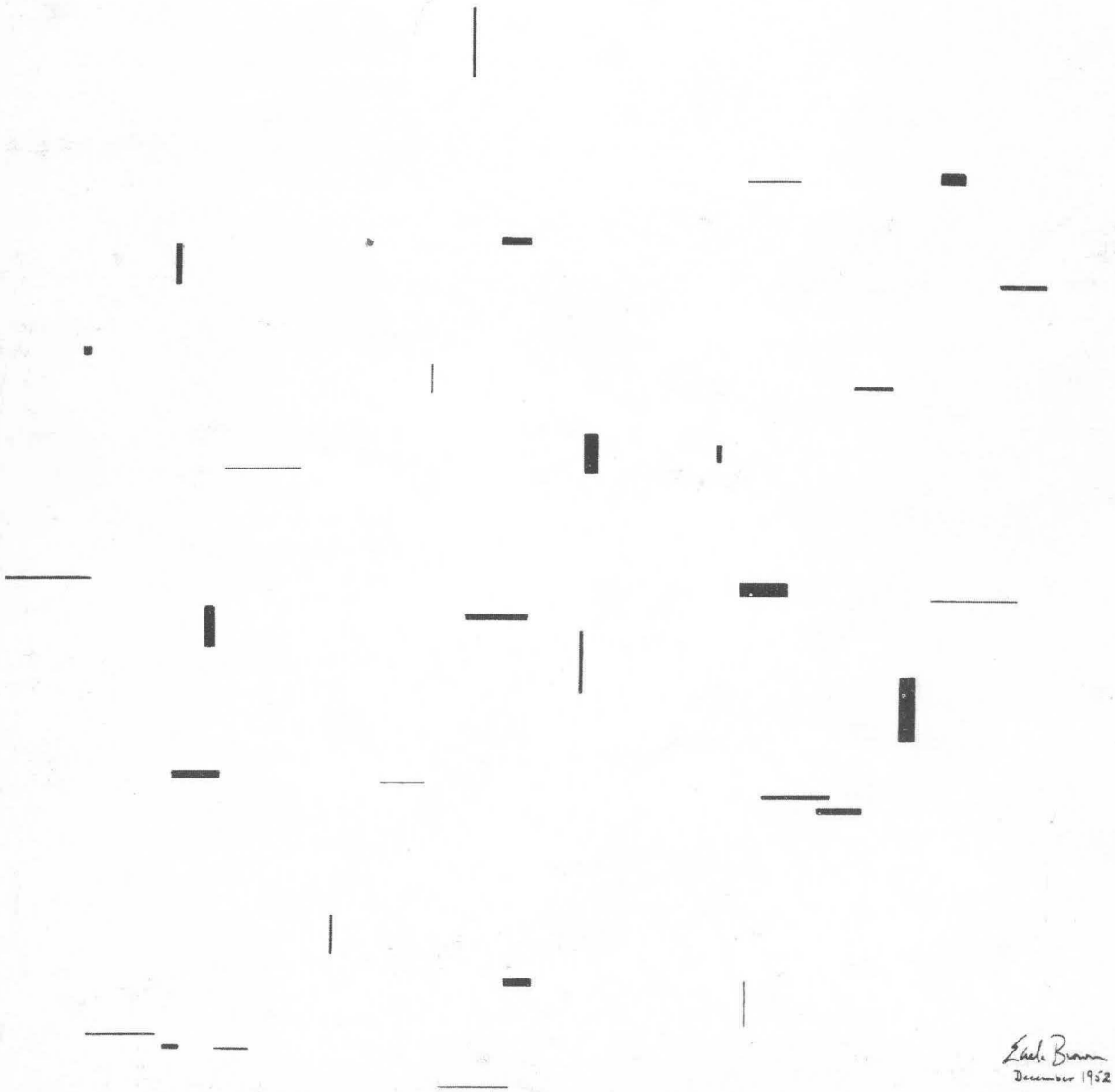
magazyn o muzyce współczesnej
numer 1 - wrzesień 2004
cena: 8 zł

GLISSANDO



Redakcja

Agata Kwiecińska
(Warszawa, sekretarz)

Michał Mendyk
(Warszawa, wicenaczelny)

Jan Topolski
(Warszawa, naczelny)

Współpracownicy

Konrad Burzyński (Wrocław)
Sebastian Cichoń (Wrocław)
Daniel Cichy (Kraków)
Grzegorz Filip (Lublin)
Mateusz Franczak (Warszawa)
Tomasz Kamiński (Wrocław);
Lech Komendant (Warszawa)
Natalia Kraus (Poznań)
Rafał Księżyk (Warszawa)
Krzysztof Kwiatkowski (Kraków)
Katarzyna Kwiecień (Poznań)
Łukasz Mikołajewski (Warszawa)
Wojciech Mszyca (Katowice)
Eliza Orzechowska (Warszawa)
Tomasz Praszczałek (Poznań)
Przemek Psikuta (Warszawa)
Jacek Skolimowski (Warszawa)
Ewa Szczecińska (Warszawa)
Marcin Witkowski (Warszawa)
Magda Wołczek (Katowice)

Spis treści

Temat: spektralizm

2 Powiedziałeś spektralny? – Gérard Grisey, tłum.: Michał Mendyk i Marek Mroziewicz
4 Krótka historia dźwięku – Michał Mendyk
4 Spektralizm: bibliografia
12 Nauka pisania dzieł spektralnych w weekend – Jan Topolski
20 *Partiels* Gérarda Griseya - manifest spektralizmu – Krzysztof Kwiatkowski
28 Haydn na herbatce u Scelsiego – Michał Mendyk
30 Duchowość i elektronika – 2-głosowy kontrapunkt: Konrad Burzyński i Grzegorz Filip

Temat: awangarda japońska

91 Mojaponia – Marcin Witkowski
87 Kim jest Otomo Yoshihide? – Wojciech Mszyca Jr.
82 Dialog o serze i szynce – 2-głosowy kontrapunkt: Lech Komendant i Jan Topolski
79 Keiji Haino - Lech Komendant
79 Ani byt, ani niebyt – Jan Topolski
76 Do utraty słuchu – Jacek Skolimowski
73 Infantylne ideały: Japonki i tożsamość – Rafał Księżyk
71 O perwersji w muzyce... – Jan Topolski

Postaci

44 Romans o Romanie – Sebastian Cichoń
51 Ciężki los Schwerdtfegera – Jan Topolski

Wywiady

36 Tomasz Gwinciński
59 Wojtek Waglewski

Wytwórnie

40 Musica Genera – Wojciech Mszyca Jr.
55 Węgierski trop – Michał Mendyk

46 Projekt: Widmann

5-głosowy kontrapunkt na temat płyty Jörga Widmann (Wergo) – Daniel Cichy, Natalia Kraus, Katarzyna Kwiecień, Tomasz Praszczałek, Jan Topolski

Wokół muzyki

32 Perwersja: rozdział 12 – Jurij Andruchowycz, tłum. Renata Rusnak
67 Bez tytułu – Eliza Orzechowska

Redakcyjne

1 Wstępniak – Jan Topolski
92 Zstępniak – Michał Mendyk

Wydanie numeru było możliwe dzięki wsparciu finansowemu firmy:

FIAT bezpieczenia
MAJĄTKOWE SA

Korekta

Anna Pęcherzewska
(Sopot)

Layout

Karol Koszniec
(Warszawa)

Łukasz Rajski
(Warszawa)

Skład

Karol Koszniec
(Warszawa)

Marcin Łasica
(Warszawa; temat: Japonia)

Druk

P.P.H.U Marvin
ul. Wojewódzka 32
40-026 Katowice

Wydawca

Fundacja PRO MUSICA VIVA
ul. Gąbińska 9/64,
01-703 Warszawa

Adres redakcji

ul. Korotyńskiego 7/17
02-121 Warszawa

http://free.art.pl/glissando
glissando@op.pl

Wstępniak

A więc...

Nie zaczyna się od „a więc...". Ale może raz jeden?

A więc na początku jest idea, myśl kołacząca się po głowach paru szaleńców. Nocne telefony, długie rozmowy, ciągłe pytania. Później piszemy scenariusz, czyli ramówkę, szukamy tematów, ciągle pytamy, coś się zaczyna układać, powstają tematy, kontrapunkty, inwersje i raki. Czas na casting: szukamy Autorów, oni tworząc swoje role wnoszą nowe tematy, kontrapunkty, głosy do tej wspanialej polifonii, jaką jest tworzenie filmu, tworzenie nowego pisma... Później następują zdjęcia: ilustracje, dodatki, szata graficzna, *layout*. No i wreszcie montaż: korekta, redakcja i wzajemne zgrywanie wszystkich elementów, ten moment tuż przed koncertem, kiedy orkiestra się stroi i jej wielki organizm zaczyna żyć, oddychać. Gazeta także jest wielkim organizmem i chciałbym w tym miejscu podziękować wszystkim, którzy pomogli mu się narodzić, wszystkim, którzy poświęcili swój cenny czas i energię, nie będąc pewnymi rezultatu, ani celu i nie licząc na honoraria. I to w naszych czasach! Autorom, Wicenaczelnemu, Sekretarz, Korektorce, Grafikom, Wydawcy, Fundacji Przyjaciół Warszawskiej Jesieni i samemu Festiwalowi, Muzyce Nowej, licznym zgłaszającym się przez internet wierzącym (choć nie widzieli) ludziom.

Bez Was...

Dla Was to pismo powstaje. Dla Was, którzy wyrośliście na ambitnym jazzie, rocku, techno – i chcecie czegoś więcej. Dla Was, którzy poznaliście dodekafonię, serializm, aleatoryzm – i chcecie czegoś nowego. Dla Was, którzy nie wierzycie w sztuczne podziały, ustalone hierarchie, nietykalne autorytety, ministerialne nagrody, oficjalne wydawnictwa, wielkie wytwórnie. Dla Was, którzy nie znosicie akademickiej powagi, ale i nie wystarcza Wam postmodernistyczny luz. Dla Was, słuchaczy z ziemi niczyjej, zawieszonych pomiędzy muzyką tzw. poważną a tzw. rozrywkową, zbieraczy muzyki nieobecnej, którzy wiecznie szukają. Dla Was powstało „Glissando".

Glissando. Płynne przejście z jednej wysokości dźwięku na drugą. Ślizganie się; brak ustalonej harmonii i wysokości; gładkość i giętkość. Jęk rozkoszy, miauknięcie kota, wyłączana maszyneria, skrzypiące drzwi, długie ziewnięcie. Efekt poza i w poprzek muzycznych norm, łudzący percepcję i drażniący zmysły. Puzonem Schönberga otwierające wiek XX, orkiestrą Xenakisa miażdżące dotychczasowe wieku tego osiągnięcia, smyczkami Szymańskiego igrające z wiekami poprzednimi.

Ma być popularyzatorskim pismem poświęconym wszelkim ambitnym zjawiskom muzyki współczesnej oraz innym sztukom prezentowanym poprzez jej pryzmat i w związku z nią. Wierzymy, że przybliżanie jej – bez uciekania w techniczny żargon albo w emocjonalny infantylizm broszur koncertowych – może wykształcić nową wrażliwość estetyczną i udoskonalić nasze rozumienie świata. Jako niezależnie finansowane i niezwiązane z żadnym ośrodkiem akademickim czy innym środowiskiem, powinno stać się także „Glissando" forum bezkompromisowej, odważnej krytyki, wolnej od nacisków i układów. Nie zamierzamy poddać się dyktatowi rynku, gustowi „większości melomanów", słuchaczowi uśrednionemu badaniami statystycznymi. Muzyka nie ma granic; wszędzie można znaleźć coś ciekawego. Trzeba tylko szukać. My chcemy szukać.

Zapraszam do lektury, ale i współtworzenia „Glissanda". Wobec chaosu i chłamu, należy tworzyć „małe narracje" i małe społeczności, aby wreszcie nie było „Was" i „nas" – a tylko: My!

Jan Topolski

Powiedziałeś: spektralny?

Powstały w połowie lat siedemdziesiątych (a więc, co ciekawe, niemal w tym samym czasie, co geometria fraktalna) spektralizm zaproponował organizację formalną i materiał dźwiękowy wywodzące się bezpośrednio z fizyki fal akustycznych badanych naukowo w skali mikro.

Już przed odkryciem muzyki spektralnej używano widm dźwiękowych, podobnie jak przed pojawieniem się dodekafonii komponowano muzykę opartą na skali chromatycznej. Tak jak w serializmie nie chodzi o chromatykę, tak w spektralizmie to nie kwestia barwy dźwięku jest najistotniejsza. Moim zdaniem, pojęciem fundamentalnym dla muzyki spektralnej jest czas. W określonym momencie historii muzyki pojawiła się potrzeba dokładnego zbadania ekstremalnie rozciągniętego czasu oraz osiągnięcia maksymalnej kontroli nad procesem przejścia od jednego dźwięku do następnego. Użycie serii powodowało oddzielenie od siebie muzycznych parametrów, wywrócenie do góry nogami pojęć wertykalności i horyzontalności oraz harmonii i melodii. Jednak serialna gra permutacji przekroczyła możliwości pamięciowe słuchaczy, uniemożliwiła radykalną odnowę języka muzycznego z zachowaniem wszystkich tych niespodzianek, rozwinięć oraz odchyleń, jakie oferuje muzyka tonalna. Innymi słowy, muzyka serialna poważnie osłabiła znaczenie wysokości dźwięku. Ta niezamierzona neutralizacja umożliwiła jednak rozwinięcie nowych technik, niezbędnych do uniknięcia monotonii. Zwróćmy uwagę na heterofonie różnych harmonicznych oraz czasowych gęstości, dobór i sposób zestawiania barw instrumentalnych, ekspansję rejestrową oraz grę polegającą na wzbogacaniu lub usuwaniu ornamentacji.

