

MONIKA PASIECZNIK
UNIwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina
ORCID 0000-0003-1792-8510

OD REWOLUCJI CYFROWEJ DO ZWROTU KURATORSKIEGO.
PRZEMIANY W NOWEJ MUZYCE
W PIERWSZYCH DEKADACH XXI WIEKU

ABSTRAKT Ożywienie krytycznego zainteresowania warunkami produkcji i recepcji nowej muzyki, jakie obserwujemy w twórczości kompozytorskiej ostatnich kilku lat, a także publikacje naukowe, sympozja i projekty edukacyjne poświęcone kuratorstwu muzycznemu świadczą o tym, iż mamy obecnie do czynienia ze zwrotem kuratorskim w nowej muzyce. Autorka bada okoliczności, w jakich rozwinęła się świadomość kuratorska w nowej muzyce i pokazuje, że przemiany technologiczne i estetyczne, jakie dokonały się w pierwszych dekadach XXI w., miały fundamentalne znaczenie dla rozwoju tego zjawiska.

SŁOWA KLUCZOWE nowa muzyka, kuratorstwo muzyczne, rewolucja cyfrowa w muzyce, kryzys w nowej muzyce, cyfrowi tubylcy muzyki

ABSTRACT *From the Digital Revolution to a 'Curatorial Turn'. Changes in New Music in the Early Decades of the Twenty-First Century.* The growing critical interest in the conditions of new music production and reception, observable in composers' attitudes over the last several years, as well as the academic publications, symposia, and educational projects dedicated to the subject of musical curatorship – indicate a curatorial turn in new music. The author studies the circumstances of the rise of curatorial awareness in new music and demonstrates the fundamental significance for this phenomenon of technological and aesthetic transformations that have taken place in the first decades of our century.

KEYWORDS new music, musical curatorship, the digital revolution in music, crisis of new music, digital natives in the music scene

Punktem wyjścia dla niniejszego tekstu jest teza, że mamy obecnie do czynienia ze zwrotem kuratorskim w nowej muzyce, o czym świadczą wydarzenia i publikacje ostatnich lat, przede wszystkim zaś działania artystyczne, które wskazują na ożywienie krytycznego zainteresowania warunkami produkcji i recepcji nowej muzyki. Fundamentalne znaczenie dla rozwoju świadomości kuratorskiej miały, moim zdaniem, przemiany technologiczne, estetyczne i instytucjonalne, jakie dokonały się w nowej muzyce pod wpływem rewolucji cyfrowej i w związku z nią, opisane przez niemieckiego filozofa Harry'ego Lehmana¹. W tekście tym chcę pokazać, że zwrot kuratorski jest logiczną konsekwencją złożonego procesu, którego kolejne etapy – zwrot cyfrowy, treściowo-estetyczny, konceptualny i performatywny – postawiły pod znakiem zapytania dotychczasowy sposób funkcjonowania instytucji muzycznych, wreszcie podważyły samo pojęcie nowej muzyki ufundowane na postępie materiałowym. Rozwijam tu tezy Lehmana: zwrot kuratorski jest, moim zdaniem, kolejnym ogniwem tego łańcucha, a kryzys instytucji i pojęcia nowej muzyki działa jak katalizator dla refleksji kuratorskiej.

CYFROWI TUBYLCY MUZYKI

Pierwsza dekada XXI w. przyniosła w nowej muzyce przełom estetyczny, który dokonał się w bezpośrednim związku z przemianami technologicznymi i wynikającymi z nich przemianami kulturowymi. Horyzont zmian wytyczyła rewolucja cyfrowa, przede wszystkim upowszechnienie się na początku nowego stulecia internetu i błyskawiczny rozwój narzędzi cyfrowych, które trafiły pod przysłowiowe strzechy. Kompozytorzy, do niedawna zdani na pracę w specjalistycznych ośrodkach muzyki komputerowej, dostali do ręki przenośne laptopy o dużej mocy obliczeniowej, dzięki którym mogą rozwijać swoje pomysły muzyczne, właściwie nie wychodząc z domu. Internet dał im możliwość prezentowania owoców ich pracy przed globalną publicznością bez pośrednictwa instytucji muzycznych. Kompozytorzy stali się na swój sposób samowystarczalni. Narzędzia produkcji i dystrybucji muzyki zdemokratyzowały się i odtąd każdy może próbować swoich sił jako kompozytor, bez względu na wykształcenie muzyczne, miejsce zamieszkania czy wsparcie instytucji. Dostępne w sieci darmowe oprogramowanie muzyczne, partytury i nagrania utworów nowej muzyki, wirtualne orkiestry i banki sampli rozszerzonych technik instrumentalnych oraz rozmaite tutoriale na temat technik współczesnej kompozycji zdemokratyzowa-

Tekst ten jest zredagowanym rozdziałem mojej rozprawy doktorskiej *Od prezentowania dzieł do tworzenia krytycznej wiedzy. Eksperymenty kuratorskie w publicznym koncercie pierwszych dekad XXI wieku*, obronionej 25 I 2023 r. w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego (promotor: prof. dr hab. Maciej Gołąb).

1 Harry Lehmann, *Rewolucja cyfrowa w muzyce. Filozofia muzyki*, przekł. Monika Pasicznik, Warszawa 2016.

ły także samo rzemiosło kompozytorskie. Zmiany te wywołały zrozumiały wstrząs w świadomości twórców starszej generacji, a także sprzymierzonych z nimi instytucji, przekonanych o pewnym specyficznym etosie pracy kompozytora, opartym na poszukiwaniu nowego materiału muzycznego i doskonaleniu warsztatu, do czego dochodzi się latami². Uwypukliły też pokoleniową przepaść między artystami działającymi w czasach rewolucji cyfrowej i przed nią.

Nowe pokolenie twórców nazywano, za Markiem Prensky'm, „cyfrowymi tubylcami” i powiązano z nowymi zjawiskami, jakie około 2010 r. ujawniły się na najważniejszych festiwalach nowej muzyki w Europie³. Wtedy to zaczęły debiutować kompozytorzy urodzeni ok. 1980 r., wśród nich Belg Stefan Prins (ur. 1979), Duńczyk Simon Steen-Andersen (ur. 1976), Niemcy Johannes Kreidler (ur. 1980), Alexander Schubert (ur. 1979) i Brigitta Muntendorf (ur. 1982), Irlandka Jennifer Walshe (ur. 1974), Austriak Matthias Kranebitter (ur. 1980), Australijczyk Matthew Shlomowitz (ur. 1975), robiąc w kolejnych latach błyskotliwe kariery, zwieńczone profesurami w Oksfordzie, Bazylei czy Hamburgu⁴. W Polsce pokolenie „cyfrowych tubylców muzyki” reprezentują m.in. Jagoda Szmytka (ur. 1982), Mikołaj Laskowski (ur. 1988), Jacek Sotomski (ur. 1987), Marta Śniady (ur. 1986), Nina Fukuoka (ur. 1988), Piotr Peszat (ur. 1990), Rafał Ryterski (ur. 1992) czy Monika Dalach (ur. 1993), którzy debiutowali w drugiej dekadzie XXI wieku⁵.

Z nowej rzeczywistości technologicznej „cyfrowi tubylcy muzyki” wyciągnęli daleko idące konsekwencje estetyczne, które oprócz zwiększenia udziału technologii w procesie komponowania i wykonywania muzyki doprowadziły do silnej konceptualizacji muzyki oraz wzrostu znaczenia elementu audiowizualnego i performatywnego. Wyjście poza dotychczasowe ramy kompozycji, zwłaszcza włączanie do utworów odniesień (relatów) pozamuzycznych, wywołało zmianę paradygmatu z materiałowego na treściowo-estetyczny.

ZWROT TREŚCIOWO-ESTETYCZNY I KONCEPTUALNY

Tania i łatwo dostępna technologia (np. wideo) stworzyła nowe możliwości włączania muzyki w konteksty pozamuzyczne, co stało się znakiem rozpoznawczym pokolenia cyfrowego. Poszukując odpowiedzi na pytanie, skąd zainteresowanie młodych twórców treściami pozamuzycznymi, niemiecki filozof Harry Lehmann

2 Dokumentację sporu przynosi książka: Johannes Kreidler, Harry Lehmann, Klaus-Steffen Mahnkopf, *Musik, Ästhetik, Digitalisierung. Eine Kontroverse*, Hofheim 2010.

3 Marc Prensky, „Digital Natives, Digital Immigrants”, *On the Horizon* 9 (2001) nr 5, s. 1–6.

4 Monika Pasiecznik, „Cyfrowi tubylcy muzyki”, *dwutygodnik.com* 150 (2015), <https://www.dwutygodnik.com/artukul/5622-cyfrowi-tubylcy-muzyki.html>, dostęp 7 I 2024. Por. Johannes Kreidler, „Digital Naives oder Digital Natives”, w: J. Kreidler, H. Lehmann, K. Mahnkopf, *Musik, Ästhetik, Digitalisierung*, s. 55–65.

5 Monika Pasiecznik, „Pokolenie cyfrowe”, *Glissando* 19 (2022) nr 42, s. 45–48.

postawił tezę o wyczerpaniu się postępu materiałowego w nowej muzyce jako bezpośredniej konsekwencji rewolucji cyfrowej. Podobne odczucia miało wielu młodych kompozytorów⁶. Rozwój technologii cyfrowych, przede wszystkim zaś internetu, zdemokratyzował dostęp do nowej muzyki oraz upowszechnił jej środki. To, do czego kompozytorzy poprzednich generacji dochodzili latami, dzisiejsi twórcy mają na wyciągnięcie ręki: instrumenty elektroniczne i analogowe, europejskie i pozaeuropejskie, darmowe i proste w obsłudze oprogramowanie muzyczne, spektrogramy dźwięku i generatory szumów, do tego dostępne online podręczniki rozszerzonych technik gry, internetowe tutoriale użycia skal i systemów mikrotonowych z całego świata – wszystko to stanowi gotowy repertuar środków, których użycie w coraz mniejszym stopniu definiuje jednak oryginalność czy nowatorstwo. Stąd, zdaniem Lehmana, widoczna u „cyfrowych tubylców muzyki” zmiana orientacji z materiałowej na treściowo-estetyczną. Nie rezygnując ze środków wypracowanych przez awangardę, artyści ci nie poprzestają na eksperymentach materiałowych, lecz poszukują nowych idei, które tworzą relację zwrotną między sztuką i rzeczywistością.

