

Harry Lehmann

Muzyka relacyjna

Idea muzyki absolutnej rozpada się w cyfrowej kulturze muzycznej. Wynika stąd prosty wniosek, że nowoczesna muzyka artystyczna będzie w przyszłości w coraz większym stopniu uważać się za *muzykę relacyjną*. Pojęcie muzyki relacyjnej jest w pierwszej kolejności „pojęciem formalnie przeciwstawnym” („formalen Gegenbegriff”) wobec idei muzyki absolutnej. W sztukach plastycznych dyskutuje się obecnie na temat strategii włączania pozaestetycznych „relacji” sztuki do definicji jej pojęcia. Kurator Nicolas Bourriaud rozwinął w *Estetyce relacyjnej* bodaj jedyną, ale i najbardziej wpływową normatywną teorię sztuki ostatnich dwudziestu lat<sup>1</sup>. Kiedy w tym miejscu mówię o *muzyce relacyjnej*, tylko abstrakcyjnie wiąże się to z koncepcją Bourriauda, ponieważ swoją estetykę relacyjną sprowadza on do skrajnego przypadku specyficznego gatunku awangardy. Zdaniem Bourriauda sztuka tworzy sytuacje performatywne, w których mogą rozwinać się bezpośrednio nowe „relacje międzyludzkie” artystów z ich publicznością. My natomiast rozumiemy „relacje” w szerokim sensie jako związki muzyki z czymś, co w klasycznym znaczeniu nie jest muzyką: z obrazami, działaniami i słowami.

Rewolucja cyfrowa poddaje Nową Muzykę podwójnej presji zmiany. Na płaszczyźnie opisu podkopuje dominującą ideę muzyki absolutnej, która dotąd blokowała nastawienie konceptualne i orientację treściowo-estetyczną w muzyce artystycznej. Na płaszczyźnie działania skutkuje natomiast rozwojem strategii artystycznych, które wykorzystują komputer jako uniwersalny interfejs między dźwiękiem, obrazem i mową. Ewolucyjny potencjał muzyki artystycznej zawiera się nie tyle w szansie na wykreowanie nowych hybrydowych projektów multimedialnych, ile w możliwości generowania za pomocą owego interfejsu rozmaitych kontekstów refleksji. Do tego dochodzi fakt, że w pluralistycznym społeczeństwie postmodernistycznym trudno założyć jakiś wspólny kontekst kulturowy i należy raczej liczyć się z radykalnie odrębnymi tożsamościami. Wraz z dezinstytucjonalizacją, a więc społecznym otwarciem się systemu Nowej Muzyki, zachodzi potrzeba skompensowania rozpadu dotychczas nienaruszalnych, oczywistych kontekstów. Oznacza to, by posłużyć się słowami

---

<sup>1</sup> Nicolas Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, przeł. Łukasz Białkowski, Kraków 2012.

Borisa Groysa, „że dzisiaj napięcia, które niezmiennie mogą być wytwarzane w sztuce, powstają dopiero wtedy, gdy określi się kontekst, w którym coś pojawia się jako *nowe*”<sup>2</sup>.

Koncepty artystyczne rzadko występują jako czysto abstrakcyjne opisy. Z reguły są one zawarte w samej formie dzieła sztuki. Istotny jest dodatkowy kontekst informacji, obojętnie czy przekazany tylko optycznie, akustycznie czy werbalnie. Na tej podstawie można wyodrębnić trzy strategie konceptualizacji: wizualizację, teatralizację i semantyzację Nowej Muzyki.

Spośród owych strategii wizualizacja jest oczywiście tą, która dziś najwyraźniej i długofalowo zmienia sposób komunikowania konceptów muzycznych. Dotyczy to nie tylko aktualnych kompozycji, lecz także utworów repertuarowych. Daniel Kötter zainscenizował dramat muzyczny Arnolda Schönberga *Die Glückliche Hand* (1913) jako wykonanie koncertowe z instalacją wideo. Dwunastogłosowy chór z utworu Schönberga przemienia się u Köttera w grupę dwunastu „pracowników kultury”, którzy jako kuratorzy, dyrektorzy akademii i teatrów, kierownicy festiwali, muzykolodzy, krytycy sztuki i filozofowie opowiadają o swojej pracy na scenach artystycznych, analizują relacje sztuki i społeczeństwa i interpretują operę Schönberga. Powstały w ten sposób utwór pod tytułem *Arbeit und Freizeit – Die Glückliche Hand* (2011) składa się z dwóch części. W pierwszej zatytułowanej „Praca” dwunastu protagonistów prowadzi fikcyjną dyskusję na ekranie zawieszonym nad sceną. W drugiej części zatytułowanej „Freizeit” są oni filmowani na żywo podczas słuchania koncertowego wykonania dramatu muzycznego Schönberga i unoszą się, jako obserwowani obserwatorzy, nad orkiestrą symfoniczną. Wizerunki nie służą wyłącznie zwykłemu formalnemu połączeniu obu części, lecz ów kolaż wideo buduje zarazem koncepcyjną ramę, w której po stu latach rozbrzmiewa opera Schönberga.

