

Magdalena Wołek

Muzyka w postmodernizmie

Folia Philosophica 22, 225-235

2004

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Brian McHale (pisząc o postmodernistycznej poetyce powieści) zwraca uwagę na współczesną zmianę dominanty – z epistemologicznej (poznawczej, poszukującej Wyjaśnienia i Uzasadnienia), na ontologiczną („postpoznawczą”, w której pierwszoplanowym problemem stają się możliwe sposoby istnienia), zmianę z modernistycznej niepewności na postmodernistyczną wielość, niestabilność. McHale, parafrazując Annie Dillard, twierdzi, że „powieść postmodernistyczna [...] daje nam okazję do tworzenia nielicencjonowanej ontologii w miniaturze”¹. To stwierdzenie oddaje nie tylko stan, w jakim znajduje się powieść. Estetyka postmodernizmu nie jest teorią ogólną w sensie klasycznym. Może być jedynie nielicencjonowaną estetyką w miniaturze, która nie dąży do wyjaśniania wszelkich zjawisk artystycznych. W ramach tego nurtu może powstać tylko zrab teorii, mikrologia, mała narracja, która jedynie uogólnia tendencje panujące we współczesnej sztuce. Zatem analizując praktykę artystyczną, spróbuję odpowiedzieć nie na pytanie: Czym jest muzyka postmodernistyczna?, lecz na pytanie: Jaka jest muzyka w postmodernizmie?.

Ze względu na nieścisłości dotyczące samego terminu „postmodernizm” pewną możliwością metodologiczną jest porównanie go z tzw. XX-wieczną „moderną”². W nauce w tym okresie Einstein ogłasza szczegółną teorię

¹ B. McHale: *Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej: zmiana dominanty*. Przekł. M.P. Markowski. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. Nycz. Kraków 1997, s. 377.

² „Moderne” (z angielskiego słowa *modern*) tłumaczy się jako „nowoczesność”. Problematyczne jest jednak to, kiedy panowała owa nowoczesność. Najczęściej funkcjonują dwa

względności, Heinsenberg – zasadę nieokreśloności, a Gödel – twierdzenie o niepełności systemów. Te trzy odkrycia powodują, że dochodzi do kryzysu podstaw XX-wiecznej nauki. W sztuce jest to okres, gdy panuje awangarda na czele z futuryzmem, dadaizmem, ekspresjonizmem czy surrealizmem, a w muzyce – atonalny system dodekafoniczny.

Skoncentrujmy się na muzyce. Pierwsze symptomy gwałtownych zmian, jakie ogarnęły muzykę na przełomie XIX i XX wieku, można zauważyć już w twórczości późnego Beethovena. Jego ostatnie kwartety smyczkowe balansują na granicy między klasycyzmem a zapowiedzią modernizmu.

Pierwszą wielką postacią modernizmu był Wagner, który swą „sztuką totalną” wyprzedził czas, w jakim żył. Twórczość Wagnera dała początek dążeniu do przekroczenia systemu tonalnego (dur-moll), który obowiązywał w muzyce od połowy XVIII wieku. Dzięki intensywnemu korzystaniu z chromatyki Wagner opóźnił rozwiązania modulacji harmonicznym na akordzie tonicznym i rozwiązania naturalnego ciężenia dźwięków, co było jedną z głównych zasad harmonii funkcyjnej. W *Tristanie i Izoldzie* wykazał ostateczne możliwości systemu dur-moll.

Na początku XX wieku muzyka (podobnie jak malarstwo) przeżywała ciąg „rewolucji”. O ile całe wieki muzyka rozwijała się ewolucyjnie, kompozytorzy oprócz wprowadzania nowości dokonywali też syntez, o tyle na początku wieku już nic jednoznacznie nie wypływa z czegoś drugiego, lecz jest burzone i zastępowane Nowym. W tym samym czasie konkuruje z sobą wiele tendencji twórczych, z których jedno są zdecydowanie bardziej widoczne, a inne, wiele lat trwając, rozwijają się w cieniu. Mimo pogoni za nowością od lat dwudziestych XX stulecia niektórzy kompozytorzy zwracają się w stronę muzyki dawnej, tworząc nurt neoklasycystyczny (między innymi Busoni, Prokofiew, Hindemitch).

