (*übersprungene Geschichte*) nowej muzyki, której główny nurt funkcjonował dotychczas w modusie klasycznej moderny i w której tylko marginalnie dawały o sobie znać awangarda i postmoderna, jakie znamy ze sztuk plastycznych czy literatury.<sup>45</sup>

Podam kilka przykładów z ostatnich lat dla potwierdzenia, że rzeczywistość obserwujemy zwrot treściowo-estetyczny w nowej muzyce. Najbardziej reprezentatywne to: *Fremdarbeit (Obca praca)* Johanna Kreidlera, *Falsche Freizeit (Falszywa wolność)* Hannesa Seidela i Daniela Köttera, *Von Sodom und Gomorra nach Berlin* Leah Muir czy *Generation Kill* Stefana Prinsa<sup>46</sup>, *Wir sind außergewöhnlich (Jesteśmy wyjątkowi)* Patricka Franka. Nie mamy tu do czynienia z muzyką konceptualną (*Konzeptmusik*), lecz z muzyką opartą na koncepcie (*konzeptuelle Musik*), która jest mniej lub bardziej zakomponowana, posiada cechy dzieła i ma o wiele bardziej złożone konteksty muzyczne i intelektualne niż utwór muzyki konceptualnej. Ponadto we wszystkich przypadkach jest to muzyka relacyjna, co – jak już powiedziałem – warunkuje możliwość przekazania w utworze bogatych w treść konceptów muzycznych. Muzyka relacyjna nie jest jednak automatycznie konceptualna, gdyż istnieje mnóstwo muzyki multimedialnej pozbawionej konceptualnych założeń. W wyżej wspomnianych przykładach znajdziemy natomiast jasno wyrażony koncept muzyczny, który jest skierowany na świat zewnętrzny i tematyzuje treści polityczne, filozoficzne, społeczne albo dotyczące życia.

Utwory te łączy ponadto nastawienie „anestetyczne”, są przeładowane tekstem (Muir, Frank), pracują z akustycznymi odpadami (Seidel) lub dryfują w stronę trash popu (Kreidler). Co najwyżej u Prinsa sterylne i drażniące brzmienia elektroniczne zyskują sporadycznie jakość estetyczną. W modelu teoretycznym zwrot treściowo-estetyczny implikuje jednak,

**42** Na temat „muzyki wystawianej” (*Ausgestellte Musik*) por. Johannes Kreidler, *Mit Leitbild?!...*, dz. cyt.

**43** Także tu – kiedy rozbrzmiewa muzyka – można przeczytać na wideo koncept muzyczny. To znaczący odegrać wstęp do *Złota Renu* Richarda Wagnera od końca. Piękny przyczynek do muzyczno-analitycznego oświecenia.

**44** Harry Lehmann, *Die digitale Revolution...*, dz. cyt., s. 114. Krytyczny tekst Tobiasa Eduarda Schicka: *Autonome Musik...*, dz. cyt., s. 58.

**45** Por. Harry Lehmann, *Die digitale Revolution...*, dz. cyt., s. 82–87.

**46** O tym utworze więcej pisze w swym tekście Tomasz Biernacki kilka stron dalej [przyp. red.].



że po immanentnym wyodrębnieniu się medium, dzieła i refleksji w muzyce można sięgnąć refleksywnie (to znaczy: nie naiwnie) do całego spektrumizmów, technik kompozytorskich, a nawet do tonalnego materiału. Można odrzucić nawet istniejące nadal tabu nowej muzyki dotyczące „pięknych” dźwięków muzyki klasycznej – jeśli mieści się to w koncepcie. Zgodnie z teoretycznym wyobrażeniem zwrotu treściowo-estetycznego w przytoczonych przykładach mamy do czynienia raczej z muzyką opartą na koncepcie (*konzeptuelle Musik*) z estetyką ujętą w nawias, czyli „muzyką treściowo(estetyczną)”, *gehalts(ästhetische) Musik*.