Jeszcze kilka lat temu realizacja takiej dwunastokanałowej instalacji wideo byłaby niemożliwa z racji ogromnego nakładu ekonomiczno-technologicznego. Dlatego rozprzestrzenianie się ekranów wideo w Nowej Muzyce jest obecnie dopiero w fazie początkowej i w przyszłości stanie się na pewno jedną z ważniejszych strategii konceptualizowania. Największy wpływ technika wideo może mieć jednak nie na wizualizowanie performansu, lecz jego dokumentację. Fraza „co nie istnieje w sieci, nie

---

<sup>2</sup> Armin Köhler, Boris Groys, *Die Innovation bleibt immer auf einem Fleck. Ein Gespräch über das Neue in der Kunst*, w: *Die Innovation bleibt immer auf einem Fleck. Die Donaueschinger Musiktage und ihr Metier*, red. Armin Köhler, Mainz 2011, s. 19.

istnieje w ogóle”, dotyczy także Nowej Muzyki. Ekonomia cyfrowej demokratyzacji prowadzi do tego, że zaczynamy żyć w społeczeństwie kulturalnego dobrobytu i nadmiaru sztuki wysokiej. W muzyce artystycznej objawia się to od dawna brakiem ponownych wykonań utworów, które już raz zostały zagrane. To oznacza jednak także, że instytucje tracą swoją pierwotną władzę definiowania kanonu. Wszystko wskazuje na to, że kanon Nowej Muzyki tworzy się w coraz większym stopniu w internecie w oparciu o publiczne zainteresowanie globalnej sceny i słuchaczy (dokumentacja wideo wszystkich omawianych tu przykładów jest dostępna w sieci).

Zaistniała w ostatnich latach możliwość i potrzeba dokumentowana w internecie własnych utworów i ich wykonań powołała do życia także w Nowej Muzyce – opóźnionej w stosunku do muzyki pop o jakieś trzydzieści lat – gatunek „muzycznego wideo”. Ów wynalazek zmienił nie tylko sposób dokumentowania muzyki, bo forma dokumentacji oddziałuje także na praktykę wykonawczą. Przykładem może być utwór Leah Muir *HardBeat* (2009) na sopran, flet altowy, flet basowy i wiolonczelę, w którym jako wyjściowego materiału muzycznego kompozytorka używa EKG czterech pacjentów chorujących na serce i jednego zdrowego mężczyzny, zaś w charakterze tekstów wykorzystuje postawione im diagnozy. Dokumentacja wideo przedstawia nie tylko wykonanie z udziałem śpiewaczki, dyrygenta i instrumentalistów, lecz także elektrokardiogramy, obraz ludzkiego serca i śpiewany tekst. Kompozycja oraz jej wykonanie na żywo w dużej mierze odpowiadają estetycznym konwencjom Nowej Muzyki – użyta w wykonaniu mowa pozostaje w tle i jest odbierana raczej jako materiał muzyczny niż nośnik informacji. Pomysł transformacji wykresów EKG na nuty, muzyka o chorych sercach, cała otwierana przez nią przestrzeń asocjacji, pozostaje informacją drugoplanową, o której w najlepszym wypadku można przeczytać w programie koncertu. W porównaniu do wykonania koncertowego dokumentacja wideo umożliwia doświadczenie konceptu *HardBeat* – na ekranie można przeczytać muzycznie wyobcowane słowa; można zobaczyć, jak EKG zmienia się w zapis nutowy; obrazy dokumentacji na żywo ukazują się w jaskrawo białym, oślepiającym świetle, które przemienia na chwilę salę koncertową w salę operacyjną. Dopiero dokumentacja *HardBeat* wyzwala w tym utworze moment refleksji. Owo doświadczenie różnicy między „oryginałem” i „dokumentem”, które wraz z upowszechnianiem się muzycznych wideo coraz częściej występuje w Nowej Muzyce, przyspiesza też oswojenie się z ekranem wideo na scenie koncertowej. Paradoksalnie możemy

się przekonać, że utwór, który wykonywany jest w paradygmacie muzyki absolutnej, a dokumentowany jako muzyka relacyjna, może jako reprodukcja o wiele łatwiej przedstawić swoją treść i w ten sposób o wiele lepiej sprostać ambicjom współczesnej muzyki artystycznej niż ascetyczny oryginał.