Zupełną nowością w spektralizmie jest postawa kompozytora wobec splotu czynników, dzięki którym powstają dźwięki i wobec czasu potrzebnego do ich zaistnienia. Muzyka ta od samych jej początków charakteryzowała się hipnotycznym spowolnieniem czasu, obsesją na punkcie ciągłości, przekraczania progów, płynnych przejść oraz dynamicznych form. Jest to więc twórczość stojąca w jawnej opozycji wobec wszelkich odmian formalizmu, kwestionujących rolę czasu i entropii jako faktycznych podstaw wszystkich wymiarów dzieła muzycznego. Opierając się na ekologii dźwięków, spektralizm nie uważa czasu za element zewnętrzny, narzucony, na „ponadczasowy" materiał dźwiękowy, lecz za jedną ze składowych tworzących sam dźwięk. Muzyka ta usiłuje uczynić czas namacalnym w obiektywnych trwaniach, które są dalekie od języka mówionego, ale bez wątpienia bliskie innym, nieodkrytym jeszcze rytmom biologicznym. Wreszcie w spektralizmie to same dźwięki i ich składowe generują nowe formy muzyczne poprzez projekcję lub indukcję.

Zamykając tę apologię, chętnie dodałbym tu jeszcze erotyzm, ten towarzyszący słuchaniu, jak i ten z ogrodu rozkoszy, a więc przyjemność (delektowanie się, rzekłby Poussin) wypływającą z doskonałej synchronizacji doświadczającego ciała oraz pojmującego umysłu. Wobec niewątpliwej obsesji na punkcie dźwiękowej jedności nie byłoby chyba nadużyciem odwołanie się do psychoanalitycznej kategorii regresji. Wreszcie to utopijne poszukiwanie języka muzycznego opartego na naukowych przesłankach, owo ciągle powracające marzenie o sztuce-nauce tworzy więź między kompozytorami-wynalazcami spektralizmu a artystami quattrocenta.

Pozwolę sobie teraz szybko wymienić niektóre znaczące konsekwencje twórczości nie tylko ortodoksów (czytaj: fundamentalistów!) estetyki spektralnej.

Konsekwencje harmoniczne i kolorystyczne:

- Bardziej „ekologiczne" traktowanie barw, szumów oraz interwałów.
- Zespolenie harmonii oraz barwy w jednorodną jakość.
- Integracja wszystkich dźwięków (od białego szumu do tonów sinusoidalnych).
- Stworzenie nowego systemu funkcji harmonicznych uwzględniającego stopień komplementarności (akustycznej, a nie chromatycznej) oraz hierarchię złożoności.
- Odtworzenie w nowym, poszerzonym kontekście, kategorii dysonansu oraz modulacji.
- Wyłamanie się z systemu temperowanego.
- Stworzenie nowych skal i, z czasem, wymyślenie na nowo melodyki.

Konsekwencje dla czasu muzycznego:

- Zwrócenie większej uwagi na fenomenologię percepcji.
- Uznanie czasu za istotę formy muzycznej.
- Badanie czasu „rozciągniętego" oraz „skondensowanego", jako różnych od rytmów ludzkiej mowy.
- Odnowienie, w miarę upływu czasu, swobodnej metryczności oraz badanie granic oddzielających rytm i trwanie.
- Możliwość dialektycznego zestawiania procesów muzycznych rozgrywających się w radykalnie odmiennych czasach

Konsekwencje formalne:

- Bardziej „organiczne" kształtowanie formy poprzez autogenerację dźwięków.
- Badanie wszelkich rodzajów syntezy oraz granic pomiędzy poszczególnymi parametrami.
- Możliwość prowadzenia gry pomiędzy syntezą i ciągłością z jednej strony a rozszczepieniem i nieciągłością z drugiej.
- Tworzenie procesów zastępujących tradycyjnie pojmowany rozwój.
- Zastosowanie elastycznych i neutralnych archetypów dźwiękowych ułatwiających percepcję oraz zapamiętywanie procesów.
- Zestawianie oraz synchronizowanie i desynchronizowanie przeciwstawnych, niekompletnych albo tylko sugerowanych procesów.
- Nakładanie i zestawianie form rozgrywających się w radykalnie różnych ramach czasowych.

W ciągu dwudziestu lat kompozytorzy, którzy dali początek muzyce spektralnej, ewoluowali w bardzo różnych kierunkach i minął już czas terroru utopii. Mimo to, wspaniała przygoda spektralizmu była dla nich bodźcem do podążania naprzód, coraz dalej od lepiej lub gorzej zasymilowanych tradycyjnych stylów, stanowiących azyl dla zagubionych wędrowców i pociechę dla niestworzonych do przygód i odkryć (motywacją „powrotów" bywa często chęć folgowania swoim demagogicznym skłonnościom!). Przekroczyliśmy już punkt, z którego nie ma powrotu i konsekwencje tego faktu dla muzycznych języków są na tyle oczywiste, że zainteresowały się nimi następne generacje kompozytorów. Nie wiemy, które ze ścieżek[1] naszej podróży przejdą do historii muzyki, ale uczestniczyliśmy w tej przygodzie z radością i z entuzjazmem. Służba muzyce nie musi wymagać ani zanurzenia się neo-izmach, ani służalczego imitowania naszych wielkich poprzedników. Przygoda spektralna umożliwiła odnowę podstaw zachodniej muzyki bez uciekania się do naśladownictwa, ponieważ spektralizm nie jest zamkniętą techniką, lecz pewną postawą. Jednak wszelkie idee zerwania z muzyczną tradycją również wydają mi się iluzoryczne. Le Corbusier powiedział kiedyś, że architektura powiększa Przestrzeń. Dziś, jak i w przeszłości, muzyka przekształca Czas.

Gérard Grisey

Tłum.: Michał Mendyk, Marek Mroziewicz; redakcja: Krzysztof Kwiatkowski, Anna Pęcherzewska, Jan Topolski

Podstawa tłumaczenia i przedruku: *Did You Say: Spectral?* w: „Contemporary Music Review", Vol. 19, Part 2 (2000), red.: Joshua Fineberg, ss. 3-5 – tłumaczenie angielskie: Joshua Fineberg
Prawa autorskie: Mrs Kate Ilott
Publishing and Permissions Administrator (UK) Journals
Taylor & Francis
Kate.Ilott@tandf.co.uk

[1] ang. *itinerary*, fr. *l'Itinéraire*, czyli nieprzetłumaczalna aluzja do nazwy grupy skupiającej założycieli francuskiego spektralizmu: poza Griseyem, także Tristana Murailа, Rogera Tessier, Huguesa Dufourta oraz Michaëla Levinasa.

Konsekwencje dla czasu muzycznego:

- Zwrócenie większej uwagi na fenomenologię percepcji.
- Uznanie czasu za istotę formy muzycznej.
- Badanie czasu „rozciągniętego" oraz „skondensowanego", jako różnych od rytmów ludzkiej mowy.
- Odnowienie, w miarę upływu czasu, swobodnej metryczności oraz badanie granic oddzielających rytm i trwanie.
- Możliwość dialektycznego zestawiania procesów muzycznych rozgrywających się w radykalnie odmiennych czasach

Konsekwencje formalne:

- Bardziej „organiczne" kształtowanie formy poprzez autogenerację dźwięków.
- Badanie wszelkich rodzajów syntezy oraz granic pomiędzy poszczególnymi parametrami.
- Możliwość prowadzenia gry pomiędzy syntezą i ciągłością z jednej strony a rozszczepieniem i nieciągłością z drugiej.
- Tworzenie procesów zastępujących tradycyjnie pojmowany rozwój.
- Zastosowanie elastycznych i neutralnych archetypów dźwiękowych ułatwiających percepcję oraz zapamiętywanie procesów.
- Zestawianie oraz synchronizowanie i desynchronizowanie przeciwstawnych, niekompletnych albo tylko sugerowanych procesów.
- Nakładanie i zestawianie form rozgrywających się w radykalnie różnych ramach czasowych.

W ciągu dwudziestu lat kompozytorzy, którzy dali początek muzyce spektralnej, ewoluowali w bardzo różnych kierunkach i minął już czas terroru utopii. Mimo to, wspaniała przygoda spektralizmu była dla nich bodźcem do podążania naprzód, coraz dalej od lepiej lub gorzej zasymilowanych tradycyjnych stylów, stanowiących azyl dla zagubionych wędrowców i pociechę dla niestworzonych do przygód i odkryć (motywacją „powrotów" bywa często chęć folgowania swoim demagogicznym skłonnościom!). Przekroczyliśmy już punkt, z którego nie ma powrotu i konsekwencje tego faktu dla muzycznych języków są na tyle oczywiste, że zainteresowały się nimi następne generacje kompozytorów. Nie wiemy, które ze ścieżek[1] naszej podróży przejdą do historii muzyki, ale uczestniczyliśmy w tej przygodzie z radością i z entuzjazmem. Służba muzyce nie musi wymagać ani zanurzenia się neo-izmach, ani służalczego imitowania naszych wielkich poprzedników. Przygoda spektralna umożliwiła odnowę podstaw zachodniej muzyki bez uciekania się do naśladownictwa, ponieważ spektralizm nie jest zamkniętą techniką, lecz pewną postawą. Jednak wszelkie idee zerwania z muzyczną tradycją również wydają mi się iluzoryczne. Le Corbusier powiedział kiedyś, że architektura powiększa Przestrzeń. Dziś, jak i w przeszłości, muzyka przekształca Czas.

Gérard Grisey

Tłum.: Michał Mendyk, Marek Mroziewicz; redakcja: Krzysztof Kwiatkowski, Anna Pęcherzewska, Jan Topolski

Podstawa tłumaczenia i przedruku: *Did You Say: Spectral?* w: „Contemporary Music Review", Vol. 19, Part 2 (2000), red.: Joshua Fineberg, ss. 3-5 – tłumaczenie angielskie: Joshua Fineberg
Prawa autorskie: Mrs Kate Ilott
Publishing and Permissions Administrator (UK) Journals
Taylor & Francis
Kate.Ilott@tandf.co.uk

[1] ang. *itinerary*, fr. *l'Itinéraire*, czyli nieprzetłumaczalna aluzja do nazwy grupy skupiającej założycieli francuskiego spektralizmu: poza Griseyem, także Tristana Murailа, Rogera Tessier, Huguesa Dufourta oraz Michaëla Levinasa.

Krótka historia dźwięku

czyli propedeutyka spektralizmu

1. Genesis

Na początku było słowo... A raczej dźwięk. Tajemniczy i niezrozumiały głos bogów. Z czasem nauczyliśmy się rozróżniać i klasyfikować różnorodne jego własności i na tej podstawie budować większe struktury. Z niektórych sygnałów tworzyć można było melodie (pojęcie wysokości dźwięku), z innych – nie (pojęcie szumu). Jednocześnie zupełnie inaczej brzmiała ta sama melodia zaśpiewana, zagrana na kościanej fujarce (pojęcie barwy) oraz wykonana na kilku instrumentach jednocześnie (pojęcia współbrzmienia i harmonii). Same dźwięki zdawały się rozmawiać ze sobą: czasem przemawiały czystym, wspólnym głosem, niczym krople wody w strumieniu (pojęcie konsonansu), innym razem spierały się, walczyły jak dzień i noc (pojęcie dysonansu). Przez następne czterdzieści tysięcy lat nasze wyobrażenie o dźwięku niewiele się zmieniło. Rozwinęliśmy, co prawda, skomplikowane systemy wierzeń, złożone struktury społeczne oraz wyrafinowane języki muzyczne (w okolicach naszej jaskini była to przede wszystkim średniowieczna modalność, potem system dur-moll). Sam dźwięk pozostawał jednak kwadratem, rombem lub kołem. Prostą, wewnętrznie homogeniczną figurą wyrysowaną starannie na karcie pergaminu lub papieru, wyrytą w kamieniu i naszej świadomości. Pozornie tylko okiełznany, zanotowany, nastrojony, tak naprawdę konsekwentnie skrywał przed nami swoją tajemnicę. Niezdolni zgłębić tego mikrokosmosu, poszukiwaliśmy odpowiedzi na zewnątrz: w świecie bogów, niebiańskiej harmonii oraz idealnych matematycznych proporcjach. Legendarny Pitagoras i jego następcy odkryli, iż interwały stosowane w praktyce muzycznej dają się opisać prostymi liczbami. Struna skrócona w połowie swej długości dawała oktawę, w jednej trzeciej – oktawę i czystą kwintę, w jednej czwartej – dwie oktawy, w jednej piątej – dwie oktawy i tercję, i tak dalej. Próbując wytłumaczyć ów fenomen, wpatrywali się latami w rozgwieżdżone niebo. W niedostępnej, boskiej przestrzeni pragnęli ujrzeć odpowiedź... Nie spodziewali się, iż rozwiązanie tkwiło w samej strunie, samym drganiu, samym dźwięku.