Przyczyny owej szczególnej orientacji można wywieść z historycznej sytuacji nowej muzyki, która instytucjonalnie wciąż bardzo silnie nastawiona jest na estetykę klasycznych instrumentów akustycznych. Kompozytorom zainteresowanym treściami chodzi o to, by, zgodnie z logiką systemu, możliwie jak najbardziej odróżnić się od głównego nurtu nowej muzyki, która poszukuje szczególnego doświadczenia estetycznego. Owo anty- bądź anestetyczne nastawienie wiąże się przede wszystkim z instytucjonalną ekonomią uwagi: im bardziej utwór różni się od mainstreamu, tym większa obietnica, że ma do zaoferowania coś nowego w nowej muzyce. Tę różnicę można zmaksymalizować nie tylko przez wkomponowanie w utwór konkretnej treści, lecz także przez szlifowanie estetycznej powierzchni brzmienia muzyki – przy czym ansamblowe brzmienie instrumentów akustycznych określa tutaj *relatywne kryterium* „estetyczności”.

Muzyka treściowo-estetyczna byłaby – zgodnie z literalnym znaczeniem tego określenia i jego ideą – muzyką, w której „treść” i „estetyka” są w równowadze względem siebie. W zasadzie mogłyby istnieć treściowo-estetyczne kwartety smyczkowe lub utwory na flet solo, gdyby współgrały z odpowiednimi konceptami muzycznymi. Nim takie utwory dostaną swoją szansę, w nowej muzyce ansamblowej musi się jednak najpierw prawdopodobnie rozwinąć świadomość tego, że poszukiwania „nowych brzmień” sięgnęły granicy, a uprawianie muzyki w kontekście muzyki relacyjnej daje nową swobodę działania. Dziś wydaje się jednak, że największy potencjał innowacji mają te utwory, które z jednej strony szukają kontaktu z otaczającym światem, z drugiej zaś odwracają się od zinstytucjonalizowanej estetyki dwudziestowiecznej nowej muzyki. Takie utwory treściowo(estetyczne), podobnie jak anestetyczna muzyka konceptualna (*Konzeptmusik*), funkcjonują jako katalizator zwrotu treściowo-estetycznego i to po ich stronie leżałyby moja sympatia i argumenty w sporze. Poza tym rozwijają one swój własny gatunek i posiadają immanentną wartość artystyczną. Jeśli jednak spojrzymy z większego dystansu na uruchomiony przez cyfrową rewolucję proces transformacji w nowej muzyce, to dostrzeżemy, że raczej wskazują one dopiero drogę ku estetyce treści niż się przez nią w pełni manifestują.

Pytanie o estetyczną treść w muzyce nie jest akademickim ćwiczeniem, lecz próbą nadania kierunku dyskursowi o nowej muzyce i polityce festiwalowej. Michael Rebhahn opisuje główny nurt nowej muzyki jako „styl kombinacji i adaptacji, aluzji i cytatów. Gładką miksturę z serializmu, nowej złożoności, spektralizmu, mikropolifonii i oczywiście instrumentalnej muzyki konkretnej; gdzieś tam jakaś tonalna posypka, a gładką brzmienia w razie potrzeby zapewni odrobina elektroniki. Czy opis ten nie pasuje w istocie do całkiem sporej części utworów nowej muzyki?”<sup>47</sup> Podzielam tę diagnozę, ale co z niej wynika? Rebhahn z nutką sarkazmu charakteryzuje dokładnie tę immanentystyczną muzykę instrumentalną, której Schick i Mahnkopf przypisują estetyczną treść.

Jak już mówiłem, w kwestii „końca postępu materiałowego” między dyskutantami panuje w dużej mierze konsens, również Klaus-Steffen Mahnkopf pisze: „Dwa paradygmaty wydają się być wyczerpane: postęp materiałowy i autoreferencyjność – postęp materiałowy w sensie prezentacji nowych brzmień jako cel sam w sobie, autoreferencyjność jako inscenizacja wybranych aspektów egzystencji samej sztuki”.<sup>48</sup> Kiedy jednak z jednej strony nowość, progresywność i innowacyjność w muzyce artystycznej nie daje się rozpoznać po estetyce jej materiału, z drugiej zaś strony treść estetyczna nie może zostać przekonująco przekazana we współczesnych kompozycjach instrumentalnych – wtedy taka muzyka traci swą podstawę legitymującą, która podtrzymywała ją przez cały XX wiek i wypada ze sfery nowej muzyki z jej wysokimi wymaganiami artystycznymi.