Już pod koniec XIX wieku prym na scenie muzycznej wiodł impresjonizm, którego główną postacią był Debussy (bogata twórczość tego kompozytora nie ograniczała się jednak tylko do tego kierunku). Kładąc nacisk na brzmienie utworu, tworzył on za pomocą rozbudowanych akordów barwne plamy. Stosował niedozwolone w harmonii funkcyjnej równoległe kwinty, wprowadzał skale całotonowe (w których nie ma dźwięku centralnego), pentatoniczne (pięciodźwiękowe) i skale kościelne, tworząc nową modalność. Impresjonizm znalazł się w centrum zainteresowania świata, ale także działalność wielu kompozytorów nie związanych z tym ani żadnym innym ru-

znaczenia modernizmu jako nowoczesności. W szerszym znaczeniu nowoczesność jest rozumiana jako era nowożytna, w filozofii zapoczątkowana przez Kartezjusza w XVII wieku. Wtedy to zaczyna się panowanie *mathesis universalis* i nauk ścisłych oraz zasady samoświadomości i subiektywizmu (*ego cogito*). W takim znaczeniu modernizm jest czymś „nieaktualnym”, „wczorajszym”. W znaczeniu węższym owa nowoczesność datuje się na wiek XX.

chem, pozostających na uboczu, miała znaczny wpływ na rozwój współczesnej muzyki (co wyraźnie widać z perspektywy lat). Satie dążył do poszukiwania nowej harmonii, tworząc proste melodie oparte na nieskomplikowanej rytmice. Komponował niezwykle nastrojowe utwory. Zarówno w twórczości Satiego, jak i Debussy'ego widać swobodne, nierygorystyczne podejście do obowiązujących w systemie tonalnym zasad kompozytorskich. W efekcie nowatorskiego potraktowania harmonii wprowadzili oni do muzyki atonalność.

Przełomowy punkt modernizmu stanowiła rewolucja dodekafoniczna. Schönberg porzucił tonalność, tworząc nowy system seryjny. Mimo że oba systemy (dur-moll i dodekafoniczny) oparte są na równomiernej temperacji, w technice dwunastotonowej żaden z dźwięków serii nie zajmuje uprzywilejowanej pozycji. W systemie tonalnym harmoniczne centrum stanowi akord toniczny (zbudowany na pierwszym stopniu skali), a wyróżnione miejsca przypadają subdominancie (na czwartym stopniu) i dominancie (na piątym stopniu). W systemie tym panuje więc hierarchiczny porządek, który ma swe źródło jeszcze w średniowiecznych skalach modalnych. Tak długotrwałe funkcjonowanie określonych reguł spowodowało, że „ciążenie” dźwięków, dążenie do zakończenia kadencji na tonice itd. wydaje się czymś naturalnym. Schönberg dekonstruuje ten wielowiekowy system muzyczny. W szeregu serii każdy z dwunastu chromatycznych dźwięków oktawy jest niezależny, niepodporządkowany żadnemu innemu. W efekcie utwór dodekafoniczny wydaje się dla przyzwyczajonego do harmonii funkcyjnej ucha pozbawiony jakichkolwiek związków między dźwiękami, a tym samym nieprzewidywalny w swym rozwoju. W rzeczywistości jednak dodekafonia seryjna to bardzo konsekwentna, logiczna, a wręcz matematyczna sztuka kompozytorska, zbliżona swą precyzją do polifonii (dodekafonia, podobnie jak i polifonia, jest systemem imitacyjnym posługującym się środkami kontrapunktycznymi).

Ważnym kompozytorem, który stosował technikę dodekafoniczną, był Webern. Zwracając uwagę na strukturę serii (a nie samą wysokość dźwięków), staje się on prekursorem serializmu i punktualizmu. O ile przepowiednia Weberna, iż jego utwory będą gwizdali listonosze spieszący do pracy, jeszcze się nie spełniła, o tyle muzyczna reputacja dodekafonii, a jego w szczególności, jest niepodważalna. Rozwój różnych technik, wypływających z dodekafonii, zdominował na kilkanaście lat historię muzyki. Był to most, który umożliwił swobodne penetracje nowych, dotychczas zakazanych obszarów muzyki. Należy wspomnieć parę nazwisk, bez których muzyka nie przyjęłaby postmodernistycznej postaci. Są to kompozytorzy, którzy wyczerpali idee modernizmu i wyznaczyli jego kres.