Przesunięcie zainteresowań z materiału dźwiękowego w stronę treści pozamuzycznych Lehmann opisał jako „zwrot treściowo-estetyczny”, który w radykalnej formie rozwinął się w kierunku muzyki konceptualnej⁷.

Na gruncie muzyki konceptualnej dokonuje się najbardziej radykalna zmiana wyobrażenia na temat muzyki, przejście od idei muzyki absolutnej w stronę idei muzyki relacyjnej, która odwołuje się do niemuzycznych wymiarów percepcji i która ma konkretne odniesienia do rzeczywistości. Można więc powiedzieć, że: cyfrowa muzyka konceptualna jest katalizatorem zwrotu treściowo-estetycznego⁸.

NOWA DYSCYPLINA

Skutkiem ubocznym rewolucji cyfrowej oraz zwrotu treściowo-estetycznego w muzyce był zwrot performatywny, który dał się zaobserwować od końca pierwszej dekady XXI w. w praktyce zarówno kompozytorskiej, jak i wykonawczej i manifestował się wyraźną tendencją do wizualizowania muzyki przez użycie nowych mediów (np. sensorów ruchu, wideo), gestów scenicznych (choreografia muzyczna) bądź ko-

6 Por.: Johannes Kreidler, „Zum Materialstand der Gegenwartsmusik”, *Musik & Ästhetik* 13 (2009) nr 4, s. 24–37.

7 Po raz pierwszy Lehmann opisał zwrot treściowo-estetyczny w 2006 r., zob.: Harry Lehmann, „Avantgarde heute. Ein Theoriemodell der ästhetischen Moderne”, *Musik & Ästhetik* 10 (2006) nr 2, s. 5–41.

8 Harry Lehmann, „Muzyka konceptualna jako katalizator zwrotu treściowo-estetycznego w nowej muzyce”, przekł. Tomasz Biernacki, Monika Pasiecznik, Piotr Wojciechowski, Monika Zamięcka, *Glissando* 10 (2013) nr 22, s. 89–105, online <https://pasiecznik.wordpress.com/2013/09/13/muzyka-konceptualna-i-relacyjna/>, dostęp 7 I 2024.

stiumów⁹. Idea muzyki absolutnej zaczęła ustępować miejsca nie tylko muzyce relacyjnej i konceptualnej, lecz także performansowi. Szczególne zainteresowanie wzbudził cielesny wymiar muzyki¹⁰. Potrzeba kształtowania scenicznego aspektu muzyki wynika ze specyfiki współczesnej kultury audiowizualnej. Ponadto, dzięki cyfrowym instrumentom interaktywnym, jak sensory ruchu, konsole do gry czy dżojstiki, kompozytorzy bez większego problemu mogą zintegrować ruch ciała z muzyką i nadać choreografii znaczenie formotwórcze.

Podsumowaniem doświadczeń w zakresie strategii performatywnego komponowania był opublikowany w 2016 r. manifest Jennifer Walshe zatytułowany *Nowa Dyscyplina* i opisujący praktyki kompozytorskie

[...] łączące fizyczność z elementami teatralnymi, wizualnymi i muzycznymi; kompozycje wyrażające treści pozamuzyczne, które odwołują się do tego, co nie-słuchowe. Utwory, które wymagają aktywności słuchowej, wzrokowej i myślowej. Utwory, które pozwalają nam zrozumieć, że na scenie są ludzie i ludzie ci mają ciała; są ciałami¹¹.

W tym samym roku Jennifer Walshe oraz David Helbich poprowadzili w ramach Letnich Kursów Nowej Muzyki w Darmstadt po raz pierwszy warsztat *Composer-Performer*. Coraz więcej twórców było bowiem zainteresowanych rozwijaniem własnych umiejętności performatywnych oraz uprawianiem tzw. „rozszerzonej kompozycji” (*Extended Composition*), traktującej na równi dźwięki z elementami wizualnymi, tekstowymi, performatywnymi i konceptualnymi. Wielu kompozytorów przyjęło rolę performerów – zaczęli komponować muzykę z myślą o sobie jako wykonawcach i występować we własnych utworach jako aktorzy, moderatorzy, statyści, a nie tylko muzycy-instrumentaliści¹².

Rewolucja cyfrowa odmieniła także same praktyki wykonawcze, gdyż multimedialne, konceptualne i performatywne utwory postawiły muzyków przed nowymi

9 Tendencja do działań performatywnych, a także zainteresowanie gestem i cielesnym aspektem muzykowania, dość wcześnie ujawniła się w twórczości Jagody Szmytki, por.: Monika Pasicznik, „Brzmiący dotyk”, *dwutygodnik.com* 59 (2011), <https://www.dwutygodnik.com/artukul/2329-muzyka-21-jagoda-szmytka.html>, dostęp 7 I 2024.

10 Doświadczenia zwrotu cielesnego w praktyce kompozytorskiej podsumowuje Paul Craenen, zob.: Paul Craenen, *Composing under the Skin: The Music-making Body at the Composer's Desk*, Leuven 2014. Nieco wcześniej historię relacji między nową muzyką, ciałem i nowymi mediami przeszedł niemiecki muzykolog Stefan Drees, zob.: Stefan Drees, *Körper, Medien, Musik. Körperdiskurse in der Musik nach 1950*, Hofheim 2011.

11 Jennifer Walshe, „Nowa Dyscyplina + odpowiedzi”, przekł. Agata Klichowska, *Glissando* 13 (2016) nr 29, <http://glissando.pl/tekst/nowa-dyscyplina-bez-mapowania-i-podejscie-automatyczne/>, dostęp 7 I 2024.

12 Na scenie chętnie występują Johannes Kreidler (*Fremdarbeit, Audioguide*), Matthew Shlomowitz (*Lecture about Bad Music*), Jennifer Walshe (*The Total Mountain*), Neele/Neo Hülcker (np. utwory z serii ASMR), François Sarhan (*Thegrams from the Nose*), Trond Reinholdtsen (*The Norwegian Opera*), Mikołaj Laskowski (*Deep Relaxation*), Jagoda Szmytka (*DYI or DIE*) i wielu innych.

wyzwaniami¹³. W pierwszych latach XXI w. powstało wiele nowych zespołów, współtworzonych przez młodych kompozytorów, którzy – chcąc realizować wizje nowej muzyki multimedialnej, relacyjnej, performatywnej – potrzebowali nowych wykonawców¹⁴. Znajomość rozszerzonych technik gry, *lingua franca* nowej muzyki, stała się dla młodych wykonawców punktem wyjścia do zupełnie innych poszukiwań: użycie nowych mediów, gotowość do działań performatywnych, przekraczających zwykle kompetencje instrumentalistów, styl programowania, chęć przekształcenia zwykłych koncertów w koncepcyjnie spójne, atrakcyjne i relacyjne wydarzenia artystyczne i – *last but not least* – radykalna zmiana wizerunku i stylu ubierania na bardziej swobodny i kolorowy (żadnych czarnych uniformów!) – wszystko to pokazuje jeszcze inne oblicze zwrotu performatywnego w nowej muzyce.

KRYZYS INSTYTUCJI NOWEJ MUZYKI

Performatywność, konceptualność i multimedialność współczesnej muzyki szybko ujawniły mechanizmy wspierania i wykluczania pewnych praktyk artystycznych ze względu na użyte środki, stając się katalizatorem dla krytyki instytucjonalnej¹⁵. W książce *Rewolucja cyfrowa w muzyce. Filozofia muzyki* Lehmann przeanalizował sytuację nowej muzyki jako sieć powiązań między instytucją i dyskursem, by stwier-

- 13 Monika Pasiecznik, „Zwrot subiektywny, albo prawdziwe homary muzyki współczesnej”, <http://meakultura.pl/artukul/zwrot-subiektywny-albo-prawdziwe-homary-muzyki-wspolczesnej-1693>, dostęp 7 I 2024. W 2013 r. niemiecki magazyn muzyczny *Positionen* poświęcił odrębny numer nowej kulturze zespołów, w którym publicyści muzyczni, a także sami muzycy, podjęli próbę opisanie tego fenomenu, por.: *Positionen. Texte zur aktuellen Musik* 97 (2013). W polskim piśmiennictwie muzycznym o kluczowych zmianach, jakie zaszły w indywidualnej praktyce wykonawczej pod wpływem rewolucji cyfrowej, pisali m.in. kompozytor i krytyk Tomasz Biernacki oraz pianistka Małgorzata Walentynowicz na łamach specjalnego numeru magazynu muzycznego *Glissando*, zob.: Tomasz Biernacki, „Redefiniowanie brzmienia, czyli wykonawcy w poszukiwaniu nowej idiomatyki instrumentalnej”, *Glissando* 13 (2016) nr 28, s. 6–11; Małgorzata Walentynowicz, „Sound and image – manipulacja percepcją”, *ibid.*, s. 50–53.
- 14 Stefan Prins współtworzył belgijski Ensemble Nadar (2006), Alexander Schubert – hamburski Decoder (2012), Matthew Shlomowitz – londyński Plus-Minus (2003), Jacek Sotomski – wrocławski Kompopolex (2016), Piotr Peszat – krakowską Spółdzielnię Muzyczną (2013), Brigitta Muntendorf – koloński Garage (2009), a Matthias Kranebitter – wiedeńską Black Page Orchestra (2014).
- 15 „Warunki ramowe czasami prowokują więcej pytań na temat współczesnego komponowania, niż może się to wydawać. Niektóre utwory praktycznie nie są już komponowane przez kompozytorów, ale przez instytucje, chociaż kompozytorzy są nadal odpowiedzialni artystycznie. Większość instytucji nowej muzyki jest ważna, ale ważne jest, aby pamiętać, że często to właśnie te instytucje uniemożliwiają realizację nowych pomysłów. Im mniej się zmieniają, tym bardziej staje się jasne, że to one same tworzą kluczową koncepcję, choć nie są kompozytorami”, zob.: Johannes Kreidler, „Traktat”, w: J. Kreidler, H. Lehmann, K. Mahnkopf, *Musik, Ästhetik, Digitalisierung*, s. 115–116 („All das sind Beispiele dafür, daß] die Rahmenbedingungen mitunter mehr in die Fragen nach gegenwärtigem Komponieren dringen, als allgemein hin bewusst ist. Manche Musik wird praktisch nicht mehr von Komponisten komponiert, sondern von Institutionen, obwohl immer noch die Komponisten als künstlerisch verantwortlich zeichnen. Die meisten Einrichtungen der Neuen Musik sind wichtig, aber es gilt einmal ins Auge zu fassen, dass oftgeforderte neue Ideen gerade bei ihnen verhindert werden. Je weniger sie sich fortbewegen, desto mehr kristallisiert sich heraus, dass sie selbst das entscheidende Konzept komponieren, aber sie sind keine Komponisten”).