2. De natura sonoris I

Dźwięk jest falą akustyczną. Regularnym, rozchodzącym się w przestrzeni drganiem cząstek materii (zwykle powietrza). Ową regularność oddaje najpełniej kształt sinusoidy:

RYS. 1, WYKRES PROSTEJ FALI SINUSOIDALNEJ [4]

Nie odzwierciedla on wszakże struktury dźwięków, które zwykliśmy uznawać za muzyczne. Ta regularna forma charakteryzuje wyłącznie tzw. tony proste, realnie niewystępujące w naturze. Przyroda nadała swojej muzyce ten sam kształt, co wszystkim swoim dziełom: nieskończenie złożony i doskonale regularny. Przyjrzyjmy się przez chwilę strukturze świetnie nam znanych dźwięków:

RYS. 2, WYKRES FALI ZŁOŻONEJ [4]

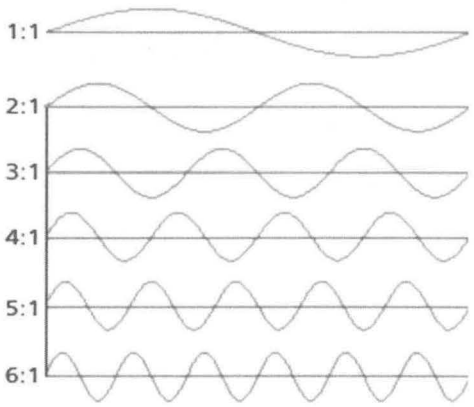
Wszystkie charakteryzuje nieograniczona powtarzalność elementarnej struktury – pojedynczego drgania zamkniętego w czasowych ramach tak zwanego okresu. Liczbę takich okresów w sekundzie naukowcy nazywają częstotliwością, zaś muzycy – wysokością dźwięku. Im dłużej trwa pojedyncze drganie, z tym niższym dźwiękiem mamy do czynienia.

Gdybyśmy na tym zakończyli naszą podróż do wnętrza dźwięku, okazałoby się, iż europejski fortepian niczym nie różni się od hinduskiego sitaru czy japońskiego fletu bambusowego. Praktyka istoty obdarzonej zmysłem słuchu każe jednak odrzucić tę tezę i zapytać o naturę barwy dźwięku, bez której

1. +www.ac-amiens.fr/musique/Bac/bac2001/Grisey/GriseyListe.htm - strona poświęcona Partiels Griseya – analizy, interpretacje, prezentacje interaktywne, bibliografia, linki – rodzaj forum prezentującego rezultaty prac naukowych różnych francuskich akademii muzycznych. Raczej dla profesjonalistów.
2. Agon Carlos, Assayag Gérard, Fineberg Joshua, Rueda Camilo, *KANT, A Critic Of Pure Quantification*, na: http://mediatheque.ircam.fr/articles/ - pod tym, jakże dowcipnym, tytułem kryje się fachowy artykuł dostępny (wyjątkowo!) darmowo na stronie IRCAM-u, a poświęcony sposobom wyjścia poza schematy rytmiczne wyrażane w dyskretnych (nieciągłych) wartościach (czyli wszystkie schematy tradycyjne) na rzecz płynnych jego zmian, obliczanych przez odpowiedni program komputerowy i przybliżany przezeń do tradycyjnego zapisu. Liczne schematy, algorytmy, a nawet przykłady nutowe. Bardzo inspirujące.
3. Antenuci Jason, *Notes On Spectral Analysis*, na: http://mediatheque.ircam.fr/articles/ - matematyczno-fizyczne wprowadzenie do teorematu Fouriera z wyczerpującą (!) ilością wzorów.
4. Bain Reginald, *Classic Waveshapes and Spectra*, na: www.csounds.com/ezine/spectra/ - kompetentny i przystępny wstęp do budowy dźwięku, koncentrujący się na pokazaniu tonów prostych, ich założeń oraz technicznych podstaw tych zjawisk (ujęcie od strony fizycznej i informatycznej); tematyczne linki.
5. Baillet Jérôme, *Gérard Grisey. Fondements d'une écriture. L'Harmattan*, 2000. Francuskojęzyczna monografia koncentrująca się na technice i analizie dzieł kompozytora, ze szczególnym naciskiem na Les espaces Acoustiques (choć brak *Partiels*!); wstęp historyczny i estetyczny. Dla profesjonalistów, ale jakże satysfakcjonujące...
6. Barthelmes Barbara, *Spektrale Musik w: Handbuch der Musik im XX. Jahrhundert*, Band IV, Laaber 2000 - obszerne i syntetyczne omówienie estetyki, teorii, historii i odmiennych interpretacji Griseya, Muraila, Levinasa i Dufourta, ze szczególnym naciskiem na historię. Zawarta w niemieckojęzycznej nowej historii muzyki, dostępnej w bibliotece Instytutu Muzykologii UW! BIBL
7. + "Les Cahiers d'IRCAM" – wydawane między 1992 a 1996, dzielą się na 2 interesujące grupy: 1) *Compositeurs d'aujord'hui* - zeszyty monograficzne poświęcone najwybitniejszym wychowankom paryskiego studia, takich jak Dalbavie, Hurel, Jarrell, Saariaho, Fedele, Lindberg i 2) *Recherche et musique* – zeszyty tematyczne, koncentrujące się na technice, teorii i estetyce, zamieszczające także artykuły kompozytorów; m.in.

nie mogłaby powstać nie tylko orkiestra, lecz także muzyka w ogóle. Istota tej kategorii kryje się właśnie w zawiłościach kształtu pojedynczego drgania. To one decydują o fakcie, iż dźwięk c^2 zagrany na skrzypcach w niczym nie przypomina dźwięku c^2 fletu. W niczym, oprócz wysokości... Zbliżamy się powoli do rozwiązania spektralnej zagadki.

Okazuje się, iż wszystkie warianty dźwięku c^2, jakie tylko potrafimy sobie wyobrazić, można rozłożyć na niemal identyczne ciągi prostych fal sinusoidalnych (takich jak na rys.1), z których każda kolejna charakteryzuje się dwukrotnie mniejszym okresem (a więc większą częstotliwością) niż poprzednia (oto tajemnica pitagorejskich proporcji!).



RYS. 3, SZEREG FAL SINUSOIDALNYCH SKŁADAJĄCYCH SIĘ NA FALĘ ZŁOŻONĄ [4]

Niemal identyczne, bowiem różniące się amplitudą poszczególnych składników. Innymi słowy, nieco inne będzie maksymalne wychylenie dla piątej sinusoidy skrzypiec niż dla tej samej sinusoidy fletu. Sumując skrupulatnie dobrane tony proste osiągnąć możemy dowolne kształty fali złożonej, między innymi te zaprezentowane na rys. 2 (*notabene*: dokładnie na tym polega działanie syntezatorów dźwięku). Stosując pewne uproszczenie, można powiedzieć, iż pierwsza sinusoida odpowiada za wysokość dźwięku, zaś wszystkie pozostałe – za jego barwę.

I to już koniec. To wszystko. Tylko tyle i aż tyle. Aż tyle, bo dojście do powyższych stwierdzeń zajęło ludzkości czterdzieści tysięcy lat..

3. Upadki i wzloty mistrza Rameau oraz intelektualne i duchowe perypetie kilku innych muzyków.

Spektralizm w swej kanonicznej postaci narodził się w Paryżu (nie należy jednak zapominać, iż podwaliny pod teorię i estetykę nurtu położyli dobrych kilka lat wcześniej kompozytorzy rumuńscy[1]). Frankofile twierdzą, że to nie przypadek i powołują się na domniemanych prekursorów: Messiaena[2] z jego sokolim (ptasim!) kolorystyczno-alikwotowym słuchem i Debussy'ego – mistrza impresjonistycznego malarstwa dźwiękowego. Najbardziej bezczelni wymieniają jeszcze jedno nazwisko, które zwykliśmy kojarzyć raczej z rokokowym klawesynem i francuską *tragedie lyrique* niż z dokonaniem pierwszego kroku w głąb dźwięku. Być może niesłusznie...

Rok 1722. Wciąż jesteśmy w Paryżu. Jean Philippe Rameau właśnie kończy swoje słynne dzieło *Traité de l'Harmonie*[3], które zadecyduje o kształcie europejskiej tonalności przez najbliższe dwieście lat. Celem, który postawił sobie autor Traktatu o harmonii, było uproszczenie praktyki kompozytorskiej i wykonawczej, zastąpienie zawiłości klasycznego kontrapunktu prostym schematem kadencyjnym. Tonika – subdominanta – dominanta septymowa – tonika: następstwo czterech nieskomplikowanych akordów (same tercje), które uczyniło muzykę Haydna i Mozarta tak jasną i zrozumiałą. Ogarniętego oświeceniową manią poznania teoretyka niepokoiło jednak jeszcze jedno pytanie. Pragnął zrozumieć sens dokonanej przez siebie kodyfikacji, nadać jej naukowy charakter, odnaleźć naturalne wyjaśnienie dla intuicyjnie stosowanej niemal od dwóch wieków zasady budowania współbrzmień oraz kształtowania ich następstw[4]. Pisząc swe klasyczne dzieło zadowalał się jeszcze pitagorejskimi eksperymentami z monochordem oraz kartezjańską matematyczno – mechanistyczną wizją świata. Wkrótce jednak nastała nad Sekwaną moda na Locke'owski empiryzm i Rameau jął się na nowo wsłuchiwać w pojedynczy dźwięk i... eureka! Cała muzyka, cała harmonia w pojedynczym drganiu. W barwie jednego jedynego dźwięku C odkrył Francuz kompletny

synteza dźwiękowa, kompozycja z komputerem, przestrzeń w muzyce. Możliwe do zamówienia przez Internet przez strony IRCAM-u.

8. Chesternovello, spis publikacji na: www.chesternovello.com/composer/664/main.html - firma wydawnicza, gdzie wśród wielu autorów (też Szymański!), drukowani są: Magnus Lindberg, Kaija Saariaho i Jonathan Harvey. Każdy twórca ma tu notkę biograficzną i imponująco precyzyjny i obfity spis dzieł wraz z omówieniami oraz dyskografią (sic!). Partytury można zamówić przez Internet, choć to stosunkowo droga zabawa.
9. Chłopecki Andrzej, *Gerara Grisey*, notka w: Książka Programowa "Warszawskiej Jesieni" 1999 – esej-wprowadzenie o muzyce spektralnej z okazji wykonywanego na koncercie inauguracyjnym utworze *Le temps et l'Ecume*. Bodajże pierwszy w Polsce tekst o spektralizmie! Jak zwykle u Chłopeckiego błyskotliwy i lekki, zarysowuje jednak tylko zagadnienie – głównie z perspektywy estetyczno-historycznej – i budzi apetyt na znacznie więcej... PL
10. Chowning John *The Synthesis of Complex Audio Spectra by Means of Frequency Modulations*, w: "Journal of the Audio Engineering Society" 7/1973 (21). Później w: Foundations of Computer Music, red. Curtis Roads i John Strawn, Cambridge, Massachusetts and London, 1985. Klasyczna rozprawa wynalazcy FM. Uczciwie przyznaję się, że nie czytałem.
11. + *Composers Desktop Project*, na: www.bath.ac.uk/~masjpf/CDP/index.html - międzynarodowy projekt, który do tej pory zaowocował dostępnymi na stronie licznymi artykułami na temat widm i możliwości ich przekształcania oraz kształtowania (okraszonymi licznymi ciekawymi przykładami dźwiękowymi), a także służącymi do tych celów programami dostępnymi w wersji freeware!!! Dla kompozytorów – strona obowiązkowa.
12. + "Contemporary Music Review", Vol. 19, Part 1&2 (2000), red.: Joshua Fineberg. Najbardziej wszechstronne i bogate źródło o spektralizmie dostępne w Polsce (Biblioteka Związku Kompozytorów Polskich w Warszawie, Rynek Starego Miasta). Tom I, *Aesthetics And Music*, zawiera angielskie tłumaczenia m.in. przemyśleń Griseya, Harveya i Muraila; eseju o związkach nurtu z malarskim impresjonizmem (Claudy Mahlherbe) oraz opisu stylistyk twórców drugiego pokolenia spektralistów, Saariaho, Hurela i Dalbavie (Damien Pousset) a także obszerną bibliografię (na której oparta jest i część niniejszej). Na tom II, *History And Techniques*, składają się m.in. redaktorski wstęp (kompozytor Joshua Fineberg), "prowizoryczna" historia

muzyki spektralnej (kolejny autorytet, brytyjski muzykolog Julian Anderson), panorama kompozytorów rumuńskich (Horia Surianu), esej o psychoakustyce i jej wpływie na procedury kompozytorskie (Daniel Preussnitzer) oraz wspaniałe, klarowne i przystępne wprowadzenie do teorii i technik kompozytorskich autorstwa Fineberga. BIBL