Stockhausen obejmuje zasadami serializmu wszystkie elementy dzieła muzycznego, po czym porzuca tę technikę na rzecz aleatoryzmu, świadomie uwzględniającego element przypadku w kompozycji. Wprowadza aleatoryzm

montażowy, w którym fragmenty utworu wykonawca odtwarza w dowolnej kolejności (co przypomina „powieść do tasowania” Saporty). W latach sześćdziesiątych obszar zainteresowań Stockhausena jest imponujący. Komponuje on *Carré* na cztery orkiestry i chór, a także *Aus den sieben Tagen*, w którym smyczkowy zespół kameralny jest całkowicie „obrobiony” za pomocą elektroakustycznych przetworników, a całość kontroluje Stockhausen za pomocą potencjometrów. W *Hymnach* – elektronicznie przetwarzanych strzępach audycji radiowych, rozmów i szumów – słyszymy przewijające się fragmenty hymnów różnych krajów. W *Stimmung* sześciuosobowy chór wyśpiewuje kilkadziesiąt magicznych imion bóstw różnych kultur i czasów. Od 1977 roku Stockhausen pisze hermetyczne opery (każda na inny dzień tygodnia). Twierdzi, że gdy napisze ostatnią z nich, na Ziemię przylecą z kosmosu Obcy. Czekamy na premierę.

Pod koniec lat czterdziestych nową ideę do muzyki wprowadzili Pierre Schaeffer i Pierre Henry. Była to muzyka konkretna, której „nie trzeba ani wykoncytować, ani notować, ani wreszcie – pośrednicząco – wykonywać”³. To, czego kiedyś nikt nie nazwałby muzyką, np. pocieranie styropianem o szybę lub skrzywienie drzwi, dzięki elektroakustycznemu przetworzeniu nabrało muzycznego wyrazu. Nowa muzyka wykorzystywała naturalne dźwięki przyrody i odgłosy cywilizacji. Po niedługim czasie, ze względu na używanie sprzętu elektronicznego w muzyce konkretnej, oba nurty (konkretny i elektroniczny) przestały być rozróżnialne.

Jannis Xanakis, dążąc do przewyciężenia punktualizmu i Stockhausenskowskiego poliserializmu, tworzy muzykę stochastyczną, opartą na matematycznej statystyce. W komponowaniu wykorzystuje rachunek prawdopodobieństwa, ale także teorię gier, zbiorów i logikę matematyczną.

Mistrzem awangardowego eksperymentu jest John Cage. Początkowo wprowadza on do muzyki fortepian preparowany, a w latach pięćdziesiątych – koncepcję instrumentu totalnego (gra się nie tylko na klawiszach, ale także na samych strunach, ramie czy pudle rezonansowym fortepianu itp.). Tworzy aleatoryzm oznajmiający indeterminizm w komponowaniu, ustanawiając tym samym nową relację między kompozytorem a wykonawcą. Stosuje notację czasoprzestrzenną, pisze muzykę audiowizualną i multimedialną, a ponadto dopuszcza symultaniczne wykonania swych utworów. W 1952 roku wraz z Rauschenbergiem i Cunninghamem organizuje *event* – prototyp happeningu, który w latach sześćdziesiątych propaguje grupa Fluxus (której trzonem był Paik i Le Monte Young). W tym samym roku Cage „komponuje” utwór *4'33"* (tacet), przeznaczony na dowolny instrument lub grupę instrumentów. Podczas wykonywania tego utworu wykonawca, np. pianista, zasiada do fortepianu, a po 4 minutach i 33 sekundach (nie może spoglądać na

³ B. Schaeffer: *Kompozytorzy XX wieku*. T. 2. Kraków 1990, s. 22.

zegarek, więc musi mieć doskonałe wyczucie czasu) wstaje i kłania się publiczności. Czy można pójść jeszcze dalej?

Po wszystkich eksperymentach (preparowanie, prowokacje, teatralność, arbitralność, konkretność, konceptualizm itd.) „awangarda (modernizm) nie może pójść dalej, gdyż stworzyła już metajęzyk, którym mówi o swoich niemożliwych tekstach (sztuka konceptualna)”⁴. Muzyczne drogi rozwoju zostają teoretycznie wyczerpane. Nic Nowego nie można już zrobić. Artyści stają przed, z pozoru, trudnym wyborem: zamilknąć albo... stworzyć, rezygnując z niektórych dotychczasowych wyznaczników dzieła sztuki. W ten sposób sprzeciwiają się nie modernizmowi w ogóle, lecz jedynie jego schyłkowej wersji⁵.