dzić, że nie jest ona neutralnym stanem faktycznym, lecz czymś, co w decydujący sposób kształtuje i normalizuje praktykę tej sztuki. Używając Foucaultowskiego pojęcia urządzenia, niemiecki filozof zauważył, że „w idei Nowej Muzyki odzwierciedla się jej forma instytucjonalizacji i odwrotnie, że jej rozumienie muzyki umacnia reprodukcję struktur instytucjonalnych”¹⁶. Głos zabrali także kompozytorzy i krytycy – w tekstach i w działaniach artystycznych o charakterze krytyki instytucjonalnej¹⁷.

Jako element urządzenia zdemistyfikowane zostały zespoły: „Odkąd w latach osiemdziesiątych powstało wiele ansambli i odkąd możemy mówić o przysłowiowym «ansamblowym brzmieniu Nowej Muzyki», konieczna jest zmiana tapety”¹⁸. Profesjonalizacja wykonawstwa nowej muzyki oraz związany z nią rozwój środków instrumentalnych przyczyniły się do upowszechnienia i standaryzacji zarówno brzmienia muzyki, jak i formy koncertu. Johannes Kreidler wezwał kompozytorów do bojkotowania zamówień utworów na konwencjonalną obsadę wykonawczą, których pisanie i wykonywanie na koncercie ma charakter – jak ująłby to Trond Reinholdtsen – „biurokratycznej pętli feedbacku”¹⁹. Także krytyk muzyczny Michael Rebhahn wezwał kompozytorów do krytycznego przyglądania się warunkom ramowym nowej muzyki:

By prawdziwie zakwestionować repertuar wyćwiczonych gestów, należy metodycznie wątpić we *wszystkie* części składowe tworzącego je urządzenia: instrumenty i formaty zespołów, notację jako konwencję i medium, praktykę prezentacji i wykonywania utworów, miejsca, przestrzenie, *dress code*, strategie udowadniania i wyjaśniania, infrastrukturalną nadbudowę ze wszystkimi festiwalami, konkursami, nagrodami i stypendiami, a także odniesieniami do muzykologii, pedagogiki muzycznej czy dziennikarstwa. Żadna z tych rzeczy nie jest aż tak ważna i nienaruszalna, żeby nie mogła być zakwestionowana²⁰.

Także instytucje w rodzaju wydawnictw muzycznych czy organizacji zbiorowego zarządzania prawem autorskim zostały uznane za nieprzystające do nowej cyfrowej rzeczywistości. Kreidler wyraził to dowcipnie: „Wolę Edition Pdf od Edition Peters”²¹.

16 H. Lehmann, *Rewolucja cyfrowa*, s. 9.

17 Johannes Kreidler, „Institutionen komponieren”, <http://www.kreidler-net.de/theorie/institutionen.htm>, dostęp 7 I 2024 („Nach den vielen Ensemblegründungen seit den 1980ern und dem daraus entstandenen, sprichwörtlichen «Neue-Musik-Ensembleklang» ist einfach Tapetenwechsel nötig“).

18 Ibid.

19 „Jeśli chodzi o stan muzyki współczesnej, to coś w nim zgniło. Całokształt produkcji, instytucji, prezentacji i infrastruktury współczesnej muzyki stały się bagnem, które wysysa resztki twórczej energii. Wszystko to służy jedynie własnej biurokratycznej pętli feedbacku. Jak my, geniusze, możemy być wolni w tym więzieniu antyartystycznej struktury? Kryzys! To kryzys! MUZYKA WSPÓŁCZESNA JEST W KRYZYSIE!”, zob.: Trond Reinholdtsen, „There Will Be No Critical Reflection”, http://www.the-norwegianopera.no/Trond%20Reinholdtsen_critical%20reflection.pdf, dostęp 7 I 2024 („Something is rotten concerning the state of contemporary music. The grand totality of production, institutions, presentations and infrastructure of contemporary music is a mire that sucks out whatever remains of creative energy. It all serves only its own bureaucratic feedback loop. How can we geniuses be free in this jail of anti art structures? Crisis! It's a crisis! CONTEMPORARY MUSIC IS IN CRISIS!”).

20 Michael Rebhahn, „How to Become a Successful Composer”, przekł. Prasqual, *Glissando* 13 (2016), nr 28, s. 121.

21 J. Kreidler, „Traktat”, s. 115 („Ich bin für die «Edition Pdf» statt der «Edition Peters»).

W głośnym performansie *product placement* (2008) doprowadził także do paraliżu niemiecką GEMA (odpowiednik polskiego ZAiKS-u) po tym, jak próbował zarejestrować swoją trzydziestotrzysiekundową kompozycję elektroakustyczną złożoną z 70 200 sampli utworów innych autorów²².

Niemniej, zakwestionowanie urzędu nowej muzyki nie musi być wcale proste, co podkreślił kompozytor Peter Ablinger:

Późno, lecz jednak zauważyłem, że zależność muzyki od instytucji: orkiestr, obsady w zespole, akademii, wykształcenia, tradycji instrumentalnej, sali koncertowej i muzykologii, jest nie tylko odpowiedzialna za przytłaczającą historyczność przedsięwzięć muzycznych, lecz ponadto staje się korumpującą pułapką dla najnowszej muzyki lub przynajmniej wytwarza atmosferę przesiąkniętą uprzedzeniami wobec każdego działania muzycznego, które próbuje choćby częściowo obejść te instytucje²³.

W przeciwieństwie do sztuk wizualnych krytyka instytucjonalna w muzyce była dotąd wyjątkiem²⁴. Zdaniem Lehmana, ograniczony zasięg krytyki instytucjonalnej w nowej muzyce wynika z centralnej roli wykonawców, których dziś można zastąpić ePleyerem²⁵. Czynnikiem sprzyjającym krytyce instytucjonalnej, a w zasadzie tym, który ją umożliwił, stała się więc rewolucja cyfrowa. O ile urodzony w 1959 r. Peter Ablinger odczuwał silny opór instytucji przed każdym działaniem pozainstytucjonalnym, o tyle pokolenie „cyfrowych tubylców muzyki” nie jest już zdane na łaskę i niełaskę wykonawców, wydawców, festiwalu czy radiofonii, co podkreślił Kreidler:

Istnieją zespoły, które definiują nową muzykę, na przykład Kwartet Ardittiego, który został założony po to, by wykonywać nową muzykę, i jest w tym bardzo profesjonalny. To jest wręcz projekt życiowy jego członków. To znaczy, że mają oni wielki wpływ na program, jaki wykonują na festiwalu, co hamuje, na przykład, obecność elektroniki w nowej muzyce. Ale to opóźnienie nie jest duże. To się zmieniło wraz z rewolucją cyfrową, kiedy naprawdę tanio można wyprodukować utwór elektroniczny i do tego jeszcze nakręcić wideo²⁶.

22 Dokumentacja wykonania utworu *product placements* Johannes Kreidlera, <http://www.kreidler-net.de/productplacements-e.html>, dostęp 7 I 2024.

23 Peter Ablinger, „Due Pratiche”, w: *Neue Musik und andere Künste*, t. 50, red. Jörn Peter Hiekel, Mainz 2010, s. 236 („Spät aber doch ist mir aufgefallen, daß die Abhängigkeit der Musik von den Institutionen: Orchester, Ensemblebesetzung, Akademie, Ausbildung, Instrumententradition, Konzertsaal und Musikwissenschaft nicht nur verantwortlich ist für die erdrückende Historizität des Musikbetriebs, sondern auch zur korumpierenden Falle wird für die neueste Musik, oder zumindest ein vorurteilsbelastetes Klima schafft gegenüber allem musikalischen Tun welches diese Institutionen auch nur teilweise zu umgehen sucht”).

24 Jako wczesny przykład takiej krytyki można wskazać *Ludwig van* (1970) Mauricia Kagela, film muzyczny zrealizowany z okazji dwusetnej rocznicy urodzin Beethovena, w którym w karykaturalny sposób został ukazany rocznicowy przemysł i ogólnie utowarowienie muzyki klasycznej.