Przecucie, jak bardzo wizualna reprezentacja może zmieniać postrzeganie, dystrybucję i rozumienie Nowej Muzyki, rodzi utwór *Hafenbecken I* (2006) Daniela Otta, w reżyserii Enrica Stolzenburga. Został on napisany z myślą o wykonaniu nie w sali koncertowej, lecz w otwartej przestrzeni nadreńskiego portu Kleinhüningen w Bazylei. Jest to typowy utwór awangardowy, kompozycja w krajobrazie, realizująca się w kontekście rozszerzonego pojęcia sztuki w przestrzeni publicznej. Miejsce zostało z jednej strony przebadane pod kątem właściwości akustycznych i w nawiązaniu do nich rozmieszczono muzyków na dźwigach załadowniczych, silosach, kładkach, na promenadzie wzdłuż brzegu, na żelaznych wagonach. Z drugiej strony słuchacze poznają podczas wędrówki po terenie portu „zajęty” przez muzyków obiekt przemysłowy. Żadna forma wykonania nie wydaje się trudniejsza do udokumentowania niż tego rodzaju wielogodzinny performans muzyczny, zakładający swobodne przemieszczanie się po okolicy. Kiedy jednak obejrzymy dokumentację DVD z wykonania Basel Sinfonietty, uderzy nas jej zaskakująco silny efekt estetyczny. Za świetnym filmem nie stoi zespół realizatorów, jak można by przypuszczać, lecz jeden kamerzysta Reinhardt Manz wyposażony w sprzęt średniej klasy, który nagrał zdarzenie bez specjalnych zabiegów. Siła oddziaływania bierze się tu ze sposobu prowadzenia kamery oraz późniejszej cyfrowej obróbki zdjęć. Wprawdzie obiekty portowe same w sobie stanowią imponującą scenografię dla choćby trębacza grającego na najwyższej wieży, akordeonisty w pontonie na wodzie, kapeli jazzowej przejeżdżającej w otwartych wagonach towarowych czy grupy instrumentalnej grającej na ogromnym dźwigu przeładunkowym, oddziaływanie filmu zasadniczo różni się jednak od oddziaływania żywego wykonania. Zamiast krążyć po miejscu i medytować, można obejrzeć film, który zawsze operuje najlepszymi ujęciami i spojrzeniami i potrafi zauroczyć oglądającego. Nieuniknione staje się pytanie, czy aby koncept muzyczny *Hafenbecken I* nie przedstawia się bardziej wyraziście w dokumentacji albo czy taka forma prezentacji nie zmienia tego konceptu.

W każdym razie należy liczyć się z tym, że poprzez wizualizowanie Nowej Muzyki wiele utworów dotrze do odbiorców i zyska sławę nie za sprawą żywego wykonania, lecz

dokumentacji i że uruchomi to, a względnie przyspieszy rozwój, jaki obserwowaliśmy dotąd tylko w sztukach wizualnych: optymalizację dzieł sztuki z uwagi na estetykę ich reprodukcji. Wolfgang Ullrich w książce *Raffinierte Kunst* (2009) omówił ów związek między oryginałem i kopią w serii imponujących analiz historycznych. Ullrich pokazuje, że obraz był najpierw tak komponowany, by prezentować się korzystnie jako grafika<sup>3</sup>. Dziś z kolei przykłada się wagę do przedstawiania dzieł sztuki w postaci ilustracji fotograficznej: „Fotogeniczność i telegeniczność stały się koniecznym warunkiem tego, by odegrać rolę w obiegu sztuki. Wielu artystów kształtuje swój styl tak, by był on łatwo reprodukowalny – sztuka stała się ostoją fotogeniczności”<sup>4</sup>.

W obliczu rewolucji cyfrowej, która sprawia, że wszystko, co dzieje się w realnym świecie, zostaje następnie zreprodukowane w świecie wirtualnym, zachodzi potrzeba bardziej precyzyjnego sformułowania pojęcia fotogeniczności. Media reprodukcji, takie jak fotografia, film, płyta gramofonowa czy kompaktowa, podobnie jak miedzioryt czy akwaforta, nie są całkiem neutralne estetycznie w stosunku do reprodukowanego oryginału. Tworzą raczej specyficzną dla tych mediów wartość własną, wedle której owe powielone oryginały są na nowo wartościowane estetycznie i umieszczane w innej hierarchii. W tym sensie „fotogeniczność” jest wartością własną fotografii, specyficzną dla tego medium. „«Fotogeniczne» jest to, co tworzy (dobrą) fotografię, a więc temat albo przedmiot, który umożliwia powstanie wyrazistego obrazu. «Fotogeniczne» jest też jednak to, co ukazuje swój charakter dopiero na fotografii”<sup>5</sup>. Najbardziej podstawową estetyczną różnicą tworzoną przez medium jest istnienie mniej lub bardziej fotogenicznych obiektów, jak twarze czy krajobrazy. Także płyta kompaktowa w porównaniu z żywym koncertem tworzy nowe estetyczne kryteria wartości i nowe estetyczne hierarchie; można by mówić tutaj o muzyce nadającej się na płytę kompaktową lub, by sformułować to bardziej ogólnie, o muzyce fonogenicznej. Wirtualny świat powstały wraz z rewolucją cyfrową jest jednak uniwersalnym medium reprodukcji, w którym każdy obraz, każda piosenka i każdy tekst ukazuje nieco inne cechy estetyczne niż w dotychczasowych formach reprodukcji, czy też w oryginale. W tym sensie specyficzną dla medium estetyczną wartość własną dzieła sztuki w wirtualnym świecie World Wide Web

---

<sup>3</sup> Wolfgang Ullrich, *Raffinierte Kunst. Übung vor Reproduktionen*, Berlin 2009, s. 12.