13. + Cornicello Anthony, *Timbral Organization in Tristan Murail's "Désintégrations"*, na: www.anthonycornicello.com/ - świetna, błyskotliwa praca doktorska kompozytora poświęcona słynnemu utworowi: bardzo bogaty wstęp do spektralizmu, jego historii, teorii i technik, obszerne analizy dzieła Muraila. Przykład świetnej roboty muzykologicznej podpartej wrażliwością twórczą. Gigantyczna bibliografia!!! Koniecznie!
14. Corino Gianni, Miranda Edwardo Rock, *Digital Music online course*, na; www.caiia-star.newport.plymouth.ac.uk/~csem/UNESCO/index.html - strona UNESCO i Uniwersytetu w Plymouth to przystępne, bogato okraszone schematami i przykładami dźwiękowymi, wprowadzenie w komputerową reprezentację dźwięku oraz podstawowe metody jego syntezy (addyiywna, FM...).
15. Culot Hubert, www.musicweb.uk.net/classrev/2002/Mar02/Grisey.htm - krótka recenzja płyty Kairos z *Quatre Chants...*; www.musicweb.uk.net/classrev/2002/Oct02/Grisey.htm - bogate, wykraczające daleko poza zwykłą recenzję, omówienie albumu Accordu z *Les espaces...*; www.musicweb.uk.net/classrev/2003/May03/Dufourt_Hivers.htm - esej o jednym z najnowszym albumów poświęconych malarskim kompozycjom Dufourta.
16. Drakos Nikos, *Spectral Envelopes*, na: www.ircam.fr/equipes/analyse-synthese/schwarz/da/specenv/Contents.html - niebywale bogaty i wyczerpujący artykuł o obwiedniach spektralnych: ich analizowaniu, próbkowaniu, kształtowaniu; wiele schematów i ilustracji. Nie wymaga wstępnej wiedzy o naturze dźwięku, gdyż wszystko jest tu tłumaczone od początku.
17. Dufourt Hugues, *Musique spectrale*, SIMC 1979; później w: *Musique, Pouvoir, Ecriture*, Paris 1991; tłum. niem. w: "MusikTexte" nr 79 (1992) – słynny manifest, który dał nazwę całemu nurtowi; Dufourt koncentruje się głównie na technicznych aspektach i procedurach kompozytorskich, określając spektralizm głównie wobec serializmu. BIBL
18. + "Entretemps" no. 8 (1989): *Grisey-Murail* – legendarny podwójny numer francuskiego magazynu będący podsumowaniem pierwszych 15 lat muzyki spektralnej, ze szczególnym akcentem na twórczość dwójki głównych bohaterów. BIBL

materiał niezbędny do zbudowania całego utworu w tonacji C-dur.

Fenomen naturalnego szeregu alikwotów, o którym tu mowa, znany był jednak co najmniej kilkadziesiąt lat wcześniej.[5] Owe alikwoty (tony składowe) to nic innego jak sinusoidy z paragrafu drugiego. A tak wygląda kilka pierwszych składników szeregu dla dźwięku C:

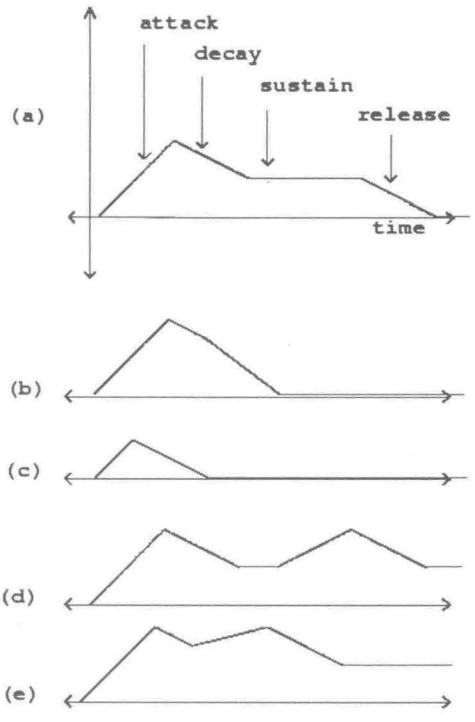
1. Ton podstawowy C =100 Hz
2. Drugi ton składowy c = 2 x 100 Hz = 200 Hz = C + oktawa czysta
3. Trzeci ton składowy g = 3 x 100 Hz = 300 Hz = c + kwinta czysta
4. Czwarty ton składowy c^1 = 4 x 100 Hz = 400 Hz = g + kwarta czysta lub c + oktawa czysta
5. Piąty ton składowy e^1 = 5 x 100 Hz = 500 Hz = c^1 + tercja wielka

Gdy dźwięk C połączę z jego trzecim i piątym alikwotem otrzymam trójdźwięk toniczny tonacji C-dur. Z kolei trójdźwięk dominantowy składa się ze zdecydowanie wyżej położonych składowych C i stąd wynika wytwarzane przezeń napięcie harmoniczne... Tak mniej więcej wyglądało wnioskowanie mistrza Rameau. Niestety nie zdawał sobie sprawy z popełnianych przez siebie błędów, a w paru wypadkach zignorował metodologiczne niekonsekwencje swojego systemu.[6] Nie zmienia to jednak faktu, iż w ogólnym zarysie udało się mu wywieść zawiłości systemu dur-moll z pojedynczego dźwięku i uczynić z niego tym samym rodzaj "małego spektralizmu"[7].

Dwieście lat po wydaniu *Traktatu o harmonii* wzloty i upadki francuskiego mistrza przestały mieć jakiekolwiek znaczenie. Będący przedmiotem jego badań system tonalny zatracił pierwotną świeżość, a próbując poszerzyć swoje wąskie ramy, doprowadził do ich rozsadzenia. Nowe pomysły organizacji materii dźwiękowego (z Schönbergowską dodekafonią na czele) rzadko odwoływały się do naturalnego wzorca, jaki stanowi mikrokosmos pojedynczego drgania akustycznego. W kierunku tym nieśmiało podążał Aleksander Skriabin, budując współbrzmienia w oparciu o wyższe składowe naturalnego szeregu alikwotów.[8] Potem pojawił się wielki mistyk nowoczesnej muzyki, Włoch Giacinto Scelsi. Ten, podobnie jak Rameau, pragnął dotrzeć do samej istoty dźwięku, jednak miast europejskim rozumem, posługiwał się przy tym aparatem *par excellence* intuicyjno-duchowym. Na nadejście właściwego spektralizmu trzeba było jeszcze trochę poczekać...

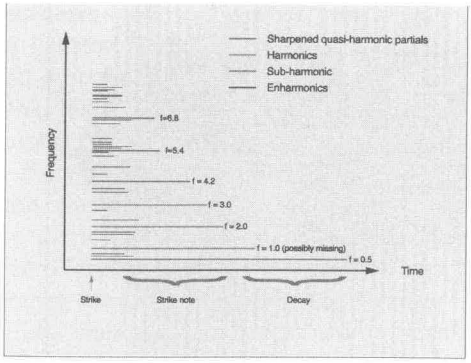
4. De natura sonoris II

...choć naukowo-intelektualne fundamenty muzyki spektralnej gotowe były już na początku minionego stulecia. Nasza wiedza na temat dźwięku zmieniła się od czasów *Traité de l'Harmonie* diametralnie. Przede wszystkim odkryliśmy dynamiczną naturę dźwięku. Poszczególne alikwoty nie rozbrzmiewają ze stałą energią (czasami po prostu nie rozbrzmiewają w ogóle) w poszczególnych fazach "cyklu życia dźwięku" (jak zapewne powiedzieliby spektraliści). Struktura dynamiczna dźwięku zmienia się w sposób ciągły, choć można wyróżnić cztery podstawowe fazy: ataku, osłabienia, trwania oraz wybrzmiewania (w skrócie: obwiednia spektralna)[9]:



RYS. 4: A) 4-FAZOWY MODEL OBWIEDNI SPEKTRALNEJ I (B-E) JEGO PODSTAWOWE WARIANTY [40]

Po drugie, obok drgań tak regularnych, jak te wytwarzane przez skrzypce czy fortepian (wielotony harmoniczne), istnieją zjawiska akustyczne o zupełnie innej strukturze. Bywa, że alikwoty nie są ułożone w sposób tak symetryczny, to znaczy ich częstotliwości niekoniecznie odpowiadają wielokrotnościom tonu podstawowego. Przykładem takiego drgania jest chociażby znany wszystkim świetnie dźwięk dzwonu:[10]

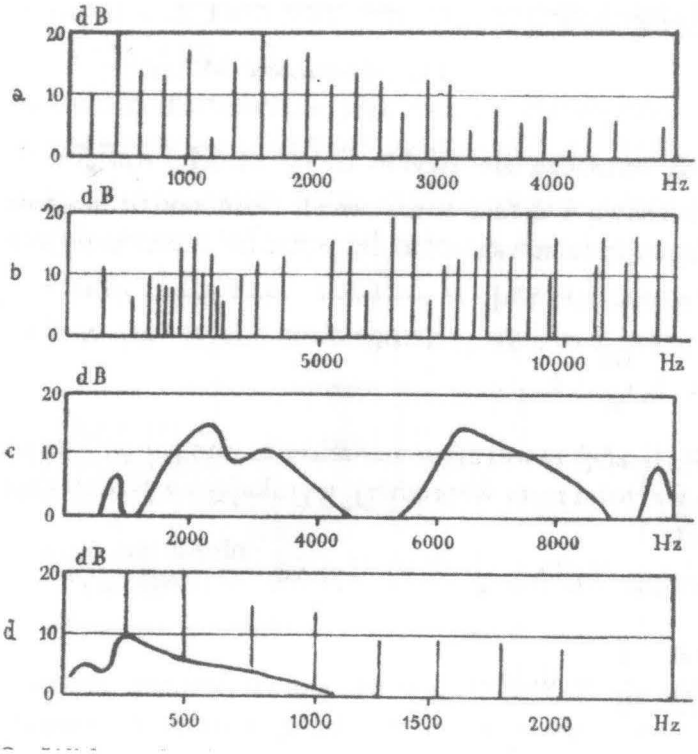


RYS. 5 NIEHARMONICZNE SPEKTRUM DZWONU

Z kolei w przypadku orkiestrowych idiofonów (kastaniety, talerze) o żadnym tonie podstawowym (a więc także o wysokości dźwięku) ani o wyższych alikwotach mowy być nie może. Muzyk grający na tych instrumentach uwalnia energię akustyczną w pewnym ciągłym paśmie częstotliwości, a więc wytwarza szumy.

Narzędziem służącym do graficznej prezentacji takiej obfitości zjawisk akustycznych jest spektrogram. W najprostszym wariancie jest to dwuwymiarowy wykres z częstotliwością na osi rzędnych oraz dynamiką na osi odciętych. Wszystkie wymienione powyżej kategorie dźwięków przedstawiają się na wykresie mniej więcej tak (rys. 6).

Ot, podstawowy asortyment cegiełek, z jakich zbudowana jest wszelka muzyka. Ale co z czasem? To przecież właśnie świadomość dynamicznej natury dźwięku legła u podstaw większości technik spektralnych. Nic prostszego: dokładając kolejną oś, otrzymujemy spektrogram trójwymiarowy i w zasadzie dysponujemy już kompletną metodą komponowania w języku Murailа czy Griseya... (rys. 7 na następnej stronie) Prawie kompletną, gdyż Francuzi dysponowali jeszcze zaawansowaną aparaturą elektroniczną zgromadzoną w słynnym ośrodku IRCAM założonym przy Centrum George'a Pompidou w Paryżu przez samego Pierre'a Bouleza.