25 „Radykalne formy krytyki instytucji nie mają skłonności do rozpowszechniania się w ich własnych ramach, stworzonych przede wszystkim dla wykonawców, muzyków. Większość środków Nowej Muzyki pozostaje do dyspozycji jej aparatu wykonawczego, tak więc radykalna krytyka instytucji, kwestionująca wraz z dziełem również samych muzyków, musi spotkać się z całkowitym niezrozumieniem i zaciętym oporem”. H. Lehmann, *Rewolucja cyfrowa*, s. 107–108.

26 Cyt. za: Monika Pasiecznik, „Cyfrowi tubylcy muzyki”.

KRYZYS POJĘCIA NOWEJ MUZYKI

Przemiany w nowej muzyce, jej dyskursie i praktyce, w pierwszych dwóch dekadach XXI w. ujawniły jeszcze jeden kryzys, do którego odnieśli się kompozytorzy, krytycy i teoretycy nowej muzyki: kryzys pojęcia nowej muzyki jako kategorii estetycznie normatywnej, eurocentrycznej i wykluczającej.

Historyczne pojęcie „nowej muzyki” sięga początku XX w. i obejmuje muzyczną awangardę wyrosłą z atonalnych i dodekafonicznych poszukiwań Arnolda Schönberga oraz jego uczniów, w szczególności Antona Weberna. Nowa muzyka oznaczała zerwanie z tradycją muzyki tonalnej oraz otwarcie się na nowe sposoby organizowania materiału muzycznego, a tym samym rozumienia muzyki jako takiej. Termin „nowa muzyka” został po raz pierwszy użyty w 1919 r. przez krytyka Paula Bekkera w wykładzie *Neue Musik*, w którym zajmował się on odnowieniem zużytego materiału muzycznego i doznań muzycznych²⁷. Wielokrotnie podejmowano próby zawężenia tego terminu i na przykład zredukowania go do muzyki powstałej po 1945 roku²⁸. Ostatecznie „pluralistyczna koncepcja tego terminu objęła wszystkie te innowacje, które determinują historię muzyki artystycznej od około 1910 roku”²⁹.

Dla nowej muzyki innowacja jest więc konstytutywna i wyznacza horyzont poszukiwań jej twórców, a także ramy recepcji. Dopóki innowacyjność nowej muzyki wiązała się z innowacyjnością materiału muzycznego (np. nowe dźwięki, nowe techniki kompozytorskie, nowe instrumenty), dopóty pojęcie nowej muzyki było stabilne i zrozumiałe. Sytuacja zmieniła się wraz z poczuciem deficytu innowacji materiałowych, choć nie jest to jedyny problem, z jakim nowa muzyka się dziś mierzy.

Na brak istotnych innowacji materiałowych nałożyły się czynniki kulturowe. Globalizacja i krytyka pojęcia nowoczesności z punktu widzenia dyskursu nieantropocentrycznego i dekolonialnego uświadomiły anachroniczność oraz lokalność nowej muzyki na tle innych nieeurocentrycznych praktyk i tradycji muzycznych, a także wpisana w nią kulturową hegemonię³⁰. W zglobalizowanym świecie nowa muzyka stanowi zaledwie jedną z awangard, niekoniecznie najbardziej wpływową, co podkreślają komentatorzy spoza Europy³¹.

Erozja pojęcia dokonała się zatem zarówno w łonie nowej muzyki, jak i na zewnątrz. Ze środka dyskursu przemówił m.in. Michael Rebhahn, alarmując, że wielu młodych poszukujących kompozytorów dystansuje się od Nowej Muzyki:

27 Paul Bekker, „Neue Musik”, w: Paul Bekker, *Neue Musik: Dritter Band der Gesammelten Schriften*, Stuttgart–Berlin 1923.

28 *Lexikon Neue Musik*, red. Jörn Peter Hiekel, Christian Utz, Stuttgart–Kassel 2016.

29 Christoph von Blumröder, „Neue Musik”, w: *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*, red. Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart 1995, s. 299 („Die pluralistische Auffassung dieses Begriffs schließt alle verschiedenartigsten innovatorischen Strömungen ein, die Kunstmusikgeschichte seit etwa 1910 bestimmen”).

30 Rolando Vásquez, „The Decolonial Option and the Practice of Listening”, w: *Defragmentation. Curating Contemporary Music*, red. Sylvia Freydank, Michael Rebhahn, Mainz 2019.

31 Między innymi George Lewis i Sandeep Bhagwati. Ich argumenty przywołuję w dalszej części tekstu.

Ta awersja dotyczy muzycznych eksponatów, które manifestują wiedzę na temat dekoracyjnego użycia materiału bez względu na oryginalność albo, teleologicznie rzecz ujmując, bez względu na konieczność takich działań. Chodzi o kompozycje, które swoją wypolerowaną powierzchownością sprawiają wrażenie doskonałego rzemiosła, o muzykę, która padła ofiarą autoreferencyjnego dźwiękowego fetysyzmu³².

Rebhahn zaproponował, aby tę „dekoracyjną” muzykę nazywać *Contemporary Classical Music* i nie utożsamiać jej z *Neue Musik*. W przeciwieństwie do nowej muzyki, klasyczna muzyka współczesna nie ma ambicji przekraczania estetycznych granic, lecz twórczo wykorzystuje zdobycze dwudziestowiecznej moderny, dążąc do włączenia nowej twórczości w obieg muzyki klasycznej, z którego nowa muzyka się wyemancypowała, tworząc własny obieg festiwalowy.

Z kolei brytyjski muzykolog i kompozytor Martin Iddon zauważył tendencję do podszytych nostalgią nawiązań do „złotych czasów” awangardy, np. przez użycie historycznego instrumentarium (jak analogowe syntezatory)³³. Awangarda przekształca się w muzyczny styl pozbawiony głębszego namysłu nad historycznymi okolicznościami powstania tych instrumentów oraz ich specyficzną aurą. Ten rodzaj bezrefleksyjnej afirmacji środków dwudziestowiecznej awangardy i próbę jej restytucji po postmodernizmie bez jakiegokolwiek krytycznego komentarza Harry Lehmann nazwał moderną naiwną, która nie ma nic wspólnego z nową muzyką³⁴. Odczucia Iddona i Lehmana podzielił kompozytor Trond Reinholdtsen, który z apologety nowej złożoności i muzyki algorytmicznej przemienił się w performerę i dyrektora The Norwegian Opra:

Chwila! Gdzie ja wcześniej słyszałem to słowo („kryzys!!”)? Czy ja sam nie wykrzykiwałem go ze sceny i na salach seminarijnych? Czy to słowo nie było refrenem każdego mojego utworu od przynajmniej dwunastu lat? Kto tu ma problem? Wygląda na to, że inni kompozytorzy nie mają tego problemu i są zrelaksowani. Budzą się codziennie o ósmej rano, by cicho i pokornie kontynuować pracę nad swoimi karierami. CZY WY NIE WIDZICIE, ŻE TO KRYZYS?³⁵.

32 Michael Rebhahn, „Hiermit trete ich aus der Neuen Musik aus”, w: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, red. Michael Rebhahn, Thomas Schäfer, t. 22, Mainz 2014, s. 89 („Am ehesten zielt die Aversion auf musikalische Exponate, die sich damit bescheiden, eine Sachkunde dekorativer Materialanwendung zu demonstrieren, ohne nach der Originalität oder, teleologisch gefragt, nach der Notwendigkeit des Formulierten zu fragen. Sie gilt Kompositionen, deren polierte Oberflächen allzu kunsthandwerklich daherkommen – einer Musik, die ungebrochen einem selbstbezüglichen Klangfetischismus verfallen ist”).

33 Martin Iddon, „Still Modern”, w: *Darmstädter Beiträge für Neue Musik*, red. Michael Rebhahn, Thomas Schäfer, t. 25, Mainz 2021, s. 17–26.

34 H. Lehmann, „Avantgarde heute”, s. 32–35.

35 T. Reinholdtsen, „There Will Be No Critical Reflection”, http://www.thenorwegianopra.no/Trond%20Reinholdtsen_critical%20reflection.pdf, dostęp 7 I 2024 („Wait! Where have I heard this word before («Crisis!!»)? Haven't I myself repeatedly been screaming it out from the stage and in seminar halls? Haven't this word been the refrain in every of my pieces from at least 12 years back? Who is having a problem here? It seems like other composers are very fine and relaxed. They wake up at 8 am every day and quietly and humbly continue work on their careers. CAN'T YOU ALL SEE IT'S A CRISIS?”).

Powołując się na wybrane przykłady współczesnej twórczości kompozytorskiej, jak „performans na nagim ciele, urytmizowane światło, zapętlone wideo ze skomplikowanymi kontekstami dźwiękowymi z różnych części świata” („eine Performance an einem nackten Körper, rhythmisiertes Licht, ein im Loop laufendes Video mit aufwendig produzierten Klangkontexten aus verschiedenen Erdteilen”), Johannes Kreidler wysunął radykalny postulat likwidacji pojęcia muzyki jako takiej:

Prognoza byłaby następująca: [...] w przyszłości takie pojęcia jak „malarstwo”, „rzeźba”, „muzyka”, „teatr” rozplyną się. Będzie można dowolnie wybierać spośród rozmaitych mediów i opracowywać je koncepcyjnie³⁶.

Polemizując z kompozytorem, Lehmann zaproponował inne rozwiązanie tego kryzysu:

Wyczerpanie się historycznego pojęcia muzyki niekoniecznie prowadzi do transmedialnych praktyk artystycznych bez granic, lecz raczej do samoświadomego pojęcia muzyki, w które wpisana jest jego własna historia wyróżnicowywania się i przekraczania granic. Jeśli potraktować poważnie słowa Lachenmanna o „potrzebie namysłu nad pierwotną istotą pojęcia muzyki i sztuki europejskiej”, to owa istota leży w stale towarzyszącej historii muzyki autorefleksji, a nie po prostu w żmudnym rozwijaniu jakiejś szczególnie subtelnej estetyki³⁷.