Takiemu procesowi towarzyszy zwykle przemianowanie, na przykład tego rodzaju muzyki nie nazywa się już nową muzyką, lecz po prostu *współczesną klasyką*, za amerykańską *Contemporary Classical Music*. Dokładnie to proponuje Michael Rebhahn: „Czy pomocne nie byłoby wprowadzenie rozróżnienia gatunków: *współczesna klasyka* z jednej strony, z drugiej nowa muzyka? Pierwsza jako Eldorado dla tych kompozytorów, którym wystarczy zasób przekazanego materiału... Druga natomiast jako pole działań dla kompozytorów o ambicjach artystycznych, którzy mają dość wprawno realizowania wariacji materiału... Takie rozróżnienie poprawiłoby moim zdaniem atmosferę pracy... Na nowo określiłoby się zakresy kompetencji. To, co szczególnie by mi się podobało, to podważenie znaczenia instytucji, które ta sobie przypisuje.

Kuratorowanie festiwalowi nowej muzyki oznaczałoby wtedy konieczność postawienia sobie pytania o nowość: czy rzeczywiście ma to być nowa muzyka, czy raczej współczesna klasyka?”<sup>49</sup>

Widzimy więc, że spór o treść estetyczną oddziałuje bezpośrednio na politykę festiwalową. Polityczne rozróżnienie na nową muzykę i współczesną klasykę niesie ze sobą także ryzyko. Jeśli nowa muzyka będzie definiowana jako „inna strona” współczesnej klasyki, może szybko dojść do instytucjonalnej dychotomizacji na *Contemporary Classical Music* i *Experimentalism*, znanej w USA. Wtedy w nowej muzyce chodziłoby bardziej o badanie brzmienia niż o treści. Również z tego powodu – ale i dlatego, by nie zerwać związku z europejską historią muzyki i nie rezygnować z momentu estetycznego w estetyce treści – opowiadam się za innym podejściem, lecz nie za zerwaniem z „serializmem, nową złożonością, spektralizmem, mikropolifonią... instrumentalną muzyką konkretną... tonalną posypką i... brzmieniową gładurą”. Wszystkie te techniki tworzą skrzynkę z narzędzi nowej muzyki, z tym, że teraz otwiera się ją po to, by komponować muzykę relacyjną, bazującą na koncepcie i treściowo-estetyczną.

Mamy zatem wyraźne alternatywy: albo uda się na nowo określić estetyczną treść muzyki czysto instrumentalnej tak, by ową treść można było włączyć w pluralistyczną kulturę muzyczną XXI wieku, albo muzyka ta straci swój status nowej muzyki i stanie się współczesną klasyką. W żadnym razie nie wystarczy, tak jak czynią to Schick i Mahnkopf, polegać na rozstrzygających sformułowaniach i argumentach autoritetów, czyli cytować Adorna i w sposób mglisty powoływać się na „estetyczne idee” Kanta<sup>50</sup>. Potrzebne byłyby o wiele bardziej kompleksowe opracowania teoretyczne, które wzięłyby również pod uwagę zmieniające się wraz z rewolucją cyfrową warunki produkcji, dystrybucji i odbioru muzyki artystycznej XXI wieku. Moja własna analiza przekonała mnie, że zwrotu ku estetycznym treściom może dokonać się tylko w kontekście muzyki relacyjnej ujętej konceptualnie. ■

**Tekst pod oryginalnym tytułem *Konzeptmusik als Katalysator der gehaltsästhetischen Wende in der Neuen Musik* nie był jeszcze publikowany w Niemczech – serdecznie dziękujemy autorowi za wybór „Glissanda” jako miejsca pierwodruku!**



<sup>47</sup> Michael Rebhahn, *No problem! Approaches towards an artistic New Music*, transkrypcja wykładu wygłoszonego na konferencji *New Perspectives for New Music in Germany* w Departamencie Muzycznym na Uniwersytecie Harvarda 13 kwietnia 2013; tekst w całości dostępny na: <http://hgnm.org/2013/05/13/documentation-hgnm-conference-new-perspectives-on-new-music>.

<sup>48</sup> Claus-Steffen Mahnkopf, *Was heißt...*, dz. cyt., s. 68.

<sup>49</sup> Michael Rebhahn, *No problem!...*, dz. cyt.

<sup>50</sup> Claus-Steffen Mahnkopf, *Was heißt...*, dz. cyt.