RYS. 6 KLASYFIKACJA DŹWIĘKÓW ZE WZGLĘDU NA WIDMO: A) WIELOTON HARMONICZNY; B) WIELOTON NIEHARMONICZNY; C) SZUM D) SZUM Z WYRÓŻNIONYMI CZĘSTOTLIWOŚCIAMI, [*ENCYKOPLEDIA MUZYCZNA*, RED.: ANDRZEJ CHODKOWSKI, PWN, WARSZAWA 2000]

5. Właściwy spektralizm.

Najbardziej bezkompromisowy piewca ideałów awangardy darmsztadzkiej nie spodziewał się, iż hoduje żmiję na własnej piersi. Na początku lat siedemdziesiątych grupa młodych paryskich kompozytorów odcina boulezowską pępowinę i wyrusza w trwającą po dziś dzień podróż w głąb dźwięku.[11] Po

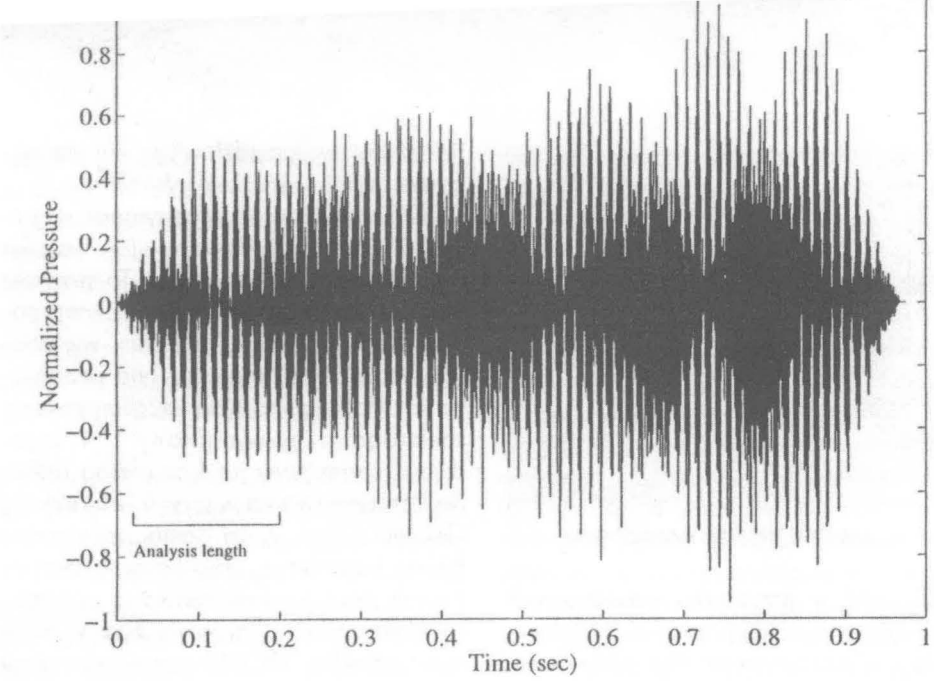
terów. Zawiera teksty m.in. Guya Lelonga (muzykolog, autor większości książeczek płyt Accordu oraz słów do *Seuils Dalbavie*), Juliana Andersona, Claude'a Mahlherbe'a, kompozytora Marca-Andre'a Dalbavie (o *Gondwanie*), francuskie tłumaczenie eseju Wilssona *Zur Entstehung...*, katalogi dzieł, bibliografie, dyskografie, i wreszcie perełkę, o której poniżej. Praktycznie niemożliwy do zdobycia, no chyba że po wizycie w Paryżu.

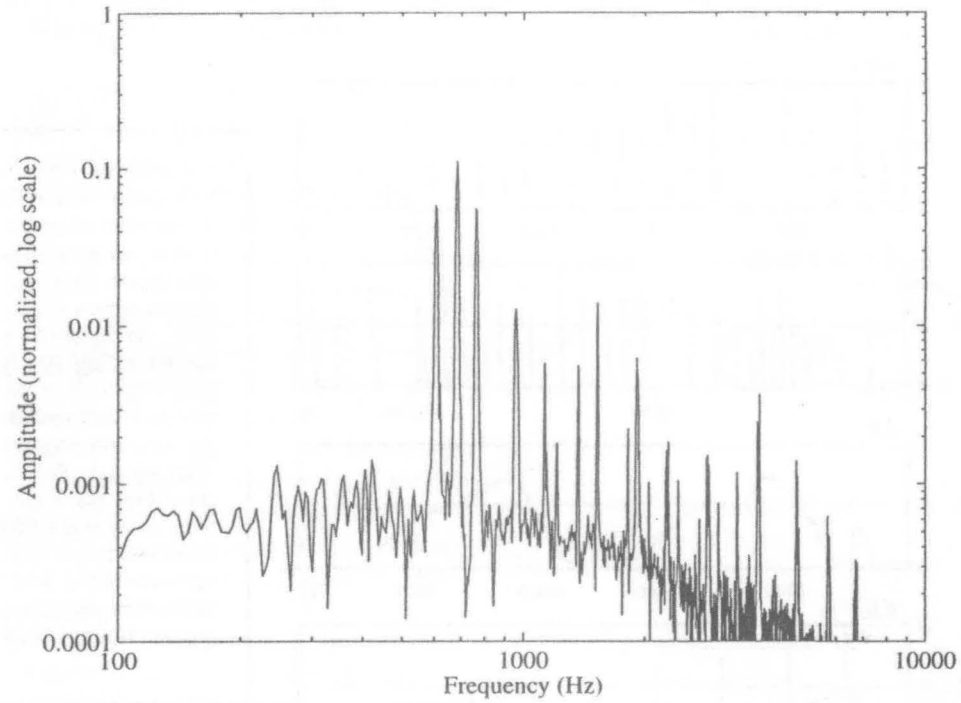
19. Grisey Gerard, *La musique: le devenir des sons*, w: "Darmstädter Beiträger Neuen Musik", XIX, 1982, oraz w: "Le Revue Musicale", no. 421-424 (1991): *L'Itineraire* - głośny manifest autorski, poświęcony czasowej naturze dźwięku i otwierający nowe (stare) perspektywy rozwoju muzyki współczesnej.
20. + Tenże, *Tempus ex machina*, w: "Entretemps" no. 8 (1989): *Grisey-Murail*; ang. tłum. w: "Contemporary Music Review", vol. 2, part 1 (1987) – bodajże najważniejszy manifest postawy Griseya wobec czasu i dźwięku, cytowany i przedrukowywany przy każdej okazji; jednocześnie tytuł jednego z utworów.
21. Tenże, wywiad z Davidem Bundlerem, w: *20th-Century Music*, 3/1996, zamieszczony także na: www.angelfire.com/music2/davidbundler/grisey.html. Grisey mówi o swojej estetyce, pojmowaniu muzyki i dźwięku, stosunku do spektralizmu i możliwościach muzyki współczesnej.
22. Harvey, Jonathan, wywiad z Danielem Jaffé, na: www.musicwrite.demon.co.uk/harvey.html - obszerna rozmowa na 60-te urodziny kompozytora o ekspresji, elektronice, procesie twórczym, przekonaniach i światopoglądzie.
23. + www.ircam.fr - jedna z najważniejszych stron, idealny punkt wyjścia do dalszych poszukiwań; kopalnia szczegółowych informa-

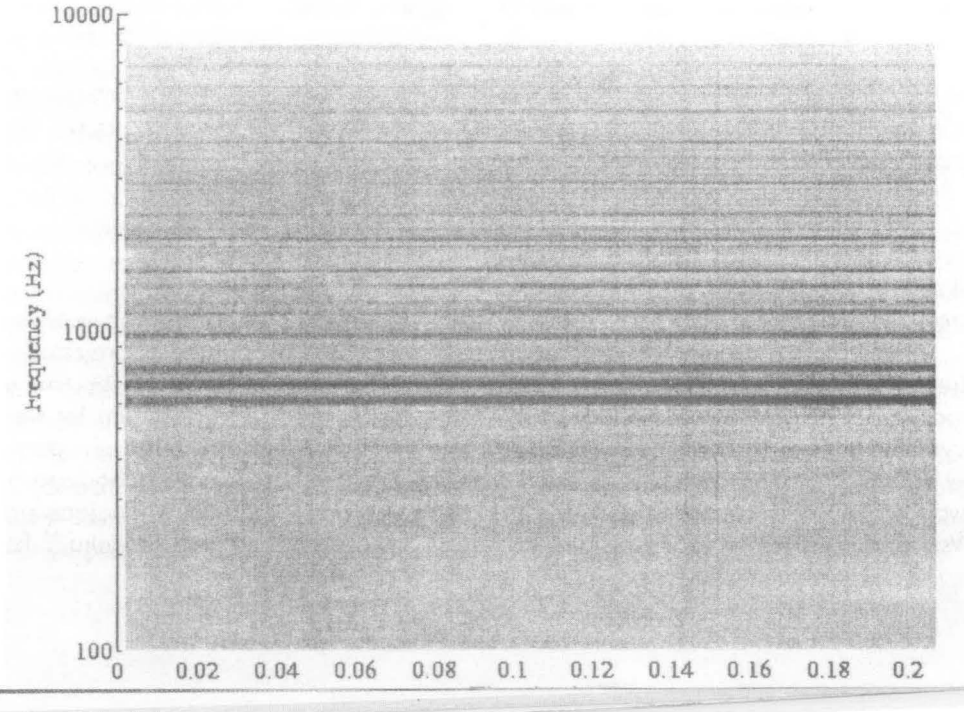
Mocne wejście – ostatni napisany przez Griseya tekst teoretyczny i pierwsze jego tłumaczenie w Polsce! Refleksja czołowego kompozytora **muzyki spektralnej**, muzyki, która od paru lat budzi w Polsce coraz żywsze emocje. Dawno już bowiem nie słyszeliśmy dzieł tak pięknych, tak spójnych, organicznych, jednocześnie na wskroś współczesnych. Metafizyka i głębia pojedynczego dźwięku, synteza sztuki i nauki, erotyzm i delektacja zmysłów. Ostatni był chyba Bach... Do zagadnienia przystępnie wprowadza wiceredaktor naczelny, zaś na marginesach jego artykułu wyczerpująca (ponad 60 pozycji) bibliografia tematu. Dalej naczelny, mętnie tłumacząc się interesem polskiej muzyki, śmie pouczać przyszłych i obecnych kompozytorów... Zwieńczeniem tych długich artykułów jest wielki esej Krzysztofa Kwiatkowskiego o wzorcowym i kanonicznym już dziele tego nurtu: *Partiels*. Ale można i inaczej czytać ów dział: najpierw Griseya, zaś później dwa krótkie i lekkie teksty. Pierwszy to recenzja i jednocześnie próba uchwycenia specyfiki stylu Horatio Radulescu, rumuńskiego spektralisty o niepowtarzalnym języku – pióra Michała Mendyka (tak, tak, ten sam od wprowadzenia). Z kolei Konrad Burzyński i Grzegorz Filip prowadzą pełną swady rozmowę o angielskim wyznawcy tej koncepcji: Jonathanie Harveyu, również używając jako pretekstu płyty. Ale można jeszcze inaczej...

cji. Najobszerniejsze bodaj spisy dzieł, bibliografie, dyskografie, linki – to dopiero początek dalszych atrakcji. Setki specjalistycznych artykułów i analiz; najbardziej profesjonalne programy do analizy i syntezy dźwięku (!!!) – jedyny problem w tym, że niewielka tego część jest darmowa; większość wymaga wykupienia drogich abonamentów i zamówień. Posiada angielską wersję językową.

24. Kornysheva Katja, *"Ich bin kein Naturalist, aber ich brauche Orientierungspunkte"*, w: "MusikTexte" 92 – szkic o estetyce Griseya, poparty wnikliwymi interpretacjami autorki oraz sporym materiałem źródłowym; pokazuje rozwój stosunku kompozytora do spektralizmu od *Partiels* do *Quatre chants*. BIBL
25. Kreylos Oliver, *Sampling Theory*, na: http://graphics.cs.ucdavis.edu/~okreylos/PhDStudies/Winter2000/SamplingTheory.html - strona profesora na University of California w Davis, który prowadzi zajęcia z muzyki komputerowej: przystępny i bogato ilustrowany wstęp do zagadnień próbkowania i związanych z nimi rezultatów analizy.
26. Książki Programowe "Warszawskiej Jesieni" roczniki: 1981, 1985, 1989, 1995, 1998-2004 – ciągle przydatne źródło na temat konkretnych kompozytorów i utworów, wraz z komentarzami autorskimi lub uznanych autorytetów (Wilsson, Baillet, Chłopecki). Są to: *Dalbavie In Advance Of The Broken Time...* (01); Dufourta *Watery Star* (95); Griseya *Talea* (81), *Le Temps et l'Ecume* (99), *Jour Contre-jour* i *Tempus ex machina* (00), *Vortex temporum* (01), *Quatre chants...* (03); Harveya *Mortuos plango, vivos voco* (04), Hurela *Pour Luigi* (01); Muraila: *Ethers* (81), *Désintégrations* (85), *Treize coleurs...* (89), *La fou à pattes bleues* (01); *Saariaho Verblendungen* (90), *Solar* (98). Łatwo dostępna w bibliotekach. PL
27. Kwiatkowski Krzysztof, *Czas ptaków, ludzi i wielorybów – krótki przewodnik po muzyce Gérarda Griseya* w: "Ruch Muzyczny" 23-24/2002 – własne spojrzenie na muzykę Griseya, osadzające ją w ciekawym kontekście historycznym (La Monte Young, Stockahusen), poparte dokładnym omówieniem *Les espaces...* oraz *Vortex temporum* i kończące się wnikliwymi uwagami na temat późnego okresu twórczości i odejścia od spektralizmu. PL
28. Tenże, *Morskie fale na instrumenty* w: "Ruch Muzyczny" 13/2003 – recenzja z płyty Muraila w Accordzie; parę uwag o jego stylu i o pięknie oraz elektronice w jego twórczości. PL
29. Laurenti Nicola i Poli Giovanni de, *A Method for Spectrum Separation and Envelope Estimation of the Residual in Spectrum Modeling of Musical Sound*, na:







trzydziestu latach to właśnie Gérard Grisey i Tristan Murail – a nie Pierre Boulez – są synonimem nowej muzyki i punktem odniesienia dla opuszczających konserwatoria twórców francuskich.