Z perspektywy postkonceptualnej, transdyscyplinarnej sztuki współczesnej na nową muzykę spojrział amerykański kompozytor i teoretyk Douglas Barrett. Próbując odnieść do muzyki najnowsze koncepcje teoretyczne na temat tego, czym jest współczesność, Barrett stwierdza, że „mimo roszczeń do współczesności, ani *sound art*, ani muzyka współczesna nie są współczesne w filozoficznym i historycznym sensie tego terminu”³⁸. Barrett zaproponował wyodrębnienie nowej kategorii „muzycznej sztuki współczesnej” (*Musical Contemporary Art*), obejmującej „postformalistyczne muzyczne praktyki artystyczne, które wykorzystują muzykę jako pole, temat lub formę; stanowią alternatywę dla nowej i współczesnej muzyki, a przez tę historiograficzną rekonstrukcję starają się wyartykułować rolę muzyki w sztuce współczesnej

36 Johannes Kreidler, „Der aufgelöste Musikbegriff Zerfalls- und Konsolidierungsmomente des Begriffs der Musik”, *Musik & Ästhetik* 20 (2016) nr 4, s. 94 („Die Prognose wäre: [...] in der künftigen Kunst werden sich Begriffe wie «Malerei», «Bildhauerei», «Musik», «Theater» auflösen. Konzeptionell verfasst, stehen sie vor der Kontingenz der mannigfachen Medienwahl”).

37 Harry Lehmann, „Od wyczerpanego do samoświadomego pojęcia muzyki”, przekł. Monika Pasicznik, *Audiosfera. Koncepcje – Badania – Praktyki* 1 (2017) nr 5, http://pracownia.audiosfery.uni.wroc.pl/wp-content/uploads/2018/03/Audiosfera-1-2017_Lehmann.pdf, dostęp 7 I 2020.

38 Douglas Barrett, „Contemporary Art and the Problem of Music: Towards a Musical Contemporary Art”, *Twentieth-Century Music* 18 (2021) nr 2, s. 223–248 (s. 7) („despite their respective claims to contemporaneity, neither sound art nor contemporary music is contemporary in the philosophically and historically significant sense of the term”). Stosuję podwójną numerację stron, gdyż dysponuję wersją tekstu w formacie PDF, której strony (w nawiasie) nie pokrywają się ze stronami w czasopiśmie *Twentieth-Century Music*.

jako miejsca dla współczesności³⁹. Z pozoru dość zbieżne z postulatami Kreidlera wyzwolenia się muzyki z jej medium, refleksje Barretta zmierzają jednak do krytyki działań muzycznych także spod znaku „nowego konceptualizmu”⁴⁰. Jego negacja pojęcia nowej muzyki ufundowana jest przede wszystkim na krytyce nowoczesności rozumianej błędnie jako synonim współczesności, która odnosi się nie tyle do modernistycznych pojęć postępu i nowego, ile do złożonej wielości symultanicznych historycznych prezentacji⁴¹. Zdaniem Barretta, ślepą plamką i największym problemem nowej muzyki jest jej orientacja na nowość i definiowanie współczesności przez pryzmat innowacyjności, które nie przystają do opisu świata w fazie późnego kapitalizmu, katastrofy ekologicznej, globalnego cyfrowego nadzoru, a także nadal żywych stosunków kolonialnych.

W duchu dyskursu postkolonialnego swoją krytykę pojęcia nowej muzyki rozwijają Sandeep Bhagwati i George Lewis, kompozytorzy o nieeuropejskim pochodzeniu kulturowym⁴². Nazywając ją „eurologiczną muzyką artystyczną” (*eurological art music*), podkreślają zakorzenienie nowej muzyki w kulturze Europy⁴³. W imię

39 Ibid., s. 240 („[The term defines] post-formalist musical art practices that use music as site, subject, or form; it stands as an alternative to new and contemporary music while, through this historiographical reconstruction, it seeks to articulate a role for music in contemporary art as a site for contemporaneity”). Zdaniem Barretta „muzyczna sztuka współczesna” jest reprezentowana przez takich kompozytorów, jak John Cage, Nam June Paik, Yoko Ono, Julius Eastman, Marina Rosenfeld, Alvin Lucier, Laurie Anderson, Christian Marclay, Pamela Z, Terre Thaemlitz, Laetitia Sonami i Peter Ablinger.

40 Barrett przekonuje, że coś, co z punktu widzenia mediumicznie zorientowanej nowej muzyki może wydawać się „wywrotowe”, z punktu widzenia innych sztuk już takie nie jest, co tylko potwierdza izolację sceny nowej muzyki od dokonujących się wokoło przemian. Przykładem utworu, który mógłby zostać oceniony inaczej z punktu widzenia sztuki i inaczej z perspektywy nowej muzyki, jest *Fremdarbeit* Johanna Kreidlera z 2009 roku. Kompozytor wyszukał podwykonawców w Chinach i Indiach i zlecił im skomponowanie muzyki „w jego własnym stylu”, płacąc za to niewielką część otrzymanego honorarium. Strategia outsourcingu w sztuce sięga lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Claire Bishop w książce o sztuce partycypacyjnej wskazuje wiele przykładów działań opartych na delegowaniu pracy do krajów o niskich dochodach (m.in. autorstwa Santiaga Sierry): „Wiele z wymienionych wczesnych performansów wiązało się ze znajdowaniem ludzi gotowych do wykonania banalnych czy upokarzających zadań za minimalną płacę”, zob.: Claire Bishop, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, przekł. Jacek Staniszewski, Warszawa 2015, s. 285–287. Z tego punktu widzenia performans *Fremdarbeit* Johanna Kreidlera nie wydaje się specjalnie nowatorski, choć z perspektywy nowej muzyki został w ten sposób odebrany i wywołał burzliwą dyskusję.

41 Przywoływany przez Barretta brytyjski filozof i teoretyk sztuki Peter Osborne zdefiniował współczesność jako „posthistoryczny moment, odrębny od nowoczesności, ale w pewien sposób z nią ciągły” i wyrażający „nowy rodzaj totalizującej, lecz immanentnie piękniętej konstelacji relacji czasowych”, zob.: Peter Osborne, *The Postconceptual Condition: Critical Essays*, New York 2018, 28, cyt. za: D. Barrett, „Contemporary Art”, s. 230.

42 Osobno należałoby wspomnieć o krytyce ze strony amerykańskiej kompozytorki Ashley Fure, która w 2016 r. przebadła archiwum Instytutu Muzycznego w Darmstadt i wykazała, że nowa muzyka jest sztuką mężczyzn (białych). Wnioski z jej badań wywołały gorącą międzynarodową dyskusję, która dotarła również do Polski w postaci pytań o udział kompozytorek i wykonawczyń w festiwalach muzyki współczesnej. Szczegółowa dokumentacja projektu Ashley Fure jest dostępna na stronie: <https://griddarmstadt.wordpress.com/2016/08/14/reflections-on-risk-by-ashley-fure/>, dostęp 7 I 2024.

43 Sandeep Bhagwati, „How to Be a Node, a Temporary Abode: Some Ideas on Curating Contemporary Musicking”, w: *Defragmentation. Curating Contemporary Music*, red. Sylvia Freydanck, Michael

większej różnorodności Bhagwati zaproponował uznanie równorzędności takich określeń jak:

[...] „muzyka aktualna” (*current music*), „muzyka dzisiejsza” (*music of Today*) lub bardziej patetycznie „muzyka naszych czasów” (*music of our time*), „muzyka przyszłości” (*future music*). To szczęście, że mamy aż tyle przymiotników dla muzyki tworzonej w czasie naszego życia. Jest zatem nadzieja, że ich wielorakość oraz użycie uchronią je przed akumulacją tego samego ideologicznego wydzwiku, który dyskwalifikuje terminy „muzyka współczesna” i „nowa muzyka”⁴⁴.

ZWROT KURATORSKI

W tekście *Dziesięć tez na temat krytyki sztuki* (2008) Harry Lehmann opisał proces stopniowej utraty przez moderną jej z trudem wypracowanej autonomii i powiązał to z osłabieniem dawnych kryteriów oceny dzieł:

Skoro takie wyraźne kategorie, jak nowość, postęp materiałowy, prawda lub krytyka społeczna straciły na atrakcyjności i przestały działać jako jądra krystalizowania się sądów estetycznych, przemieniły się one w zwykłe oceny smaku nieucierające się już w publicznym sporze. Z powodu tego narastającego historycznie strukturalnego deficytu sądu, system sztuki sam w sobie popada w heteronomię⁴⁵.

„Strukturalny deficyt sądu” zaczyna być rekompensowany nowymi kryteriami spoza estetyki, na przykład związanymi ze sprzedażą⁴⁶. Na dłuższą metę taki stan zawieszenia konsensusu co do wartości sztuki działa na jej niekorzyść:

Skoro kryteria określające, która sztuka jest udana, a która nie, stały się całkowicie nieistotne i utraciły moc rozróżniania, ważność sztuki musi być oceniana w inny sposób. Dlatego coraz więcej artystów lansuje się na rynku i pozwala się reprezentować agentom. Dlatego w systemie sztuki wykształcił się samodzielny segment menadżerów kultury, którzy regulują publiczną dostępność sztuki⁴⁷.

Zdaniem filozofa, menadżerowie działają w imię organizacyjnej efektywności oraz wymiernego zysku ekonomicznego i wizerunkowego, nie zaś w imię sztuki. Inaczej krytycy, którzy przez praktykę refleksji o sztuce zabezpieczają ją przed nadużyciami rynku. Dlatego postuluje on przyznanie krytyce większej władzy w formie autonomii (finansowej i instytucjonalnej). Filozof nie dostrzegł jednak jeszcze jednej profesji,

Rebhahn, Mainz 2019, s. 35. Samo pojęcie „eurologicznej muzyki artystycznej” narodziło się w kontekście rozróżnienia między „eurologicznymi” a „afrologicznymi” podejściami do muzyki swobodnie improwizowanej, por.: George E. Lewis, „Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives”, *Black Music Research Journal* 16 (1996) nr 1, s. 215–246.