Pierwszą falę reakcji na okres modernizmu stanowi, zaliczany do postmodernistycznej muzyki, minimalizm (początki już w latach sześćdziesiątych). *Minimal music* jest świadomie oszczędny, a wręcz „prymitywny”. Polega na repetytowaniu, powtarzaniu fragmentów, wewnętrznym cytowaniu okresów utworu. Reich (główny twórca minimalu) w niekonwencjonalny sposób wykorzystuje ostinato. Jest to „ostinato, które jest i którego nie ma, ostinato, które »moduluje«, przechodząc z jednego poziomu harmonicznego na inny [...]”. Dzięki przesunięciom fraz ostinata w momentach, kiedy się zużywają, kompozytor osiąga coś w rodzaju *perpetuum mobile* [...]”⁶. Utwory minimalistyczne inspirowane muzyką hinduską tworzy Terry Riley. Są to w dużej mierze improwizowane kompozycje, wykonywane na sprzęcie elektronicznym. Twórcy *minimal music* początkowo zacierali granice między muzyką elitarną a rockową (co jest jednym z elementów postmodernistycznej kultury). Jednak współczesny minimalizm zatoczył szerszy krąg intelektualny, stał się bardziej wyrafinowany. W swych najnowszych operach Glass minimalistyczną formę konstrukcji utworu, powstałego z jednego zapętlonego „pomysłu”, zastępuje dłuższymi cytatami („samplami”) z Przeszłości. Łączy je równocześnie, jak w przypadku *Satyagrahy* (1980), z językiem i mitami sanskryckimi lub też, jak np. w *La Belle et la Bete*, dostosowuje operowy śpiew do filmu Jeana Cocteau. Dzięki temu forma śpiewu staje się nienaturalna i dziwaczna, ponieważ jest podporządkowana zbliżeniom ust, dubbinguje wypowiedane w filmie niesłyszalne słowa. *Minimal* cieszy się niespotykaną do tej pory recepcją w muzyce popularnej.

⁴ U. Eco: *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*. W: Idem: *Imię róży*. Przekł. A. Szymanowski. Warszawa 1988, s. 618.

⁵ Herbert Read w książce *O pochodzeniu formy w sztuce* z 1965 roku, zarzuca pop-artowi, który obecnie jest uważany za prapostmodernizm w malarstwie, niespójność (brak znaczenia), niewrażliwość (brak stylu, brak oryginalności, wtórność i pospolitość), brutalność i ekskluzywność (brak adresata dzieła sztuki). Zob. H. Read: *O pochodzeniu formy w sztuce*. Przekł. E. Życińska. Warszawa 1973, s. 167–179.

⁶ B. Schaeffer: *Kompozytorzy XX wieku...*, s. 207.

Inną postawą wobec „krachu” awangard jest Cofnięcie, spojrzenie w Przeszłość. W postmodernizmie nie oznacza to jednak epigonizmu, ślepego naśladownictwa form zastanych i dawnych stylów, lecz próbę ponownego twórczego oglądu przeszłości – Imitację. Należy jednak zauważyć, że ta tendencja przybiera różne formy. Możemy hipotetycznie skonfrontować jej dwa krańcowo przeciwstawne oblicza. Z jednej strony mamy bogatą (by nie rzec: przeładowaną) formę Pendereckiego, a z drugiej – ascetyczne, kontemplacyjne utwory Mortona Feldmana, w których średniowiecze igrza z *minimal music*. Są to obrazy naszych czasów, w których Wysokie miesza się z Niskim, Duch mieszka w materii, a materia zbliża się do Ducha (systemy sztucznej inteligencji).

W postmodernizmie na nowo odczytuje się utwory kompozytorów dawnych. Pod koniec lat osiemdziesiątych można mówić o prawdziwym „boomie” na wykonywanie muzyki barokowej na instrumentach z epoki (początek tej tendencji jest widoczny już w latach sześćdziesiątych). Do tego czasu muzykę dawną grano na współczesnych instrumentach, co zdecydowanie wpływało na sposób jej interpretacji. Równocześnie następuje „rozluźnienie” przyjętych kanonów i zasad wykonawczych muzyki mistrzów. Na przykład Nigel Kennedy w drugiej części *Jesieni z Czterech pór roku* Vivaldiego nie wykonuje partii solisty (gra ją orkiestra), ale imituje, symuluje powiewy wiatru (czym nawiązuje do w dużej mierze improwizowanego charakteru samej muzyki baroku). W postmodernizmie zrewidowano także opinię na temat wartości niektórych, wcześniej mniej cenionych, kompozytorów. Dotyczy to zwłaszcza Mahlera, którego twórczość jest wręcz wzorcowo eklektyczna i pełna kontrastów. Jego programowe symfonie o monumentalnych rozmiarach przeważnie łamią czystość gatunku (samo *Scherzo z V Symfonii* ma długość symfonii klasycznej, a *VIII Symfonia*, przez niezbędną liczbę wykonawców, zwana jest „symfonią tysiąca”). Tematy symfonii Mahlera często mają swój rodowód w popularnej muzyce niższych lotów – adaptuje on marsze wojskowe (temat *VI Symfonii*) i cytuje folklor muzyczny. Efektem takiego gatunkowego zamieszania (muzyki wysokiej i popularnej) jest niejednorodność stylistyczna utworów, na co dodatkowo wpływa nierównomierny podział części symfonii (olbrzymie finały w stylu A. Brucknera) i lekceważenie reguł harmonii funkcyjnej. Twórczość symfoniczną Mahlera można uznać za „jaskółkę” postmodernistycznej muzyki.