<sup>4</sup> Tamże, s. 47.

<sup>5</sup> Tamże, s. 64.

można by określić jako *wirtugeniczność*. Właśnie w tym sensie *Hafenbecken I* jest dziełem szczególnie wirtugenicznym.

Choć każda wizualizacja jest tworzeniem przez muzykę relacji, nie oznacza ona jednak automatycznie manifestowania się związku ze światem. Wizualizacja może być też sposobem odnoszenia się muzyki do samej siebie. Przykładem utwór Simona Steena-Andersena *Run Time Error* (2009). Widzimy kompozytora z „pałką” i mikrofonem biegnącego przez pomieszczenia budynku: jedną ręką wydobywa rozmaite hałasy i dźwięki, drugą nagrywa je z niewielkiej odległości. Na pierwszy rzut oka chodzi tu o *musique concrète*: rozbrzmiewają przedmioty szklane, skrzynki, balustrady schodów i szczeble drabiny; rejestrowane są kroki i oddech, pękająca jarzeniówka albo obracający się wentylator są używane jako źródła dźwięków. Ostatecznie nie chodzi tu jednak o poszukiwanie brzmień, to znaczy o odkrywanie dźwięków pozamuzycznych, lecz o komponowanie przy użyciu tak wytworzonego materiału akustyczno-wizualnego. Widz i słuchacz siedzi przed dwukanałową instalacją wideo, na której widzi przesunięty w czasie, zdublowany „bieg” („Run”), to znaczy dochodzi tu do nałożenia i nawarstwienia dźwięków konkretnych. Dodatkowo przy pomocy joysticka dwie ścieżki dźwiękowo-wizualne są na żywo przyspieszane, spowalniane, zapętlane, odtwarzane w przód i w tył, co powoduje między innymi zmianę „wysokości dźwięku”. Cyfrowa obróbka wytwarza „błąd” w *Run Time Error*: puszka po coli dźwięczy spadając po schodach, by za chwilę wskoczyć z powrotem o parę stopni. Inaczej niż w twórczości awangardy, w której pozamuzyczne dźwięki rozszerzały pojęcie muzyki, tutaj są one wytwarzane w pędzie i dokumentowane na wideo. Wizualizacja nie wytwarza zatem odniesienia do świata, lecz do sztuki – *musique concrète* jest tu cytowana jako historyczny gatunek. Zasadniczo wizualizacja służy tu przekazaniu konceptu, tyle że pozostaje on wewnątrzmuzyczny. *Run Time Error* jest nie tylko utworem fascynującym, jest także w inteligentny sposób ambiwalentny. Z jednej strony przywołuje atmosferę awangardy lat sześćdziesiątych: widzimy labirynt opuszczonych pomieszczeń, w których panuje nieporządek i chaos, kompozytor podczas wykonania ma na sobie jasną koszulę, ciemne spodnie i krawat, wideo jest czarno-białe. Z drugiej strony owa zainscenizowana przestrzeń jest przemierzana jakby w ucieczce przed ową aurą i owym historycznym obrazem nowoczesnej muzyki.

Wskutek digitalizacji materiał wideo, który można wytworzyć w każdym czasie i miejscu, a następnie bez jakichkolwiek kosztów rozpowszechnić w internecie, zmienia znacząco ideę i

przede wszystkim „obraz” Nowej Muzyki. Kiedy mówimy o „wizualizacji”, mamy zawsze na myśli projekcję na ekranie, która różni się od strategii teatralizacji, gdzie chodzi o bezpośrednio widzialne (bez ekranu) kontekstualizowanie muzyki na scenie. Ponieważ wraz z wirtualnym podwojeniem świata dokumentacja sztuki w formie wideo staje się coraz ważniejsza, prowadzi to zarazem do wzrostu znaczenia teatralnego inscenizowania muzyki. Tym niemniej chodzi tu o dwie zasadniczo różne strategie konceptualizowania, gdyż wideo z jego możliwościami cięcia, obróbki zdjęć i efektów specjalnych wiąże się z całkowicie inną estetyką widzialności niż ta, jaką rozwija teatr.