Pierwsze utwory spektralne sprowadzały się w zasadzie do odwzorowania mikrokosmosu dźwięku w makroprzestrzeni (czy raczej: czasoprzestrzeni) muzycznej. Najbardziej dosłowną realizację tej idei stanowiła zaproponowana przez Griseya technika syntezy instrumentalnej, polegająca na rozpisaniu składowych wybranego dźwięku z uwzględnieniem parametrów dynamicznych oraz czasowych na mniej lub bardziej rozbudowany skład instrumentalny. Najprostszy utwór mógłby więc teoretycznie sprowadzać się do niemiłosiernie rozciągniętej w czasie pojedynczej obwiedni spektralnej. Żaden z Francuzów nie posunął się jednak w swym redukcjonizmie tak daleko. Ich kompozycje polegały więc na przykład na ciągłym burzeniu i rekonstruowaniu alikwotowej struktury współbrzmień lub na płynnym przechodzeniu od spektrum jednego dźwięku do drugiego. Z coraz większą śmiałością penetrowali też obszar szumów oraz wielodźwięków nieharmonicznych.

W tym samym czasie w Europie i Ameryce ścierały się dwie wizje poawangardowej muzyki. Obóz konserwatywny, a raczej: neokonserwatywny, reprezentowany między innymi przez Pendereckiego i Rochberga, zdecydowanie kwestionował sens dalszego podążania w kierunku wskazanym przez Bouleza, Stockhausena, Ligetiego i Xenakisa. Z drugiej strony w kolejnych pokoleniach pojawiali się twórcy tacy, jak Lachenmann, Ferneyhough czy Manoury, których (pomimo bardzo różnorodnych deklaracji estetycznych) uznać należy za bezpośrednich spadkobierców ideowych Drugiej Awangardy. Spektralizm tymczasem odkrywał szlaki wiodące daleko poza mielizny konserwatywno-awangardowej dialektyki. Z tej perspektywy absurdalny wydawał się zarówno noworomantyczny odwrót ku muzycznej przeszłości, jak i wszelakie warianty postserializmu czy intuicyjnego sonoryzmu. Rosnące z upływem czasu grono wyznawców spektralnej idei zdawało się bezczelnie przecinać gordyjski splot kompleksów, przyzwyczajeń i dogmatów. Nieobca była im, ignorowana przez kompozytorów awangardowych, opozycja konsonansu i dysonansu, traktowana jednak elastycznie, nowocześnie, bez pozbawionej głębszego uzasadnienia archaizacji. Tworzyli zresztą bardziej rozległe i złożone hierarchie zjawisk akustycznych, dzięki którym teoretycznego usystematyzowania doczekały się także wielodźwięki nieharmoniczne oraz szumy[12]. Typowym składnikiem warsztatu rasowego spektralisty jest również modulacja, choć nie oznacza już ona ścieżki poprowadzonej pomiędzy dwoma tonacjami, lecz rozległy trakt łączący obszary oddziaływania dwóch wyjściowych szeregów naturalnych. Rasowy spektralista korzysta przy tym śmiało z technik wykoncypowanych w obrębie awangardowej muzyki elektronicznej, jak modulacja kołowa czy synteza addytywna[13]. Horatio Radulescu łączy w swym monolitycznym dorobku utwory oparte na pewnych zabiegach pokrewnych procedurom totalnego serializmu (*IV Kwartet Smyczkowy*) z kompozycjami dość dosłownie nawiązującymi do formy sonatowej[14]. Kaija Saariaho chętnie porusza się w obrębie tradycyjnych gatunków jak koncert instrumentalny czy pieśń solowa. Powstają "spektralne" opery[15]. Niezwykła wszechstronność muzyki tych kompozytorów nie oznacza jednak beztroskiego sięgania po archaiczne już dziś środki i formy i maskowania ich warstwą spektralnej retoryki. Świadczy o tym dobitnie szeroki asortyment środków właściwych tylko metodzie spektralnej, żeby wspomnieć chociażby o niezwykle rozbudowanych i gęstych akordach, które Gérard Grisey celnie scharakteryzował jako „mutanty pomiędzy współbrzmieniem i barwą", oraz o żelaznej logice rozwoju harmonicznego, która pozwoliła Radulescu przywrócić do łask zapomnianą kategorię funkcji harmonicznych.

Elastyczność połączona ze spójnością oraz konsekwentnie realizowanym postulatem „psychoakustycznego umocowania" dzieł spektralnych skłania apologetów tego nurtu do roztaczania świetlanych wizji stworzenia nowego, powszechnie akceptowanego i zrozumiałego języka dźwiękowego. Trudno jednak oczekiwać,

RYS. 7. TRZY TYPY SPEKTROGRAMU: A) DWYWYMIAROWY, Z OSIAMI DYNAMIKI I CZASU; B) DWYWYMIAROWY, Z OSIAMI DYNAMIKI I CZĘSTOTLIWOŚCI ORAZ C) TRÓJWYMIAROWY, Z OSIAMI CZĘSTOTLIWOŚCI I CZASU, GDZIE INTENSYWNOŚĆ BARWY ODPOWIADA POZIOMOWI DYNAMIKI [12]

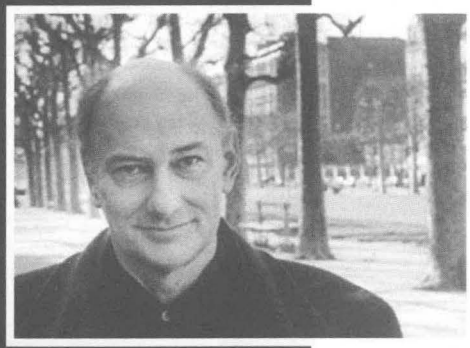
www.dei.unipd.it/~nil/PDF/SpecEstPoster.pdf - dwóch naukowców z Uniwersytetu w Padwie pokazuje jak (ściśle technicznie i matematycznie) wyodrębnić z analizowanego spektrum składowe dźwięku od szumów. Gęsto, ale krótko.

30. Leenerts Virgil, *The Effects of Voice Spectrum On FM and PM Modulators*, na: www.scomcontrollers.com/downloads/voiceeffectsfmpm.pdf - uwagi na temat modulacji FM i modulacji fazowej (phase modulation, PM), głównie w kontekście ludzkiego głosu i jego specyficznego widma, zrozumiałe także dla laików.
31. Lehman Scott, *Ring Modulation*, na: www.harmony-central.com/Effects/Articles/Ring_Modulation - bardzo krótkie wprowadzenie do modulacji RM, poparte wyczerpującą ilością przykładów dźwiękowych (przy braku wzorów i teorii); lekkie i przyjemne, ale u kompozytora może zapewne budzić pewien niedosyt.
32. Makovsek Janez, *FFT Properties* na: www.teemach.com/FFTProp/ - darmowy, freeware'owy program do analizy i generowania tonów prostych, wielotonów i szumów wraz z dokładną instrukcją obsługi.
33. Meltzer Anna E., *Spectralism*; na: www.cyburban.com/~hlm39/Museum/html%20Pages/Documents/AEM_notes.html - wyjątki ze współczesnego traktatu o... malarstwie i technice miksowania (syntezy) koloru z pigmentów.
34. Mendyk Michał, *Muzyczna biosfera Gérarda Griseya*, w: "Muzyka21", 3/2004 – popularyzatorski, syntetyczny przewodnik po muzyce francuskiego kompozytora wraz ze spisem najważniejszych dzieł i dyskografią; autor stawia parę śmiałych tez, które potrafi jednak nawet na niewielkiej przestrzeni przekonująco uargumentować. Tekst bardziej o Griseyu niż o spektralizmie, ciekawie pokazuje jego doń stosunek na przestrzeni wielu lat i utworów. PL
35. Tenże, Burzyński Konrad, Filip Grzegorz, Jachimiak Wojciech, Kamiński Tomasz, Topolski Jan, Wieczorek Sławek, *Dyskusja redakcyjna o spektralizmie*, na: http://free.art.pl/nowamuzyka - zapis dyskusji o istocie, znaczeniu i wartości tego nurtu. Choć każdy z autorów wnosi swoje osłuchanie (różni kompozytorzy i utwory), wrażliwość (różne reakcje i odczucia) i opinię (różne sądy i tezy), to całość nie ma jednak niestety ani dynamiki, ani charakteru prawdziwej dyskusji, jako że większość jej uczestników łatwo się ze sobą zgadza i zwykle podziela zachwyt pomieszany z onieśmieleniem. PL
36. + Murail, Tristan, *La révolution des sons complexes, in "Darmstädter Beiträge..."* XVIII, Mainz 1981 - autorska interpretacja spektralizmu, która swego czasu wywołała w Darmstadcie spore poruszenie.
37. Tenże, *Spectres et lutins*, w: "Darmstädter Beiträge...", XIX, Mainz

PHILIPPE MANOURY (1952)

KAIJA SAARIAHO (1952)

TRISTAN MURAIL (1947)



HUGUES DUFOURT (1943)

aby kolejne pokolenia twórców dobrowolnie zrezygnowały z wolności i pluralizmu – tych unikalnych wartości, jakie przyniósł im burzliwy wiek XX. Sami założyciele grupy l'Itinéraire przeciwni są zresztą wszelkiemu dogmatyzmowi. Z drugiej strony coraz szersze kręgi młodych kompozytorów łapią „spektralnego bakcyla". Już dziś jest to oficjalny język muzyki francuskiej, bardzo istotny nurt w nowej muzyce skandynawskiej oraz coraz powszechniejsze zjawisko w wielu innych krajach[16]. Spektralizm nie zawitał jeszcze na dobre do Europy Wschodniej, w tym nad Wisłę, choć i tu widać pierwsze jaskółki. Ale o tym na razie sza...

Michał Mendyk

Bibliografia wedle pozycji z zamieszczonej wcześniej listy: 12, 13, 27, 54.

[1] Obok popularnego Horatio Radulescu, który w 1969 roku przybył do Paryża i przyjął francuskie obywatelstwo, należy jeszcze wymienić nazwiska Octaviana Nemescu, Stefana Niculescu oraz Iancu Dumitrescu. Porównaj esej o rumuńskich spektralistach w: [12].

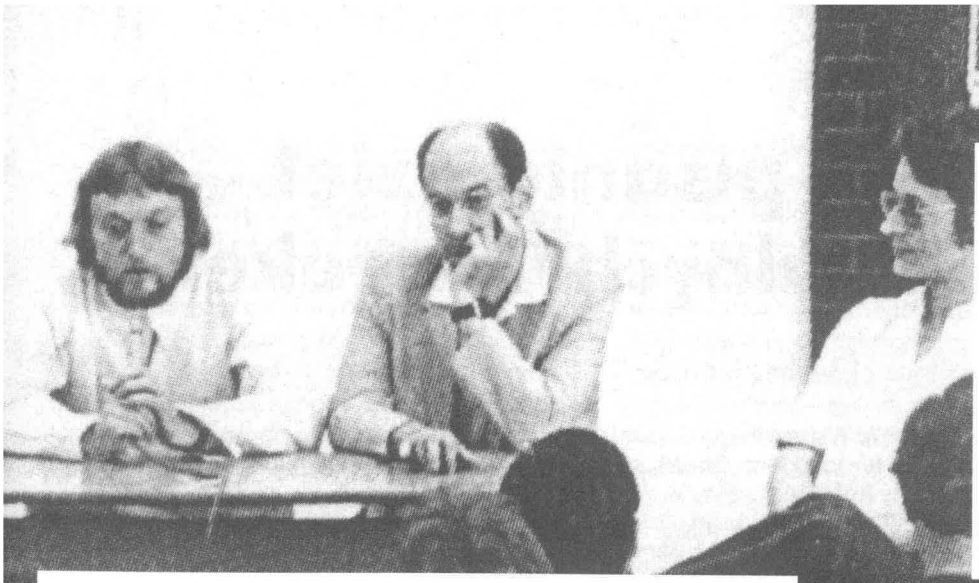
[2] Warto tu nadmienić, iż prawie wszyscy założyciele kluczowej dla rozwoju nowego nurtu grupy l'Itinéraire (mianowicie Gérard Grisey oraz Tristan Murail, choć nie Hugues Dufourt) uczęszczali na zajęcia kompozycji prowadzone przez francuskiego mistrza w paryskim konserwatorium.

[3] *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Ballard, Paris, 1722.

[4] Już w *stile osservato* Palestriny odnajdujemy nie tylko dominację tercjowej struktury akordów lecz także kluczową dla tonalności dur-moll zasadę poprzedzania ostatniego akordu pierwszego stopnia (Rameau powiedziałby już: toniki) akordem stopnia piątego (dominanty).

[5] Już w momencie powstawania Traité de l'Harmonie, próby matematycznego oraz fizycznego wyjaśnienia fenomenu dźwięku podejmowali między innymi Euler i d'Alembert.