44 S. Bhagwati, „How to Be a Node”, s. 41.

45 Harry Lehmann, „Dziesięć tez na temat krytyki sztuki”, przekł. Monika Pasicznik, *Odra* 51 (2014) nr 5, s. 55.

46 Na problem ekonomicznego uwikłania muzyki zwrócili uwagę również kompozytorzy: Patrick N. Frank w performansie *The Law of Quality* oraz Johannes Kreidler w performansie *Fremdarbeit*.

47 H. Lehmann, „Dziesięć tez”, s. 55–56.

która realizuje się dokładnie na przecięciu krytyki i managementu. Kryzys sztuki, jej instytucji i pojęcia, to moment, w którym na scenę wchodzi kuratorzy.

Etymologia słowa „kurator” (łac. *cura* – troska, piecza) wskazuje na funkcję opiekuńczą. W ogólniejszym sensie prawnym „kurator” to „wyznaczony przez sąd przedstawiciel osoby niezdolnej do działań prawnych” lub „osoba wyznaczona do pilnowania interesów jakiejś grupy”⁴⁸. Tak również początkowo rozumiana była rola kuratora w sztukach wizualnych: jako opiekuna kolekcji, który katalogował muzealne zbiory⁴⁹.

W sztukach wizualnych przełomowym momentem były lata sześćdziesiąte XX w. oraz kryzys instytucji sztuki.

Jedno z najważniejszych założeń nowej muzealniczej i instytucjonalnej refleksji głosi, że kryzys instytucji sztuki oraz ich demistyfikacja w dekadzie lat 60. XX wieku uruchomiły łańcuch procesów sublimujących pozycje kuratorskie. Demistyfikacja dotyczyła nie tylko ujawnienia ideologicznego charakteru muzeum, niejawnych struktur świata sztuki w ogóle. Przygotowywała grunt pod praktykę kuratorską poddającą krytycznej refleksji konteksty produkcji, dystrybucji i konsumpcji w świecie sztuki⁵⁰.

Związek pomiędzy kryzysem w nowej muzyce i rozwojem praktyk kuratorskich widzi także Brandon Farnsworth:

Jeśli badacz teatru Tom Sellar pisze, że kurator może działać jako „lekarstwo” i „wielka nadzieja” dla teatru eksperymentalnego przechodzącego w oczach swojej publiczności kryzys znaczenia, to nie dziwi, że Nowa Muzyka także szuka nadziei i uzdrowienia [*cure*] w kuratorstwie⁵¹.

Krytyczna refleksja nad tradycyjnymi uwarunkowaniami funkcjonowania muzyki uwidoczniła się na wielu polach: w dyskursie festiwalowym, a także artystycznym czy naukowym. W ostatnich latach odbyły się konferencje i warsztaty kuratorskie⁵². Wydano pierwsze książki⁵³. Wielu twórców – kompozytorów, muzyków i dramaturgów – zaczęło włączać do swoich praktyk twórczych elementy metodologii kurator-

48 „Kurator”, w: *Słownik języka polskiego* [online], <https://sjp.pl/kurator>, dostęp 7 I 2024.

49 Por.: Brandon Farnsworth, „Curating as Mediations Practice: History, Problems and Possibilities”, *Neue Zeitschrift für Musik* 179 (2018) nr 5, s. 25–27.

50 Marta Kosińska, „Być może nie był kuratorem i nie działał w pojedynkę”, w: *Zawód: kurator*, red. Anna Czaban, Marta Kosińska, Karolina Sikorka, Poznań 2014, s. 15–50.

51 B. Farnsworth, „Curating as Mediations Practice”, s. 25 („If theatre scholar Tom Sellar writes that the curator can act as «the cure» and a «great white hope» for experimental theatre undergoing a crisis of relevancy in regards to its public, then it is unsurprising that New Music should also seek hope and a «cure» in curating”).

52 W 2018 r. na Letnich Kursach Nowej Muzyki w Darmstadt po raz pierwszy w historii zorganizowano warsztaty Curatorial Experiments, a także czterodniową konferencję Defragmentation. Curating Contemporary Music z udziałem kuratorów muzyki, sztuk wizualnych i performatywnych oraz artystów.

53 Brandon Farnsworth, *Curating Contemporary Music Festivals: A New Perspective on Music's Mediation*, Bielefeld 2020; Ed McKeon, *Heiner Goebbels and the Curatorial Composing after Cage: From Staging Works to Musicalising Encounters*, London 2022; Heloisa Amaral, „Yearning to Connect. A Short Introduction to Music Curatorship”, <https://www.researchcatalogue.net/view/733406/819883>, dostęp

skich. Zwrot kuratorski uwidocznił się również w dydaktyce artystycznej⁵⁴. Wytworzyły się dwa równoległe obszary badań i praktyk, które za Marią Lind możemy dziś zidentyfikować jako kuratorstwo (*curating*) i kuratorskość (*the curatorial*)⁵⁵. Pierwsze odnosi się do pola instytucjonalnego, drugie do artystycznego. Oba należy widzieć w pewnej relacji i łączyć z przemianami w muzyce ostatnich lat.

W polu czysto artystycznym poszukiwania muzyczne poszerzyły się o nowe strategie krytyczne. Koncert jako instytucja stał się polem kuratorskich eksperymentów⁵⁶. Publicyści zaczęli pisać o boomie na nietypowe wydarzenia muzyczne i o „wysadzeniu w powietrze sali koncertowej”⁵⁷. Takie projekty, jak *Liquid Room* (2009–) Ensemble Ictus, *Torso* (2013) i *Time to Gather* (2016) Marina Formentiego, *Kunsthalle for Music* (2018) Ariego Benjamina Meyersa, *L'école de la claque* (2017) Billa Dietza czy *Maszyna koncertowa* (2020) Rafała Zapały, zmierzały do ujawniania i problematyzowania schematów poznawczych i percepcyjnych wpisanych w koncert i obejmujących to, jak muzyka jest tworzona, prezentowana, słuchana i w konsekwencji rozumiana, w relacji do przestrzeni i czasu wykonania, a także rytuałów czy podziału ról w procesach tworzenia i recepcji dzieł.

Podjęcie kuratorskie widać także w utworach ufundowanych na krytyce instytucjonalnej, jak *Product Placement* i *Fremdarbeit* Johannes Kreidlera czy *The Norwegian Opra* Tronda Reinholdtsena. Norweski kompozytor zorganizował w l. 2009–14 kilka premier swoich muzyczno-scenicznych utworów w małym mieszkaniu w centrum Oslo, które ogłosił siedzibą nowej instytucji: The Norwegian Opra. W manifestie założycielskim Reinholdtsen wyraził chęć przeskalowania wagnerowskiego Bayreuth do rozmiarów małego pokoju, a instytucji teatru operowego ze wszystkimi działami – do własnej osoby⁵⁸.

7 I 2024; M. Pasiecznik, *Od prezentowania dzieł*. Wszystkie prace są rozprawami doktorskimi ich autorów, zajmujących się nie tylko badaniem, lecz także samym kuratorstwem.

54 Od 2020 r. na Akademii Muzycznej w Bazylei działają studia podyplomowe *Curating Contemporary Music*, poświęcone profesjonalizacji praktyki kuratorskiej muzyków, dramaturgów, pedagogów muzycznych, muzykologów, producentów, dziennikarzy muzycznych. Seminarium praktyk kuratorskich od kilku lat prowadzą także Heloisa Amaral w Konserwatorium Muzycznym w Hadze oraz Ed McKeon na Goldsmiths, University of London.

55 Kuratorstwo oznacza techniki organizacji i zarządzania instytucjami lub festiwalami. Kuratorskość z kolei, jak píše Maria Lind, jest „bardziej wirusową obecnością, na którą składają się procesy nadawania znaczeń i relacje między obiektami, ludźmi, miejscami czy ideami, obecnością, która stara się stworzyć tarcia i forsować nowe idee” („a more viral presence consisting of signification processes and relationships between objects, people, places, ideas, and so forth, that strives to create friction and push new ideas”), zob.: Maria Lind, „The Curatorial” w: *Selected Maria Lind Writing*, wyd. Brian Kuan Wood, Berlin 2010, s. 64.

56 M. Pasiecznik, *Od prezentowania dzieł*.

57 Julia Clood, „Die Implosion des Konzertsaaals: Konzertformate im Musikleben heute”, *Neue Zeitschrift für Musik* 177 (2016), nr 2, s. 20–25.

58 Trond Reinholdtsen, „Die Geburt des Opra durch die Krise der zeitgenössischen Musik: The Norwegian Opra”, <http://www.thenorwegianopra.no/post1.html>, dostęp 7 I 2024.

Kompozytorzy i wykonawcy chętnie używają jako materiału kompozytorskiego zasobów archiwalnych, niektórzy podjęli się też wygenerowania fikcyjnego materiału quasi-archiwalnego. W obu przypadkach chodzi o ukazanie granic wiedzy oraz struktur myślenia o muzyce. „Impuls archiwalny” odnajdziemy w twórczości m.in. Jennifer Walshe, Julii Eckhardt, Ashley Fure, François Sarhana, Larsa Petera Hageny czy Celeste Oram. Można go także dostrzec w licznych ostatnio działaniach artystycznych inspirowanych dorobkiem Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia w Warszawie. Eckhardt i Fure postanowiły przyjrzeć się historii i współczesności awangardy muzycznej pod kątem obecności kobiet. W ramach współpracy z brukselską galerią Q-O2 Eckhardt przeprowadziła na ten temat wywiady ze 155 artystkami i artystami. Wyniki swojej ankiety opracowała w publikacji *The Second Sound. Conversations on Gender & Music*⁵⁹. Z kolei Fure przebadła w tym celu archiwa Międzynarodowego Instytutu Muzycznego w Darmstadt. Dane ułożyła w grafiki i wykresy, następnie zorganizowała cykl debat. Rezultatem jej projektu była nie tyle kompozycja muzyczna, ile ruch społeczny GRID (Gender Relations in Darmstadt), a następnie GRINM (Gender Relations in New Music).