W przeciwieństwie do wizualizowania, teatralizowanie należy od dawna do repertuaru środków Nowej Muzyki. Współczesny teatr muzyczny był w ostatnich latach nawet jej skrycie królewską dyscypliną. Można to rozumieć jako chęć pozyskania publiczności niezwiązanej zawodowo ze sceną muzyczną. Z drugiej strony pod osłoną tego gatunku można zajmować się „światem”, co w ramach tradycyjnej idei muzyki absolutnej jest właściwie niedopuszczalne. O tyle teatr muzyczny oferuje kompozytorom źródła sensów dla ich własnej pracy. Sensów, które z pokolenia na pokolenie kurczyły się w miarę odczuwalnego wyczerpywania się postępu materiałowego. To, że teatr muzyczny obiecuje najwyższe tantiemy, jest... nieistotne przynajmniej z filozoficznego punktu widzenia.

Teatr muzyczny jest enklawą Nowej Muzyki, w której zawsze poszukiwano treści. Ale podobnie jak w przypadku wizualizacji, także teatralizacja nie pełni automatycznie funkcji łączenia muzyki ze światem. Już za czasów awangardy służyła ona jako strategia rozszerzania pojęcia muzyki i uwypuklania jej cech. Przykładem może tu być „teatr instrumentalny” Mauricio Kagela, dla którego punktem wyjścia było spostrzeżenie, że mechaniczna reprodukowalność przez radio i płyty gramofonowe spowodowała redukcję muzyki do wymiaru czysto akustycznego. Jeszcze w XIX wieku ludzie doświadczali muzyki oczami. Nawiązując do tej tradycji, Kagel chciał przywrócić publiczności przyjemność doświadczania muzyki wszystkimi zmysłami i dlatego swą własną twórczość uczynił bezpośrednim, nieco przesadnym protestem przeciwko mechanicznej reprodukcji muzyki<sup>6</sup>. Dzisiejsze możliwości wizualizowania muzyki unieważniły całą jego argumentację, która musiałaby zostać mocno ulepszona.

---

<sup>6</sup> Por. cytat z Kagela w: Björn Heile, *The Music of Mauricio Kagel*, Aldershot 2006, s. 38.

Tylko z pozoru u Kagela mamy do czynienia z muzyką relacyjną, która nie ogranicza się do czystego słuchania. W swoim trio perkusyjnym na instrumenty drewniane *Dressur* (1977) Kagel mówi wprost, że ów słynny teatr instrumentalny reprezentuje „muzykę absolutną”<sup>7</sup>. Sceniczne działania muzyków zostały pomyślane jako procesy muzyczne i tak powinny być wykonywane. Zgodnie z intencją Kagela, utwór ukazuje muzyków jako „tresowane konie”, tak więc i tu mamy do czynienia z autorefleksją muzyki w medium teatralizacji. Dziś wymowa *Dressur* Kagela zostałaby z pewnością zinterpretowana jako treściowo-estetyczna, ale ściśle biorąc byłaby to interpretacja pod włos.

Trzecią strategią tworzenia relacji w muzyce jest semantyzacja. W skrajnym przypadku już tytuł utworu może funkcjonować jako concept, jak choćby w *Atmosphères* Ligetiego czy *Punkte* Stockhausena. Owa trafność wynika jednak jedynie stąd, że te historyczne utwory widziane były kiedyś w kontekście materiałowo-estetycznym, w którym nie chodziło dosłownie o „atmosfery” i „punkty”, lecz o nowe techniki kompozytorskie, które można było w ten sposób metaforycznie opisać. O tyle tytuły te funkcjonują jako koncepty muzyczne w najlepszym razie incydentalnie, ale nie jako intencja nawiązania do świata.

Także umuzycznienie literatury i poezji prowadzi w utworach Nowej Muzyki zazwyczaj tylko do poetyckiego podwojenia estetycznej nieokreśloności i nie ma wiele wspólnego z tworzeniem ramy konceptualnej. Z reguły nawiązuje się w takich przypadkach do kontekstu oczywistego z punktu widzenia inteligentkiej publiki, czy to do Homera, czy do Shakespeare’a, Hölderlina czy Becketta, chociaż ten kontekst od dawna nie jest już wcale taki oczywisty. Przede wszystkim współczesność takiej literatury jest problemem, którego nie da się rozwiązać wplatając ów tekst w brzmieniową tkankę Nowej Muzyki.