Współcześnie muzyka klasyczna przeplata się z szeroko rozumianą muzyką rozrywkową. Granica między nimi staje się mało czytelna. Dogłębne zmiany w recepcji muzyki zaczynają się wraz z wynalezieniem gramofonu. Od czasów Edisona każdy może mieć muzykę w domu, i to w dodatku taką, jaka mu odpowiada. Co się okazało? W przeważającej liczbie ludzi pragną rozrywki odmiennej niż muzyka elitarna (ta diagnoza dotyczy także innych dziedzin sztuki). *Homo ludens* górą. Współczesne mass media

opanowane są przez łżejsze muzy. Należy jednak zaznaczyć, że utwory wartościowe zdarzają się równie rzadko w tzw. muzyce poważnej, jak i w rozrywkowej. Statystyka jest bezlitosna dla obu stron. Bywają muzyczne zjawiska w rocku i jazzie głębsze niż twórczość niejednego współczesnego kompozytora. Wszystko wskazuje na obopólne zatarcie granic – bywa klasyka podana w żenująco niskiej formie (Vanessa Mae itp.), ale i szeroko rozumiany pop najwyższego lotu (niech każdy wstawi tu, co chce).

Do wzajemnego przenikania się obu rodzajów muzyki przyczyniło się upowszechnienie techniki komputerowej, która z jednej strony ułatwia pracę wykształconym kompozytorom, a z drugiej umożliwia tworzenie własnych dzieł amatorom muzyki mimo braku teoretycznej znajomości muzycznej materii czy praktycznej umiejętności grania na instrumencie. Wpływ i udział komputerów w komponowaniu muzyki jest znaczny. Do tej pory muzyka powstawała dzięki ludzkiej inwencji, teraz często to zadane (przez człowieka) algorytmy budują muzykę, tyle że ich postmodernistyczny, „nieprzewidywalny” kształt krystalizuje maszyna. Związek między tworzeniem muzyki i wykorzystywaniem techniki komputerowej najwyraźniej ujawnia się w muzyce „techno”. Sam termin jest na tyle szeroki, że już dziś nie wytrzymuje próby pojemności. W krótkim czasie pojawiło się wiele niewspółmiernych zjawisk muzycznych, które pakuje się (z braku lepszego pomysłu) do jednego worka (czym przypomina on sam termin „postmodernizm”). Mianem „techno” określa się tak odmienne oblicza muzyki, jak *dance*, *ambient*, *jungle*, *drum 'n' bass* czy remiksy Reicha. Mówimy „techno”, a myślimy o posługiwaniu się specyficznym sprzętem muzycznym. Współczesny kompozytor może „mieć” orkiestrę symfoniczną w domu, a dzięki syntezatorom – tworzyć własne, niespotykane wcześniej brzmienia. Wprowadzenie do szerokiego obiegu sequenserów i samplerów zrewolucjonizowało oblicze muzyki. Sequensery zapewniają łatwą w obsłudze repetycję pewnych elementów muzycznych, a samplery pozwalają na korzystanie z dorobku innych twórców. Sampłować (wgrywać) można indywidualnie wypracowane brzmienia konkretnych wykonawców lub wykorzystywać całe partie wykonań muzyki dawnej. Co prawda, prawo autorskie ogranicza możliwości cytowania, ale i tak z zastanych fragmentów tworzy się nowe, nierzadko przewyższające pierwotne formy, całości. Szczególnie spektakularna bywa ta technika w przypadkach nagrań poślednich, które w nowej konfiguracji, w nowym kontekście nabierają innego, dużo ciekawszego wyrazu. Jest to technika jakby wypracowana po to, by tworzyć intertekstualne, postmodernistyczne dzieła muzyczne.