W stronę zmyślenia i historii kontrfaktycznych poszli z kolei Jennifer Walshe i François Sarhan. Walshe opracowała fikcyjne archiwum irlandzkiej muzyki awangardowej *Historical Documents of the Iris Avant-Garde* (2015)⁶⁰. Na zaproszenie kompozytorki różni artyści stworzyli fikcyjne kompozycje, nagrania, teksty i dokumenty. Powstała w ten sposób muzyka została udostępniona na iTunes i Spotify. Sarhan natomiast przyjął fikcyjną tożsamość profesora Henry’ego Jacques’a Glaçon, którego uczynił autorem *L’encyclopédie du Professeur Glaçon* (2011–), stale rozwijanej i obejmującej m.in. muzykę, filmy, zdjęcia, książki, wykłady, przedstawiającej fikcyjne artefakty, fantastyczne zwierzęta, biografie nieistniejących muzyków i budującej między nimi wyimaginowaną sieć relacji⁶¹.

Świadomość kuratorską widać także w projektach opartych na badaniach artystycznych (*artistic research*), które muzykolog Michael Kunkel scharakteryzował jako „wytwarzanie nowej wiedzy przez procesy artystyczne” („durch künstlerische Verfahren neues Wissen zu produzieren”)⁶². Na badaniach artystycznych swoje działania opierają choćby pianistka Heloisa Amaral, śpiewaczka Barbara Kinga Majewska, kompozytorzy Patrick N. Frank, Jennifer Walshe i James Saunders oraz socjolog

59 *The Second Sound. Conversations on Gender & Music*, red. Julia Eckhardt, Leen De Graeve, Brussels 2017.

60 Jennifer Walshe, *Historical Documents of the Irish Avant-Garde*, <http://www.aisteach.org/>, dostęp 7 I 2024.

61 Projekt stale się rozwija i przyjmuje rozmaite formy, jak m.in. internetowa *WikiGlaçon*, <https://wikiglacon.org/>, dostęp 7 I 2024.

62 „Protein und Perotin. Gespräch über Künstlerische Forschung mit Michael Kunkel”, w: *Programmbuch der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik*, red. Sylvia Freydank, Jürgen Kriebber, Thomas Schäfer, Gerard Scheige, Mainz 2018, s. 101.

Michał Libera, kurator projektu *Avant Avant Garde* (2014), badającego eksperymentalne praktyki muzyczne w czasach przed nowoczesnością. *Avant Avant Garde* Libera opisał jako „anachroniczną podróż po muzycznych eksperymentach przed XX wiekiem”, stawiając tezę, że

[...] nie ma czegoś takiego jak nowa muzyka. I nigdy nie było. W przeciwnym razie – kiedy mogła się ona zacząć? W 1766 r., kiedy futurystyczne maszyny do produkcji hałasu zostały zaprojektowane przez Donato Stopaniego w teatrze Drottningholm w Sztokholmie? A może kilkadziesiąt lat wcześniej, gdy podwaliny muzyki minimalistycznej w postaci tonów kombinowanych zostały opisane przez Giuseppe Tartiniego? Czy może w wieku XIII, kiedy Cage’owska idea „przypadku” została zawarta w legendarnych figurach logicznych Raymonda Llulla? Czy jeszcze wcześniej?⁶³

Libera zaprosił do współpracy kilkunastu muzyków, kompozytorów i muzykologów, którzy razem z nim podjęli się poszukiwania odpowiedzi na tak postawione pytanie, tropiąc praktyki eksperymentalne w partyturach, rycinach i traktatach powstałych na wiele wieków przed ukuciem takich terminów, jak „nowy”, „współczesny”, „eksperymentalny” czy „awangardowy”. Rezultatem tych poszukiwań był program koncertu-instalacji złożony z utworów specjalnie zamówionych do projektu, oraz rekonstrukcji dawnych eksperymentów. Oprócz koncertów częścią *Avant Avant Garde* było również monograficzne wydanie magazynu muzycznego *Glissando* – zawarte w nim teksty poszerzały wiedzę na temat tych praktyk i kontekstualizowały prezentowane na koncertach prace artystyczne⁶⁴.

Przemiany w nowej muzyce, kryzys jej instytucji i pojęcia wywołane przez rewolucję cyfrową oraz zmieniające się praktyki kompozytorskie, wykonawcze i percepcyjne wytworzyły więc, nieco paradoksalnie, nowe pole możliwości, które zarysowało się już całkiem wyraźnie w działaniach wielu protagonistów sceny muzycznej – zarówno kompozytorów, jak i wykonawców oraz kuratorów. Zwrócił na to uwagę m.in. kompozytor i kurator Lars Petter Hagen:

W ostatnich dekadach granice między rolami artysty i kuratora w bardzo otwartym polu muzyki stały się rozmyte. Wielu muzyków włącza strategie kuratorskie do swojej pracy. Zarówno strategie kuratorskie, kompozytorskie, jak i performatywne obejmują metody współpracy, interdyscyplinarność, adaptację, inscenizację archiwów, pracę z kontekstem jako parametrem kompozytorskim, rozwój serii koncertowych i alternatywnych instytucji⁶⁵.

63 Michał Libera, *Avant Avant Garde*, komentarz do projektu, <http://patakaind.blogspot.com/2013/06/avant-avant-garde-2.html>, dostęp 7 I 2024.

64 *Glissando* II (2014) nr 24.

65 Lars Petter Hagen, „Introduction: Defragmentation – Curating Contemporary Music”, *OnCurating* 44 (2018), s. 4 („In recent decades, the borders between the roles of the artist and the roles of the curator in the very open-ended «field of music», are also increasingly blurred. Many musicians include curatorial strategies in their work. Both curatorial, compositional and performative strategies include collaborative methods, interdisciplinarity, appropriation, staging archives, working with context as a compositional parameter, development of concert series and alternative institutions”).

Rozwój tych strategii wynika z poszukiwań artystycznych i wyznacza, jak to ujął Hagen, nowy etap rozwoju sceny muzycznej, łącząc się z postulowanym przez Lehmann „podniesieniem stopnia samoobserwacji sztuki w systemie sztuki”⁶⁶. Można tu widzieć łańcuch przyczyn i skutków, ewolucję praktyki i refleksji artystycznej, dla której ważnym kontekstem okazały się także przemiany technologiczne. Starłam się naszkicować związki między poszczególnymi zwrotami, które stanowią tło dla tych przemian.

BIBLIOGRAFIA

- Ablinger, Peter. „Due Pratiche”. In: *Neue Musik und andere Künste*, red. Jörn Peter Hiekel. T. 50, 236–244. Mainz: INMM Darmstadt, 2010.
- Amaral, Heloisa. „Yearning to Connect. A Short Introduction to Music Curatorship”, <https://www.researchcatalogue.net/view/733406/819883>, dostęp 7 I 2024.
- Barrett, Douglas. „Contemporary Art and the Problem of Music: Towards a Musical Contemporary Art”. *Twentieth-Century Music* 18, nr 2 (2021): 223–248.
- Bekker, Paul. „Neue Musik”. W: *Neue Musik: Dritter Band der Gesammelten Schriften*, 85–118. Stuttgart–Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt, 1923.
- Bhagwati, Sandeep. „How to Be a Node, a Temporary Abode. Some Ideas on Curating Contemporary Musicking”. W: *Defragmentation. Curating Contemporary Music*, red. Sylvia Freydank, Michael Rebhahn, 34–44. Mainz: Schott Verlag, 2019.
- Biernacki, Tomasz. „Redefiniowanie brzmienia, czyli wykonawcy w poszukiwaniu nowej idiomatyki instrumentalnej”. *Glissando* 13, nr 28 (2016): 6–11.
- Bishop, Claire. *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, przekł. Jacek Staniszewski. Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, 2015.
- Blumröder, Christoph von. „Neue Musik”. W: *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*, red. Hans Heinrich Eggebrecht, 299–311. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1995.
- Cloot, Julia. „Die Implosion des Konzertsaaes: Konzertformate im Musikleben heute”. *Neue Zeitschrift für Musik* 177, nr 2 (2016): 20–25.
- Craenen, Paul. *Composing under the Skin: The Music-making Body at the Composer's Desk*. Leuven: Leuven University Press, 2014.
- Drees, Stefan. *Körper, Medien, Musik. Körperdiskurse in der Musik nach 1950*. Hofheim: Wolke Verlag, 2011.
- Farnsworth, Brandon. „Kuratieren als Vermittlungspraxis. Geschichte, Probleme und Möglichkeiten”. *Neue Zeitschrift für Musik* 179, nr 5 (2018): 25–27.
- Farnsworth, Brandon. *Curating Contemporary Music Festivals: A New Perspective on Music's Mediation*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2020.
- Fure, Ashley. „Reflections on Risk”, <https://griddarmstadt.wordpress.com/2016/08/14/reflections-on-risk-by-ashley-fure/>, dostęp 7 I 2024.
- Glissando* 13 („Avant Avant Garde”), nr 24 (2014).
- Hagen, Lars Petter. „Introduction: Defragmentation – Curating Contemporary Music”. *OnCurating* 44 (2018): 2–4.