Wreszcie w awangardzie spotykamy również praktykę, w której mowa nie jest „umuzyczniana”, lecz jest używana sama jako medium muzyczne. W centrum znajduje się ludzki głos z jego procesami wytwarzania głosek przy pomocy języka, zębów, warg, gardła, jak choćby w utworze *Maulwerkern* Dietera Schnebela. Praktyka taka zakłada badanie materiału głosowego, ale nie jest zainteresowana wykorzystywaniem go jako nośnika znaczeń. Chodzi o warunki możliwości śpiewu, a nie o artykulację treści w śpiewie. Ściśle rzecz ujmując, podejście to także nie jest całkowicie wolne od znaczeń, mają one jednak charakter estetyczno-negatywny, w którym nieobecność sensu językowego sama w sobie jest

---

<sup>7</sup> Tamże, s. 63.



już znacząca. Tak jak Lachenmann zgłębia dawne instrumenty pod kątem elementarnych procesów wydobywania dźwięku, tak samo Dieter Schnebel analizuje ludzki głos jako „instrument mowy” – owa praktyka muzyczna w obu przypadkach była legitymizowana przez odwróconą ideę muzyki absolutnej. Nieobecność muzyki i nieobecność śpiewu odnosiły się do świata w jedyny możliwy, zuniwersalizowany sposób, który zakładał komunikacyjny opór poprzez odmowę komunikacji i w pewnym momencie historycznym społeczeństwo tak go też postrzegało. W społeczeństwach zachodnich od dawna nie ma już kulturalnych uwarunkowań dla takiej recepcji, która na scenie Nowej Muzyki mogła przetrwać do naszych czasów tylko dzięki jej szczególnie silnej instytucjonalizacji.

Dla twórcy chcącego obecnie nawiązać do dziedzictwa awangardy ani klasyczne umuzycznienie tekstu, ani muzyczna fragmentaryzacja mowy nie wydają się obiecujące. To, co jest natomiast możliwe, to użycie mowy w Nowej Muzyce jako strategii konceptualizacyjnej. W utworze Patricka Franka *Responsorium I-X* (2008) na zespół dyrygent odwraca się po każdej części do publiczności i w stylu dawnego katolickiego kazania moralnego wygłasza dziesięć filozoficzno-socjologicznych fragmentów z tekstów autorów takich, jak Pessoa, Debord i Baudrillard, obramowując je cytatami z Biblii. Teksty te wpisują w skomponowaną na klasyczne instrumentarium muzykę pewną treść. Kiedy dyrygent dziesięć razy odwraca się w utworze do swoich muzyków plecami, nie czyni tego, by zgodnie z konwencją odebrać aplauz publiczności, lecz po to, by umiejscowić muzykę w pewnym polu myśli. Maestro przede wszystkim za sprawą tych symbolicznych gestów odwraca się w tym utworze raz za razem od idei muzyki absolutnej.

Wraz z czteroczęściowym utworem *Meisterwerk* (2010) na fortepian i puzon Frank napisał ambitne, wirtuozowskie i złożone dzieło zgodne ze wszystkimi regułami sztuki, to znaczy wszelkimi panującymi w Nowej Muzyce standardami jakości, które tym samym ucieleśnia typowe arcydzieło. Od przedmiotu, którego naucza się na „kursach mistrzowskich”, a uczniów kształci w „klasach mistrzowskich”, należy oczekiwać także mistrzowskich dzieł. Faktura utworu jest, zgodnie z oczekiwaniami, wyjątkowo wymagająca, co jednak mogą ocenić tylko, jeśli w ogóle, specjaliści. Frank każe muzykom objaśniać każdą z czterech części kompozycji w typowym żargonie muzykologicznym. Chociaż zarówno muzyka, jak i jej omówienie wyrażają całą powagę kultury Nowej Muzyki, spotkanie obu elementów na scenie wywołuje efekt niesamowicie komiczny. Dowcip polega na tym, że ani sama muzyka,

ani wiedza o jej fakturze nie są wystarczająco przekonujące, by pozwolić ocenić misterność kompozycji. W konsekwencji można pozwolić publiczności zdecydować, czy czwarta część powinna być wykonana w oryginale, czy w symulacji, ponieważ skoro nie sposób usłyszeć ani uchwycić misternej jakości utworu, także i ta różnica się zaciera<sup>8</sup>.

Inną formą semantyzacji jest moderowanie koncertu przez samego kompozytora, co pokazał Johannes Kreidler w swym utworze *Fremdarbeit*. Kompozytor przybliży szacownej publiczności koncept muzyczny jako konferansjer. Razem z zespołem, który wykonuje odpowiednie przykłady muzyczne, opowiada o historii powstania utworu. Otrzymane zamówienie kompozytorskie „przekazał dalej” pewnemu chińskiemu kompozytorowi oraz pewnemu indyjskiemu programiście, których zadanie polegało na napisaniu utworu w „jego stylu”. Kreidler zlecił innym pracę na swoją rzecz i pokazał, jak łatwo w zglobalizowanym świecie przywłaszczyć sobie cudzą pracę, ze stopą zysku na ponad tysiąc procent.