Rozwój techniki spowodował wymieranie tradycyjnie oddzielonych dziedzin sztuki. Oczywiście, opera już pod koniec XVI wieku stosowała trzy różne języki w obrębie jednego dzieła: scenografię (wizualność malarstwa), dramat (tekst libretta) oraz muzykę, ale dopiero dziś zdajemy sobie sprawę z siły oddziaływania na różne zmysły jednocześnie (koncepcja sztuki total-

nej Wagnera). Powszechna komputeryzacja i wniknięcie komputerów osobistych pod tzw. strzechy spowodowały rewolucję w multimediami. Trudno przecenić fakt, że specjalistyczne technologie umożliwiające i ułatwiające tworzenie sztuki potaniały w dobie komputerów. Już dziś możemy w domu dysponować studiem nagrań, które kilka lat temu kosztowałoby majątek i byłoby nieosiągalne dla przeciętnego człowieka. Oczywiście, uznani profesjoniści, bywalcy pierwszych stron gazet, zawsze będą dysponowali sprzętem o klasę (o rok) przewyższającym możliwości amatora. Inną konsekwencją komputeryzacji społeczeństwa jest to, że każdy może mieć w domu dostęp do kompendium wiedzy i osiągnięć kultury, wgląd do wszelkich artefaktów stworzonych przez człowieka (Internet). „Można by powiedzieć, że wszelkie modernistyczne i awangardowe techniki, formy i obrazy magazynuje się dziś w bankach komputerowej pamięci naszej kultury, by w każdej chwili móc się do nich odwołać. Wszelako w tej samej pamięci przechowuje się również wszystkie sztuki postmodernistyczne, jak również gatunki, kody i świat obrazów kultur ludowych i współczesnej kultury masowej”⁷. Taka sytuacja ułatwia korzystanie z całego spektrum sztuki, sięganie do historycznych stylów w tworzeniu postmodernistycznych, eklektycznych dzieł.

Łatwy dostęp do PC w każdym środowisku artystycznym spowodował swoisty ferment: literaci doby postmodernizmu tworzą interaktywne książki, pozwalające do pewnych granic (jak na razie dość ograniczonych) kierować bohaterami, którzy w rezultacie naszych wyborów wikłają się w inne perypetie mające różne konsekwencje. Tym samym zmienia się relacja autor – odbiorca dzieła. Ten drugi bierze czynny udział, współtworzy postmodernistyczne dzieło, które w zależności od jego wyobraźni, inwencji kształtuje się w taki lub w inny sposób. Także najbliższą perspektywą upowszechniania muzyki jest wpływ słuchaczy na ostateczny kształt dzieła. Utwory prezentowane przez wykonawców w Internecie pozostają otwarte, można je miksować, zmieniać, dostosowując do własnych oczekiwań. Na razie są to próby, które nie wiadomo, dokąd zawiodą. Już dziś nie lada problemem jest tańsze rozpowszechnianie muzyki za pośrednictwem Internetu w formacie MP-3, w którym kompresja bez wstrząsającego spadku jakości pozwala na zapis kilkunastu płyt na jednym CD. To budzi spore wątpliwości (zainteresowanych finansowo). Jednak mimo wszelkich niepewności i zastrzeżeń, jak zauważa Kluszyński, „sztuka interaktywnych mediów wydaje się najdoskonalszym przykładem nowego, dekonstrukcyjnego, postmodernistycznego pojmowania dzieła sztuki oraz całego paradygmatu artystycznego”⁸.

⁷ A. Huysen: *Nad mapą postmodernizmu*. Przekł. J. Migasiński. W: *Postmodernizm. Antologia...*, s. 481–482.

⁸ R.W. Kluszyński: *Postmodernizm i cyberkultura*. W: *Postmodernizm po polsku?* Red. A. Izdebska, D. Szajnert. Łódź 1998, s. 129.