66 H. Lehmann, „Dziesięć tez”, s. 56.

- Iddon, Martin. „Still Modern”. W: *Darmstädter Beiträge für Neue Musik*. red. Michael Rebhahn, Thomas Schäfer. T. 25, 17–26. Mainz: Schott Verlag, 2021.
- Kosińska, Marta. „Być może nie był kuratorem i nie działał w pojedynkę”. W: *Zawód: kurator*, red. Anna Czaban, Marta Kosińska, Karolina Sikorska, 15–50. Poznań: Galeria Miejska Arsenal, 2014.
- Kreidler, Johannes. „Der aufgelöste Musikbegriff: Zerfalls- und Konsolidierungsmomente des Begriffs der Musik”. *Musik & Ästhetik* 20, nr 4 (2016): 85–96.
- Kreidler, Johannes. „Digital Naives oder Digital Natives”. W: Johannes Kreidler, Harry Lehmann, Klaus-Steffen Mahnkopf, *Musik, Ästhetik, Digitalisierung. Eine Kontroverse*, 55–65. Hofheim: Wolke Verlag, 2010.
- Kreidler, Johannes. „Institutionen komponieren”, <http://www.kreidler-net.de/theorie/institutionen.htm>, dostęp 7 I 2024.
- Kreidler, Johannes. „Traktat”. W: Johannes Kreidler, Harry Lehmann. Klaus-Steffen Mahnkopf, *Musik, Ästhetik, Digitalisierung. Eine Kontroverse*, 113–133. Hofheim: Wolke Verlag, 2010.
- Kreidler, Johannes. „Zum Materialstand der Gegenwartsmusik”. *Musik & Ästhetik* 13, nr 4 (2009): 24–37.
- „Kurator”. W: *Słownik języka polskiego* [online], <https://sjp.pl/kurator>, dostęp 7 I 2024.
- Lehmann, Harry. „Avantgarde heute. Ein Theoriemodell der ästhetischen Moderne”. *Musik & Ästhetik* 10, nr 3 (2006): 5–41.
- Lehmann, Harry. „Muzyka konceptualna jako katalizator zwrotu treściowo-estetycznego w nowej muzyce”, przekł. Tomasz Biernacki, Monika Pasicznik, Piotr Wojciechowski, Monika Zamięcka. *Glissando* 10, nr 22 (2013), <https://pasicznik.wordpress.com/2013/09/13/muzyka-konceptualna-i-relacyjna/>, dostęp 7 I 2024.
- Lehmann, Harry. „Od wyczerpanego do samoświadomego pojęcia muzyki”, przekł. Monika Pasicznik. *Audiosfera. Koncepcje – Badania – Praktyki* 5, nr 1 (2017), http://pracownia.audiosfery.uni.wroc.pl/wp-content/uploads/2018/03/Audiosfera-1-2017_Lehmann.pdf, dostęp 7 I 2024.
- Lehmann, Harry. *Rewolucja cyfrowa w muzyce. Filozofia muzyki*, przekł. Monika Pasicznik. Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, 2016.
- Lehmann, Harry. „Dziesięć tez na temat krytyki sztuki”, przekł. Monika Pasicznik. *Odra* 51, nr 5 (2014): 51–59.
- Michał Libera. *Avant Avant Garde*, komentarz do projektu, <http://patakaind.blogspot.com/2013/06/avant-avant-garde-2.html>, dostęp 7 I 2024.
- Lind, Maria. „The Curatorial”. W: *Selected Maria Lind Writing*, wyd. Brian Kuan Wood, 57–66. Berlin: Sternberg Press, 2010.
- Lewis, George E. „Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives”. *Black Music Research Journal* 16, nr 1 (1996): 215–246.
- Lexikon Neue Musik*, red. Jörn Peter Hiekel, Christian Utz. Stuttgart–Kassel: Metzler/Bärenreiter, 2016.
- Mc Keon, Ed. *Heiner Goebbels and the curatorial Composing after Cage: From Staging Works to Musicalising Encounters*. London: Cambridge University Press, 2022.
- Osborne, Peter. *The Postconceptual Condition: Critical Essays*. New York: Verso, 2018.
- Pasicznik, Monika. „Brzmiący dotyk”. *dwutygodnik.com* 59 (2011), <https://www.dwutygodnik.com/artykul/2329-muzyka-21-jagoda-szmytka.html>, dostęp 7 I 2024.
- Pasicznik, Monika. „Cyfrowi tubylcy muzyki”. *dwutygodnik.com* 150 (2015), <https://www.dwutygodnik.com/artykul/5622-cyfrowi-tubylcy-muzyki.html>, dostęp 7 I 2024.

- Pasiecznik, Monika. „Od prezentowania dzieł do tworzenia krytycznej wiedzy. Eksperymenty kuratorskie w publicznym koncercie pierwszych dekad XXI wieku”. Dysertacja doktorska, Uniwersytet Wrocławski, 2023.
- Pasiecznik, Monika. „Pokolenie cyfrowe”. *Glissando* 19, nr 42 (2022): 45–48.
- Pasiecznik, Monika. „Zwrot subiektywny albo prawdziwe homary muzyki współczesnej”, <http://meakultura.pl/artukul/zwrot-subiektywny-albo-prawdziwe-homary-muzyki-wspolczesnej-1693>, dostęp 7 I 2024.
- Positionen* (2013), nr 97 „Texte zur aktuellen Musik”.
- Prensky, Marc. „Digital Natives, Digital Immigrants”. *On the Horizon* 9, nr 5 (2001): 1–6.
- „Protein und Perotin. Gespräch über Künstlerische Forschung mit Michael Kunkel”. W: *Programmabuch der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik*, red. Sylvia Freydank, Jürgen Krebber, Thomas Schäfer, Gerard Scheige, 101–109. Mainz: Schott Verlag, 2018.
- Rebhahn, Michael. „Hiermit trete ich aus der Neuen Musik aus”. W: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, red. Michael Rebhahn, Thomas Schäfer. T. 22, 89–95. Mainz: Schott Verlag, 2014.
- Rebhahn, Michael. „How to Become a Successful Composer”, przekł. Prasqual. *Glissando* 13, nr 28 (2016), <https://glissando.pl/tekst/how-to-become-a-successful-composer/>, dostęp 7 I 2024.
- Reinholdtsen, Trond. „Die Geburt des Opra durch die Krise der zeitgenössischen Musik: The Norwegian Opra”, <http://www.thenorwegianopra.no/post1.html>, dostęp 7 I 2024.
- Reinholdtsen, Trond. „There Will Be No Critical Reflection”, http://www.thenorwegianopra.no/Trond%20Reinholdtsen_critical%20reflection.pdf, dostęp 7 I 2024.
- Sarhan, François. *Wikiglaçon*, <https://wikiglacon.org/>, dostęp 7 I 2024.
- Vásquez, Rolando. „The Decolonial Option and the Practice of Listening”. W: *Defragmentation. Curating Contemporary Music*, red. Sylvia Freydank, Michael Rebhahn, 45–52. Mainz: Schott Verlag, 2019.
- Walentynowicz, Małgorzata. „Sound and image – manipulacja percepcją”. *Glissando* 13, nr 28 (2016): 50–53.
- Walshe, Jennifer. *Historical Documents of the Irish Avant-Garde*, <http://www.aisteach.org/>, dostęp 7 I 2024.
- Walshe, Jennifer. „Nowa Dyscyplina + odpowiedzi”, przekł. Agata Klichowska. *Glissando* 13, nr 29 (2016), <http://glissando.pl/tekst/nowa-dyscyplina-bez-mapowania-i-podejscie-automatycznej/>, dostęp 7 I 2024.

FROM THE DIGITAL REVOLUTION TO A ‘CURATORIAL TURN’. CHANGES IN NEW MUSIC IN THE EARLY DECADES OF THE TWENTY-FIRST CENTURY

The growing critical interest in the conditions of new music production and reception, observable in composers’ attitudes over the last several years, as well as the first academic publications, symposia, and educational projects dedicated to the subject of musical curatorship – both indicate a curatorial turn in new music. Apart from attempting to prove that such a turn has indeed taken place, the paper examines, first and foremost, the circumstances in which curatorial awareness has developed in new music. The author demonstrates the fundamental significance for this phenomenon of technological and aesthetic transformations that

have taken place in the first decades of our century. The ‘curatorial turn’ in music has been a consequence of this complex process triggered in the music world by, and in connection with, the digital revolution. Using examples from the most recent output of composers and the aesthetic debates that accompany those developments, the author reconstructs the key stages of this process: the digital turn and the shifts in aesthetic content, as well as in conceptual and performative practices, which eventually undermined the relevance of musical institutions’ hitherto mode of operation and then the very concept of new music as defined by progress in musical material. All this has led to an ontological and axiological crisis, which paradoxically opened up a space for new roles and artistic strategies. The crisis in music, as in other arts, thus proves conducive to the rise of curatorial awareness. The author seeks to indicate the causes and sources of new artistic practices by placing them in the context of the developmental logic of new music. A study of the multidimensional cause-and-effect relations that shape the face of contemporary music improves our understanding of the non-accidental character of many composers’ and curators’ activities, which are a response to the most topical questions posed by the new music scene of today.

Translated by Tomasz Zymer

Dr Monika Pasiecznik, badaczka, krytyczka i kuratorka zajmująca się muzyką nową i eksperymentalną. W 2023 r. w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego obroniła z wyróżnieniem doktorat na temat eksperymentów kuratorskich w publicznym koncercie. Laureatka konkursu „Monografie” FNP. Autorka książki o cyklu operowym LICHT Karlheinz Stockhausena (*Rytuał su-performuły*, 2011), współautorka książki o współczesnym teatrze muzycznym (*Po zmierzchu*, 2012). Tłumaczka książki Harry’ego Lehmana *Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie* (pt. *Rewolucja cyfrowa z muzyce. Filozofia muzyki*, 2016). Jurorka międzynarodowych konkursów kompozytorskich. Jako kuratorka współpracowała m.in. z „Warszawską Jesienią”, Huddersfield Contemporary Music Festival, Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik, Expozice Nové Hudby Brno, Klang Copenhagen Avantgarde Music Festival.
monika.pasiecznik@chopin.edu.pl