Semantyzację muzyki w całkiem dosłownym sensie rozpoznamy w gadającym fortepianie Petera Ablingera, który stał się znany wraz z utworem *Deus Cantando* (na komputerowo sterowany fortepian i wyświetlany na ekranie tekst). Widzimy i słyszymy samogrający fortepian, imitujący ludzki głos. Kiedy nie zna się tekstu, na początku można uchwycić tylko pojedyncze skrawki słów, kiedy jednak przeczyta się, zgodnie z zaleceniem, treść wyświetlanej na ekranie deklaracji Międzynarodowego Trybunału przeciwko Zbrodniom na Środowisku, wtedy słyhać każde słowo wypowiedane przez fortepian. Chociaż w kulturze rozumu tego rodzaju doświadczenie nie powinno mieć miejsca, pierwsze zetknięcie z gadającym fortepianem sprawia wrażenie cudu. Przez moment utwór emanuje niezmierną siłą, jak sugeruje doskonały tytuł „Bóg śpiewa”, która ożywia instrument ludzkim głosem. Można oczekiwać od komputera, że przemówi, ale nie od mechanicznego fortepianu – mechanicznie generowany głos jest w trudny do przeliczowania sposób sprzeczny z intuicją. Tak jak dawniej w greckich tragediach, gdy ludzie nie byli w stanie sami rozwiązać własnych konfliktów, wtedy zawsze pojawiał się „deus ex machina”, który ingerował w ziemskie dramaty, tak i dziś w obliczu globalnych katastrof potrzebny byłby „bóg z maszyny”. Istnieje oczywiście zwykle wyjaśnienie dla gadającego fortepianu: w pierwszej kolejności Ablinger przeanalizował przy aktywnej pomocy komputera spektrum częstotliwości głosu dziecka czytającego tekst. Kolejnym krokiem był podział tego spektrum na 88 odrębnych wartości,

---

<sup>8</sup> O pracach Franka pisze szczegółowo Michael Kundel, *Gemeinde ohne Moral. Patrick N. Franks Arbeit Am Indifferenten*, w: „Dissonance” 116/2011, s. 46-51.

które można było przyporządkować 88 dźwiękom fortepianu. Spektrum częstotliwości ludzkiego głosu pozwala się potem (na przestrzeni niewielkiego interwału czasowego) w przybliżeniu ponownie złożyć z owych dźwięków fortepianu.

Utwór Ablingera jest pod wieloma względami wzorowym przykładem Nowej Muzyki koncepcyjnej, która pracuje na najróżniejszych strategiach tworzenia relacji i realizuje zwrot treściowo-estetyczny nie tylko w dziele, lecz także dosłownie. Kompozytor pisze z godną podziwu przejrzystością: „Właściwym tematem jest zmiana sposobu postrzegania, moment, w którym umykamy z (raju) postrzegania estetycznego i gdzie poprzez skojarzenia/myślenie/wiedzę jesteśmy zmuszeni porzucić czyste patrzenie/słyszenie, które jest przecież moim jedynym tematem. Inscenizuję, że tak powiem, wypędzenie z raju postrzegania, zstąpienie do świata tak zwanych realności, w którym zmysły są słabe, a zamiast nich pole określają wychowanie, moralność, polityka – wielkie rzeczy, które najpierw są tylko w głowie”<sup>9</sup>.

Wizualizacja, teatralizacja i semantyzacja Nowej Muzyki będą postępować i umacniać się dzięki nowym medialnym kanałom dystrybucji w świecie wirtualnym. Nie oznacza to jednak, że strategie tworzenia relacji automatycznie czynią muzykę koncepcyjną z każdego utworu, który nie jest czysto instrumentalny. Po pierwsze istnieje przestrzeń nieokreśloności, w której odniesienia do obrazu, działania i słowa same są traktowane muzycznie, jak w historycznej awangardzie, co wykracza poza granice idei muzyki absolutnej, ale ich nie rozsądza. Ta pojęciowa nieokreśloność była jednak od początku wpisana w ideę muzyki absolutnej, gdyż sama okazała się ona skrajnym przypadkiem muzyki relacyjnej – muzyki, którą można zredukować do jednej jedynej relacji ze światem. W XIX wieku chodziło o relację afirmatywną, kiedy w muzyce czysto instrumentalnej wyraz znalazła romantyczna metafizyka; w XX wieku ów związek ze światem uległ przemianie, muzyka czysto instrumentalna zaczęła wyrażać negatywno-krytyczną relację względem społeczeństwa i konserwowanych przez nie kategorii postrzegania.

Strategie tworzenia relacji nie są „same w sobie pozytywne”, lecz oczywiście mogą pełnić także całkiem inne funkcje, jak tworzenie kontekstów refleksji i umożliwianie zmysłowego doświadczania conceptów. Także w Nowej Muzyce należy liczyć się z tym, że muzyka relacyjna będzie formą preferowaną, gdyż odpowiada ona kulturze eventów. Tu też przekazuje się pewne concepty, ale chodzi o concepty oczywiste, których nie trzeba rozwijać

---

<sup>9</sup> Peter Ablinger, *Quadraturen II* „Raum der Erkenntnis/Vertreibung” (1997-2002), strona internetowa kompozytora.

w utworze, lecz które analogicznie do sztuki popularnej aktualizują szeroko rozpowszechnione wzory doświadczania i słuchania – są więc nudne.