„O postmodernistycznym aspekcie sztuki decyduje fakt, że w swym indywidualizmie wyraźnie optuje za pluralizmem. Nie pozwala już sobie przypisać żadnej koncepcji jedności, pozostaje nieciągła i zróżnicowana”⁹. We współczesnej muzyce nie ma żadnego przewodniego kierunku, a postmodernistyczny kompozytor może kluczyć między różnymi historycznymi stylami i do woli cytować swych poprzedników. Technika cytowania, znana od wieków, teraz zyskała nowy wyraz. To, co kiedyś było kontynuacją, syntezą lub zapożyczeniem starych tematów w celu pokazania nowych form rozwoju, teraz staje się grą z przeszłością. Skonfigurowane z sobą Cytaty, Stylizacje i Pastiche (mniej lub bardziej dla siebie odpowiednie) tworzą postmodernistyczny obraz świata.

Także w twórczości przełomowych dla nowych czasów kompozytorów nie brak zapożyczeń, które służą budowaniu nowej całości. Ale ani dla Stockhausena, ani dla Strawińskiego cytowanie nie stanowiło podstawowej formy kształtowania materii muzycznej. W postmodernizmie technika Cytatu, Pastiche i „podwójnego kodowania”¹⁰ (jednoczesnego przemawiania zarówno do grona fachowców, jak i szerokiej publiczności) staje się głównym wyznacznikiem dzieł muzycznych. Jeden ze współczesnych postmodernistycznych kompozytorów Georg Roschberg wypowiada się o swej twórczości: „Zmuszony byłem zarzucić pojęcie »oryginalności«, w którym własny styl artystyczny i jego *ego* są wartościami najwyższymi, pogoń za ograniczonym do jednej idei, jednowymiarowym dziełem i gestem, która, zdaje się, zdominowała estetykę sztuki w XX w., i przyjętą ideę, że należy oderwać się od przeszłości”¹¹. I tak, Rochberg korzysta z wielu stylistyk: imituje Beethovena, Brahmsa, Schumana, Mahlera i Ivesa (w kwartecie *Concord* z 1978 roku). Z kolei inny współczesny kompozytor Bolcom melodiom kabaretowym nadaje klimat cyklu *Pieśni wędrownego czeladnika* Mahlera. Łączy muzykę elitarną z popularną. Berio w erudycyjny sposób cytuje większość mistrzów kompozycji od Bacha aż do współczesnych twórców. Stosuje cytaty w cytacie, muzykę „szufladkową” (analogiczną do powieści „szufladkowej”). W III części *Symfonii na orkiestrę i zespół wokalny* z 1968 roku imituje *Scherzo z II Symfonii* Mahlera, które jest z kolei autocytatem z pieśni *Św. Antoni każący do ryb*¹². Współcześnie najpopularniejszym kompozytorem (dzięki tworzeniu muzyki filmowej) oscylującym

⁹ W. Welsch: *Nasza postmodernistyczna moderna*. Przekł. R. Kubicki i A. Zeidler-Janiszewska. Warszawa 1998, s. 38.

¹⁰ Termin wprowadzony przez Charlesa Jencksa, czołowego współczesnego teoretyka architektury. Zob.: Ch. Jencks: *Wstęp do języka architektury postmodernistycznej*. Przekł. A. Taborska i M. Giżycki. W: *Postmodernizm – kultura wyczerpania?* Red. M. Giżycki. Warszawa 1989, s. 48–54.

¹¹ Cyt. za: L. Hutcheon: *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii*. W: *Postmodernizm. Antologia...*, s. 385.

¹² Por.: R. Kolarzowa: *Postmodernizm w muzyce*. Warszawa 1993, s. 82–83.

między *minimal, repetitive music* a postmodernizmem zorientowanym na cytowanie jest Michael Nyman. Znaczącym faktem jest obecność Nymana w bardzo reprezentacyjnych dla postmodernizmu filmach Petera Greenawaya, który sam stosuje technikę Cytatu i Aluzji.