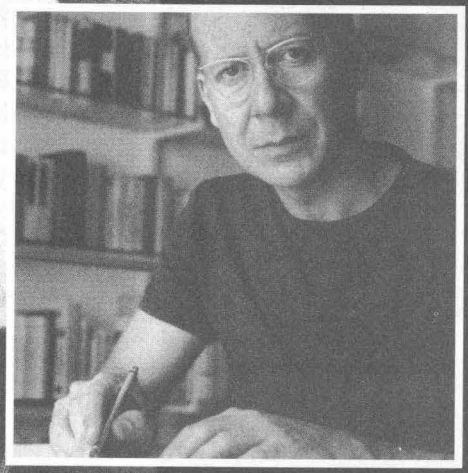
[6] Nigdy na przykład nie podał naukowego wyjaśnienia zjawiska tożsamości oktawowej, które w akordzie C-dur pozwala zastąpić właściwe alikwoty dźwiękami o oktawę lub dwie od nich niższymi. Nie uporał się też z trójdźwiękiem molowym, w którym zamiast



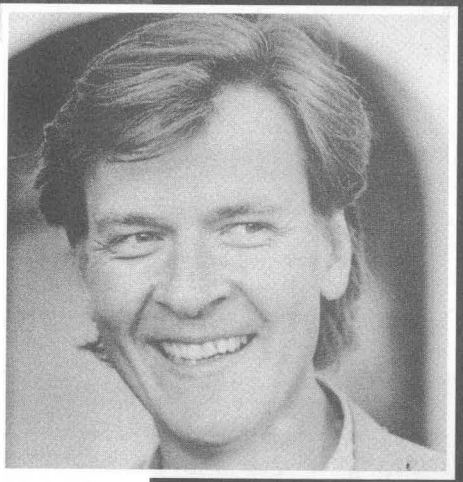
SPOTKANIE GRUPY L'ITENÉRAIRE PODCZAS LETNICH KURSÓW NOWEJ MUZYKI W DARMSTADCIE W 1982 ROKU. OD LEWEJ: TRISTAN MURAIL, HUGUES DUFOURT, GÉRARD GRISEY, HARRY HALBREICH (PROWADZENIE), MICHAËL LEVINAS, COSTIN MIERENAU

MARC-ANDRÉ DALBAVIE (1961)

PHILIPPE HUREL (1955)



IVAN FEDELE (1953)



MAGNUS LINDBERG (1958)

pierwszej tercji wielkiej pojawia się tercja mała, a więc dopiero dziewiętnasty ton składowy dźwięku podstawowego (i to w pewnym przybliżeniu). Próbowała to tłumaczyć tzw. teoria dualistyczna Hansa Riemanna, która trójdźwięk molowy uważała za równorzędny durowemu i wywodziła go (matematycznie) z hipotetycznego ciągu alikwotów w dół, będącego jakby zwierciadlanym odbiciem tego podstawowego. Jej spekulatywność była już jednak daleka od empiryzmu Rameau...

[7] Podobnie zresztą uważa rumuńska kompozytorka i teoretyk muzyki, Livia Teodorescu, która klasyczną tonalność uznaje właśnie za pewien uproszczony, okrojony wariant spektralizmu. Patrz: [54]

[8] Na przykład słynny „akord synetyczny" z *Poematu Ekstazy* opiera się alikwotach od ósmego do czternastego z pominięciem dwunastego.

[9] Warto zaznaczyć, że za wrażenie barwy odpowiada w znacznym stopniu właśnie przebieg obwiedni spektralnej, a nie tylko amplitudy poszczególnych tonów składowych w najdłuższej fazie trwania.

[10] Właśnie na spektrum dzwonu tenorowego katedry w Winchester oparł swą kompozycję Mortuos plango, vivos voco na taśmę brytyjski spektralista Jonathan Harvey. Co ciekawe, każdy dwon charakteryzuje się innym rozkładem składowych, a różnice te mogą być całkiem znaczne.

[11] Gdyby posługiwali się agresywną, boulezowską retoryką, w którymś ze swoich manifestów napisaliby pewnie, że „Boulez umarł"...

[12] Bliższa współczesnej kompozytorskiej praktyce jest opozycja harmoniczności i nieharmoniczności, a więc wielotonu harmonicznego i szumu białego oraz stopni pośrednich (wielotony nieharmoniczne, szumy kolorowe); nacisk na nią kładzie choćby fińska kompozytorka Kaija Saariaho.

[13] Szczegółowe omówienie tych procesów w następnym artykule.

[14] Tolerancja dla rozwiązań technicznych i architektonicznych należących do innych niż spektralny kanonów łączy wielu kompozytorów. Wzorcowa zdaje się tu być postawa samego Gerarda Griseya, którego późną twórczość (*Vortex Temporum* i słynne *Quatre Chants*) śmiało można opisać epitetami: minimalistyczna oraz romantyczna.

[15] W warszawskiej Operze Narodowej mieliśmy okazję w listopadzie 2003 roku usłyszeć dzieło Henrika Hellsteniusa *Sera* z roku 2000.

[16] W Wielkiej Brytanii działa między innymi słynny Jonathan Harvey, we Włoszech – Ivan Fedele, w Finlandii –Magnus Lindberg, a w Irlandii – cieszący się rosnącą popularnością James Dillon. Ponoć ostatnio nawet w Niemczech (sic!) spektralizm w nieortodoksyjnej postaci zdobywa zwolenników, takich jak Enno Poppe i Georg Friedrich Haas.

1984 oraz w: "Le Revue Musicale", no. 421-424 (1991): L'Itineraire. Kolejny tekst Murailа, doprecyzowuje jego interpretację spektralizmu; dużo nawiązań do malarstwa.

38. www.musiquefrancaise.net – strona zbierająca dane i linki o nagraniach francuskiej muzyki współczesnej. Imponująca baza danych, choć informacje nie zawsze pełne.
39. Nyack Cuthbert, *Analog Signal Processing*, na: http://cnyack.homestead.com/files/idxpages.htm - prywatna strona: techniczne, fizyczne (morze wzorów!) zagadnienia związane z teoremateм Fouriera i Laplace'a, i metodami czysto teoretycznej analizy/syntezy dźwięku. Ściągawka z matematyki dla niewtajemniczonych, przydatna i przy innych stronach to dopiero początek zabawy: schematy i diagramy są tu prawdziwie interaktywne i zmieniając współczynniki możemy obserwować zmianę wykresów, co osobom w matematykę niewtajemniczonym daje choć namiastkę zrozumienia!
40. + Puckette Miller na: www.crca.ucsd.edu/~msp/techniques/latest/book-html/node1.html - bardzo obszerny, kompetentny i fachowy przewodnik po podstawach muzyki komputerowej. Matematyczne wzory, schematy graficzne, algorytmy w graficznym języku programowania MSP – raczej dla kompozytorów i to tych, którym nie jest obca matematyka i informatyka. Wydaje się nawet, iż może zastąpić 3-miesięczny kurs w akademii muzycznej...
41. + Reid Gordon, *Synth Secrets*, Part 11-14, na: www.soundonsound.com/sos/apr00/articles/synthsecrets.htm - zamieszczone na stronie fachowego magazynu "Sound On Sound" (tamże również treściwy słowniczek wszystkich podstawowych terminów) bardzo wesołe i łatwe objaśnienie dwóch podstawowych technik modulacji AM i FM oraz syntezy addytywnej. Tylko niezbędne wzory, dużo przykładów i objaśnień efektów czysto muzycznych – wyciąg z książki autora. Gorąco polecam!
42. "Le Revue Musicale", no. 421-424 (1991): *L'Itineraire*, red.: Daniele Cohen-Levinas – 450-stronicowy, poczwórny numer poświęcony grupie kompozytorskiej, z której wywodzi się większość spektralistów (która jednak nie ogranicza się do tego nurtu i nie jest z nim tożsama). Zbiór materiałów różnej wagi i rodzaju, od notek prasowych po manifesty (m.in. teksty Murailа, Griseya i Lévinasa), szkicuje kontekst powstania koncepcji spektralnej.
43. Ricordi – włoskie wydawnictwo płytowe, spisy dzieł wydawanych kompozytorów, np. Griseya: www.ricordi.it/compositori_oggi/grisey/grisey.pdf

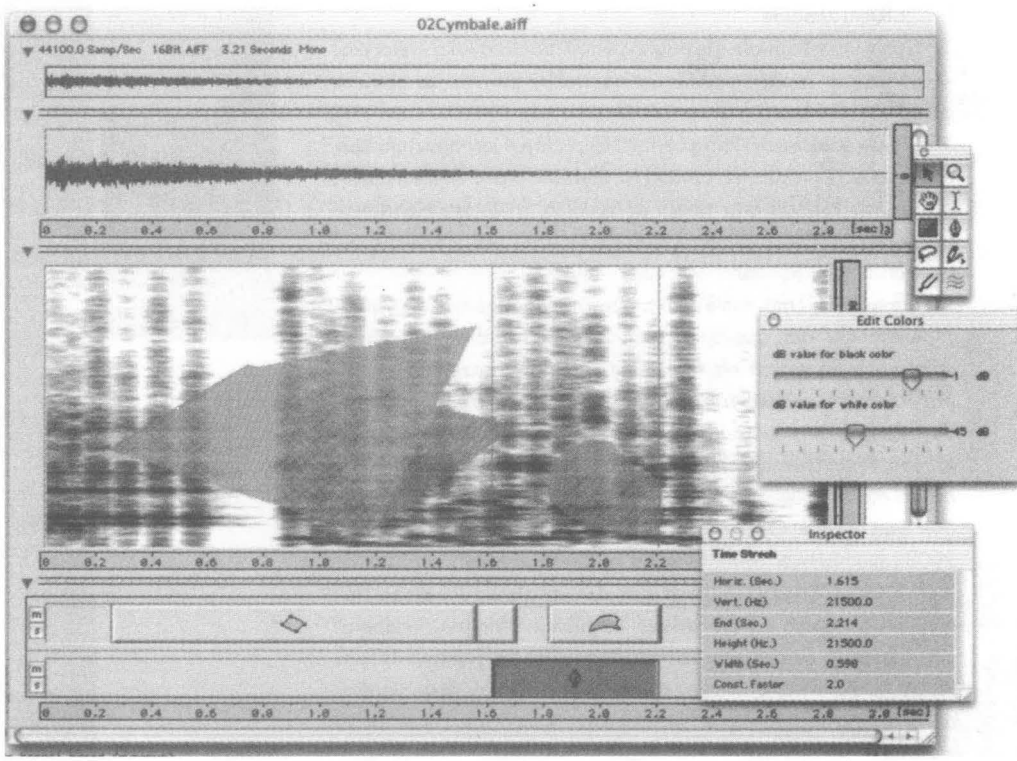
Nauka pisania dzieł spektralnych w weekend

***So You Want To Write A Fugue?* – zaczynał śpiewać temat Glenn Gould, po czym wchodziły kolejno 3 głosy w autorskiej wersji bachowskiego kontrapunktu, utworu-przestrogi i utworu-zachęty do zmierzenia się z Największymi. I chociaż Gould napisał w sumie raptem cztery kompozycje to przesłanie pozostaje wciąż aktualne. Oto krótki przewodnik po podstawowych, kanonicznych już technikach i procedurach kompozytorskich spektralizmu. Gwoli ścisłości i uczciwości, przyznam się od razu, że żaden utwór nie spoczywa w szufladzie mojego biurka i w najbliższym czasie chyba tam nie spocznie.**

I. Analiza

A zatem, na początku powinieneś znaleźć **materiał wyjściowy**, czyli spektrum, innymi słowy: złapać widmo. Tylko jakie? To pytanie zasadnicze, gdyż odpowiedź na nie zdeterminuje później cały utwór. Jak wybór tematu fugi czy serii dodekafonicznej. Oto jest pytanie! Decyzja bardzo to wiążąca i lepiej dokładnie się przyjrzeć wszystkim kandydatom. Czy będzie to **widmo harmoniczne** (puzon[1] – lubimy), a może **kolorowane widmo harmoniczne** (puzon z tłumikiem[2] – śmieszy), czy może **ścieśnione lub rozrzedzone** (cow bells – zaskakują), a może jednak **nałożone na siebie widma** harmoniczne (dzwon – intryguje), **szum kolorowany** na pewnych częstotliwościach (marakasy – drażnią), a może **szum biały, brązowy czy różowy** – a morze (uspokaja), ale i zakłócenia w eterze (wściekają). W ten płynny sposób prześlizgnęliśmy się niepostrzeżenie, przemknęliśmy niczym po gładkiej tafli *glissanda* od dźwięku harmonicznego do nieharmonicznego szumu. Wkrótce okaże się to bardzo ważne: że mimo ich przeciwstawności i maksymalnego kontrastu, można się między nimi płynnie przemieszczać.