Idea muzyki relacyjnej, jaka rozwinęła się wraz ze strategiami wizualizowania, teatralizowania i semantyzowania, nawiązuje zasadniczo do takiego rozumienia muzyki, jakie panowało w Europie do 1800 roku. Nowe jest natomiast, że także w muzyce artystycznej wiąże się to z wyzwaniem się momentu refleksji, który pozwala się wyrazić za pomocą owych strategii tworzenia relacji. Krytyka idei muzyki absolutnej dotyczy ściśle biorąc jednowymiarowości nawiązań do świata, to znaczy wyższej relacji, jaka rozwinęła się między muzyką i światem. Problem w tym, że jeśli w pewnym systemie społecznym wszyscy uczestnicy w jednakowy sposób odnoszą się do świata, ów związek staje się niewidzialny. Dlatego pojęcie muzyki relacyjnej oznacza, że muzyka z jednej strony może tworzyć rozmaite relacje ze światem, z drugiej zaś, że owe relacje muszą zostać skonkretyzowane. W przypadku pojedynczego związku ze światem może wykształcić się oczywisty horyzont oczekiwań, w przypadku wielości możliwych związków ze światem muszą one zostać ujęte koncepcyjnie.

Rewolucja cyfrowa ukazała w nowej muzyce wyraźnie trzy tendencje: muzyka elektroniczna, która dotąd wiodła marny żywot na akademiach muzycznych, w cyfrowej kulturze muzycznej przesunęła się do centrum kształcenia. Muzyki komputerowej można z jednej strony nauczać masowo na uniwersytetach, z drugiej zaś łatwo ją włączyć do dziedziny nauki uniwersyteckiej w formie muzyki eksperymentalnej. Pojęcie nowości jest tutaj definiowane przez najnowsze technologie, które można rozwijać i testować na polu muzyki. Nowa Muzyka grana na klasycznych instrumentach i trzymająca się ideału muzyki absolutnej będzie natomiast coraz bardziej kojarzona z „Klasyczną Muzyką Współczesną”. Nie określa się już ona przez zdecydowane odgródkowanie od Muzyki Klasycznej, lecz przez ciągłe stapianie się z nią. Repertuar muzyki dawnej i klasycznej zostanie z jednej strony rozszerzony o kanon Nowej Muzyki z XX wieku, która zostanie włączona do obiegu koncertowego, z drugiej strony kompozytorzy będą kontynuować Muzykę Klasyczną, włączając do niej rozszerzone techniki gry i techniki kompozytorskie na sposób wariacyjny. Owa Współczesna Muzyka Klasyczna jest uznawana za odrębną kulturę. Nawet jeśli nie oczekujemy od niej żadnych istotnych kompozytorskich innowacji, praktyka ta nie może być, podobnie jak muzyka dawna i klasyczna, kultywowana przez dalsze wykonania tych utworów. Potrzebni są także aktywni

kompozytorzy, którzy przekażą tradycyjną kulturę techniczną komponowania i związaną z nią wiedzę.

Kontekst oparcia Muzyka Eksperymentalna znajduje w nauce, a Współczesna Muzyka Klasyczna w kulturze – dla żadnej z nich kontekstem nie jest jednak sztuka. Fakt, że w Nowej Muzyce skończył się postęp materiałowy, nie oznacza, że w przyszłości nie będzie już współczesnej muzyki zorientowanej materiałowo, lecz raczej, że ze swej wewnętrznej sfery sztuki emigruje ona do nauki i do kultury, jak ma to miejsce w Ameryce. Nową Muzykę z jej jednoznacznymi ambicjami artystycznymi będzie można najprawdopodobniej kontynuować jako muzykę zorientowaną koncepcyjnie, treściowo-estetycznie, przez co upodobni się ona do sztuk wizualnych. Do Nowej Muzyki XXI wieku należą relacje do czegoś, co w tradycyjnym sensie nie jest dźwiękiem, brzmieniem, pismem nutowym, techniką gry i instrumentem muzycznym. Charakterystyczną cechą tej współczesnej muzyki artystycznej byłby brak preferencji względem materiału, który byłby wybierany pod kątem conceptów i treści. W swych projektach omija ona rozróżnienie na Muzykę Eksperymentalną i Współczesną Muzykę Klasyczną, jeśli na przykład utwór jest skomponowany na samplach, następnie przetranskrybowany na tercjowy system pięcioliniowy, by można go było wykonać na instrumentach akustycznych, zaś publiczność zdobywa ona dzięki dodatkowo przygotowanemu filmowi muzycznemu.