Na wcześniejszych stronach próbowałam określić nie to, czym jest muzyka postmodernizmu, lecz to, jaka ona jest. Takie podejście umożliwia uchwycenie ogólnego ducha panującego we współczesnej sztuce, która z racji swej natury wymyka się jednorazowym definicjom. Bogactwo artystycznych zjawisk modernizmu postawiło teoretyków sztuki w stan konsternacji. Cóż po estetyku w czasie marnym? Na cóż zdają się starania o poszufladkowanie sztuki według nazwisk, zasług i gatunków? Gwałtowność i różnorodność zjawisk artystycznych, charakterystyczne dla schyłku modernizmu, uniemożliwiły „entomologię” sztuki. To, co dziś „przyszpiliłiśmy”, jutro staje się czymś innym, wymyka się spod kontroli. Zjawiska współczesnej sztuki trudno wrzucić do jednego worka i skatalogować. „Różnorodność artystycznych »propozycji« – stwierdza Lyotard – przyprawia o zawrót głowy: kto z filozofów potrafiłby nad nią zapanować i ją uchwycić? Jednak to właśnie dzięki temu rozproszeniu sztuka zrównuje się z bytem (jako potęga możliwości) lub językiem (jako potęga gry)”¹³. Artyści, a dzięki nim sztuka przeciwstawia się pojęciowym zniewoleniom, za każdym razem w odwecie prezentując się z nowej, zaskakującej strony. Kiedy zdesperowani krytycy próbowali stosować instytucjonalną teorię dzieła sztuki – sztuką jest to, co wystawione w muzeum, galerii itd. – sztuka wyszła na zewnątrz, początkowo jako tzw. sztuka ziemi, później również w postaci graffiti i innych artystycznych zjawisk ulicy. Ani filozoficzne samouwierzytelniające się „teorie reputacji” oparte na pojęciach piękna, wartości, głębi itd., ani Beckerowska instytucjonalistyczna teoria sztuki, która „brzmi jak podzwonne dla filozoficznych marzeń o kontroli”¹⁴, nie sprawdzają się w praktyce.

Wolfgang Welsch, filozof zaliczany do kręgu postmodernizmu, pisze, że należy stworzyć taką estetykę, która byłaby świadoma pluralizmu paradygmatów oraz swego powiązania z anestetyką, świadoma swojej dwoistej natury. „Taka świadoma anestetyki estetyka stałaby się szkołą inności. Błyskawica, zakłócenie, obcość byłyby jej podstawowymi kategoriami. Przeciwno *continuum* tego, co daje się komunikować, i przeciwko pięknej konsumpcji powinna stawiać na rozbieżność i heterogeniczność. Buñuelowskie cięcie przez oko pozostaje aktualne”¹⁵. Welsch, tak jak Lyotard, uważa, że aktu-

¹³J.-F. Lyotard: *Filozofia i malarstwo w epoce eksperymentu*. Przekł. M.P. Markowski. W: *Postmodernizm. Antologia...*, s. 75.

¹⁴Z. Bauman: *Prawodawcy i tłumacze*. Przekł. A. Tanalska. W: *Postmodernizm. Antologia...*, s. 295–296.

¹⁵W. Welsch: *Estetyka i anestetyka*. Przekł. M. Łukasiewicz. W: *Postmodernizm. Antologia...*, s. 544.

alna współcześnie jest sztuka, która w negatywny sposób próbuje przedstawić to, co niewyobrażalne. Taka sztuka, będąc instancją anestetyczności, nie poddaje się terrorowi zawłaszczenia. Jednak współcześni artyści tworzą także inne dzieła. Bezsilność wobec Tajemnicy przyjmuje różne postaci. A my możemy jedynie, z fragmentów rozsianych po różnych przejawach artystycznej działalności, układać wieloelementowe, skomplikowane puzzle, które stanowią obraz postmodernizmu.

Magdalena Wołek

THE MUSIC OF POSTMODERNISM

Summary

The author of the article discusses the forms of postmodernism in music. According to her, Wagner was the first great figure of modernism in music. He initiated the aspiration after the overcoming of a tonal system, which was obligatory in music from the half of the 18th century. After experimental stages, the musical ways of modernism are exhausted. Minimalism is the first reaction to modernism. Minimalism is numbered among postmodern musical trends. It consists in a repetition of fragments of a given piece. Pieces of historical composers are reinterpreted in postmodernism. The author describes various types of postmodernism in contemporary music and provides examples of such.

Magdalena Wołek

DIE MUSIK IM POSTMODERNISMUS

Zusammenfassung

Die Verfasserin bespricht verschiedene Persönlichkeiten in modernistischer Musik. Die größte Persönlichkeit war für sie Wagner, der als Erster das, ab der Hälfte des 18. Jhs in der Musik geltende System der atonalen Musik zu überschreiten versuchte. Nach der experimentalen Phase sind die Möglichkeiten des Modernismus schon erschöpft worden. Die erste Reaktion gegen Modernismus ist Minimalismus, der zu postmodernistischer Musik gezählt wird und auf die Wiederholung von bestimmten Fragmenten des Musikwerkes beruht. Im Postmodernismus werden die Werke von alten (bewährten) Komponisten neu interpretiert. Die Verfasserin führt Beispiele von verschiedenen Formen des Postmodernismus in gegenwärtiger Musik an.

BIIS