Jak wiadomo, duchy nie dają się łatwo pętać i krępować, zatem nieodzowne będą pomoce naukowe w postaci szkiełka i ucha, czyli programów do **analizy spektralnej**. Jeżeli nie przebywasz aktualnie przypadkiem w IRCAM-ie, albo nie posiadasz w komputerze ichniejszych cudeniek za paręset €[3], jeszcze nic straco-

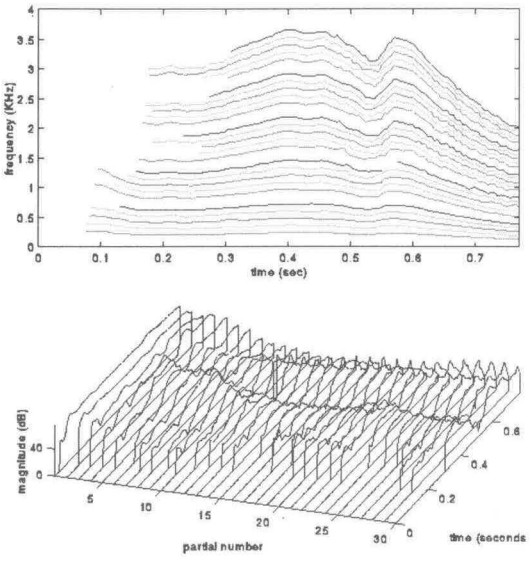


RYS. 1, IRCAMOWSKI PROGRAM DO ANALIZY I SYNTEZY SPEKTRALNEJ DŹWIĘKU – AUDIOSCULPT [23]

nego. Są dostępne aplikacje *freeware*, m.in. świetne *Audition* firmy Adobe[4]. Warto udać się do studiów komputerowych akademii muzycznych (zwłaszcza we Wrocławiu i Krakowie), które powinny być wyposażone w powyższe programy.

Jak wiadomo, widmo lubi krążyć – **nie ma statycznych dźwięków!!!** Kluczowe jest to, by wspomniany rozkład częstotliwości i natężenia był ukazany w czasie, żeby był dynamiczny. Jako profesjonalist(k)a nie możesz więc zadowalać się dwuwymiarowymi reprezentacjami graficznymi; zaakceptować możesz tylko trójwymiarowe spektrogramy, oparte na tzw. **szybkim przekształceniu fourierowskim**[5] (*Fast Fourier Transform*, FFT). Przypomina on coś w rodzaju fotografii dźwięku; natomiast jego wersja realizowana w czasie rzeczywistym, tzw. dynamiczne FFT (DFT) to już raczej film.

Pozwoli Ci to wykreślić krzywą częstotliwościowo-amplitudową, zwaną po prostu (!) **obwiednią spektralną** – rodzaj kształtu dźwięku w czasie. Decyduje on o specyfice barwy instrumentu, choć jest po części zależny od rejestru. Obwiednia powinna być regularna, gładka i stabilna. Bądźmy szczerzy: nie będzie.



RYS. 2, OBWIEDNIE SPEKTRALNE DLA WSZYSTKICH TONÓW SKŁADOWYCH [48]

Napotkasz dalsze dwa problemy: jak odsiać szumy i **wydzielić precyzyjnie składowe** (są zawsze nieco rozmazane) i jaką **częstotliwość próbkowania** wybrać. Ta druga przypomina wybór powiększenia w mikroskopie: przez większe będziesz widział mniej, acz dokładniej; przez mniejsze zobaczysz wszystko, ale niewyraźnie; komputery ciągle nie nadążają za Twoimi lotnymi myślami. Mikroskop albo panorama – wybór należy do Ciebie. Wybór ten zdecyduje o wyniku analizy, bowiem nie ma dwóch takich samych analiz; Heisenberg czai się w pobliżu. A i później same problemy: jak zredukować ogromne ilości danych z dynamicznego FFT – pomagają tu algorytmy opracowane na bazie psychoakustyki, odrzucające nieistotne w percepcji parametry i zjawiska. W końcu mawiają, że muzyka jest do słuchania (choć Ty, jako wierny wyznawca Bouleza, nie do końca w to wierzysz).

Ale i to nie koniec wysiłków Twego widma, by się Tobie wymknąć: oto wielce ważne okazują się wszelkie dźwięku **zabrudzenia** (nacisk smyczka, szelest wentyli, drganie częstotliwości składowych), wszystkie te chaotyczne i ponoć niepożądane (acz stanowiące właśnie o pełni, jędrności i indywidualności dźwięku) odgłosy krzątaniny instrumentalisty[6]. Na to także jednak ircamowcy mają swoje teorie i wzory; ci przeklęci informatycy i spekulanci! W każdym dźwięku harmonicznym są **szumy**, ale i w szumie zdarzają się struktury quasiharmoniczne (co sprawia, że słyszymy jego wysokość); innymi słowy: w każdym porządku jest pewien stopień **chaosu** i *vice versa*. Dynamiczna FFT upraszcza i nie potrafi do końca oddać tego chaosu; stąd tworzy się biblioteki i generatory losowych zanieczyszczeń.

No i wreszcie, nic nie nakazuje Ci oczywiście ograniczenia się do jednego widma; może ich być dowolnie wiele, prawdziwe wakacje z duchami...

Następnie złapane już widmo/widma należy umieścić w odpowiedniej klatce, czyli zdecydować się na **interpretację spektrum**. Utwór możesz bowiem tak ukształtować, aby w swoim generalnym **kształcie** (formie) naśladował konkretne spektrum, a zwłaszcza rozkład jego składowych i ich obwiednię spektralną (słynne *Partiels* Griseya). Możesz jednak posłużyć się widmem jako pewną **metaforą kształtu**, próbując uczynić utwór żywym organizmem (jak robił to intuicyjnie Scelsi choćby w *Aionie*) albo oprzeć go na wyspekulowanym, nieistniejącym, acz możliwymi widmie, poddanym nawet szeregom procedur serialnych (wielka koncepcja Radulescu w *IV Kwartecie smyczkowym*). Chociaż w sumie czemu nie potraktować go jako **rezerwuaru** wszystkich możliwych dźwięków, rodzaju wywiedzionego z jednego spektrum jednorazowego systemu dźwiękowego, z którego z kolei będziesz mógł wyprowadzić właściwą mu tonalność, harmonie, melodie?[7]

44. + Robertson William, *Frequency And Spectral Analysis*, na: http://physics.mtsu.edu/~wmr/fourier_1.htm - strona profesora fizyki Middle Univeristy of Tennesee jest najprostszym i najdowcipniejszym znanym mi wprowadzeniem w koncepcję tonów prostych, złożonych analizę dźwięku, teoremat Fouriera; zawiera czytelne schematy oraz świetnie dobrane przykłady dźwiękowe. Warto tu zacząć!
45. Rodet Xavier, Depalle Philippe, Garcia Guillermo, *New Possibilities in Sound Analysis and Synthesis*, na: http://mediatheque.ircam.fr/articles/ , articles scientificques, pozycja 67- kolejny darmowy artykuł na stronach IRCAM-u, poświęcony nowym technikom analizy i syntezy dźwięków, z naciskiem na obwiednię spektralną oraz tzw. odwrócone FFT i efekty dzięki nim uzyskane – wytworzenie głosu kastrata w *Farinellim*... Imponująca bibliografia.
46. + Rose Francois, *Introduction To The Pitch Organisation In The French Spectral Music*, w: "Perspectives Of New Music", 34 vol. 2 (Summer 1996) – świetne, anglojęzyczne, syntetyczne (i przy tym krótkie!) wprowadzenie do podstawowych technik spektralnych na przykładach *Périodes* i *Partiels* Griseya oraz Gondwany Muraila. Znakomicie dobrane przykłady nutowe i bardzo czytelne diagramy oraz obszerna bibliografia. Dostępne w Bibliotece ZKP-u!!! BIBL
47. Salabert – francuskie wydawnictwo nutowe, spisy dzieł wydawanych kompozytorów, np. Muraila: www.salabert.fr/formcat/actuel/MURAIL_1993(base).pdf
48. Serra Xavier, *Musical Sound Modeling The Sinusioids And Noise*, na: www.iua.upf.es/~xserra/articles/msm/ - jeden z ircamowskich specjalistów tym razem o potrzebie stworzenia wielowymiarowego modelu dźwięku, który obejmowałby zarazem sinusoidy alikwotów i szumy pomiędzy nimi. Wymaga to dokonania syntezy myślenia deterministycznego i stochastycznego oraz wielu wyrafinowanych, zintegrowanych programów (w finale postulowana jest tzw. stochastyczna synteza dźwięku). Dużo uwagi poświęcone jest właściwym algorytmom używanym podczas analizy FFT i odwróconego FFT, dodane są przydatne diagramy i wzory. Trudne, ale ciekawe, jako że dotyczy istotnego, a mało znanego aspektu analizy dźwięku; dla zaintrygowanych obszerna bibliografia.
49. Tenże i Jordi Bonada, Perfecto Herrera, Ramon Loureiro, *Integrating complementary spectral models in the design of a musical synthesizer*, na: www.iua.upf.es/~xserra/articles/spectral-models/ - specjalistyczna i trudna, naukowa strona poświęcona kilku dopełniającym się metodom reprezentacji dźwięku (bazujących na różnych postaciach FFT), technikom ponownej

jego syntezy i próbie opartego na nich stworzenia modelu syntezatora. Dla dociekliwych.

50. Sethares William, *Relating Tuning And Timbre*, na: http://eceserv0.ece.wisc.edu/~sethares/consemi.html - bardzo interesujący esej (wyciąg z książki autora) na temat wzajemnych związków między barwą instrumentu a jego strojem; stosunkowo przystępny i bogato ilustrowany.
51. Tenże, *Xentotanality*, na: http://eceserv0.ece.wisc.edu/~sethares/xentone.html - intrygująca osobista (nieświadoma?) interpretacja spektralizmu, udokumentowana możliwymi do ściągnięcia utworami autora.
52. Settel Zack, Corte Lippie, *Real-time Frequency-Domain Digital Signal Processing on the Desktop*, na: www.music.buffalo.edu/lippe/pdfs/annarbor.pdf - uniwersytecka rozprawka dotycząca analizowania i syntetyzowania dźwięków w czasie rzeczywistym na przykładzie programu MSP; wymaga uprzedniej wiedzy o teoremacie Fouriera i podstawach FFT. Schematy i tematyczna bibliografia.
53. Siedliński Radosław, *Spektralizm okiem filozofa*, na: http://free.art.pl/nowamuzyka - próba refleksji estetycznej nad spektralizmem, za szczególnym uwzględnieniem postawy Griseya i twórczości Fedelego; krytyczny komentarz do pozycji 35 i 56. PL
54. Teodorescu-Ciocanea Livia, *Timbre Versus Spectralism*, w: "Contemporary Music Review" 2003, Vol. 22, nos. 1-2. Bardzo oryginalne i frapujące spojrzenie na spektralizm rumuńskiej kompozytorki, która widzi tonalność jako... jeden z wariantów spektralizmu. Wielce śmiałe i odkrywcze tezy oraz klasyfikacje, jednocześnie nie do końca subtelna autopromocja twórczości swojej i rodaków. BIBL
55. + *Le timbre, métaphore pour la composition*, red.: Jean-Baptiste Barierre, Paris 1991 – kompendium wiedzy o spektralizmie (choć koncentruje się na zagadnieniu barwy), włącznie ze słynnymi artykułami Griseya, Hurela, Dufourta, Dalbavie, Saariaho (!!!).
56. Topolski Jan, *Czwarty wymiar dźwięku. 7 tez o spektralizmie* – tekst audycji z Drugiego Programu PR (02., 09.06.2004), http://free.art.pl/nowamuzyka Próba syntetycznej prezentacji tematu; autor wysuwa 7 argumentów na rzecz poważnych szans spektralizmu na stanie się nowym uniwersalnym językiem muzycznym oraz na temat jego znaczenia estetycznego i historycznego. PL
57. Tenże, *Muzyka bez ambicji?* w: "Muzyka21", nr 9-11/2004 – cykl recenzji monograficznych płyt wydawnictwa Accord, m.in. Harveya, Murailа, Hurela, Dalbavie, Manoury'ego. PL

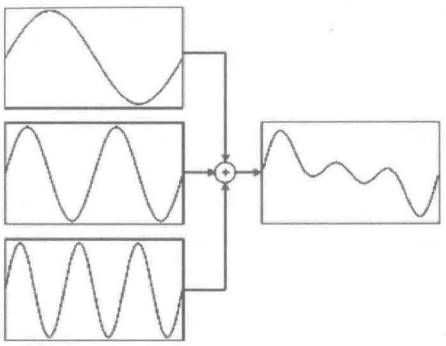
Możesz także jeszcze więcej **pospekulować** i znaleźć w widmie nawet źródło wartości rytmicznych, które wyliczysz poprzez odpowiednie przekształcenia proporcji częstotliwości (i/lub amplitud) pomiędzy poszczególnymi składowymi (Dalbavie w *Diadémes*). Czy nie realizujesz właśnie odwiecznej utopii sztuki o całkowitej integralności dzieła, wydedukowanego z jednego aksjomatu, wywiedzionego z jednego ziarna, idei pra-rośliny, *Missa Mi-Mi, Kunst der Fuge, V Symfonii, Kwartetu op. 28*?

II. Synteza

Przed Tobą największe wyzwanie: położyłeś już ducha na łopatki i rozłożyłeś na części składowe; teraz złóż go z powrotem. Wstąp na drogę **syntezy spektralnej**. Jeszcze nikt przed Tobą nie był tak blisko tajemnicy stworzenia; oto niczym genetyk łączysz fragmenty muzycznego DNA, niczym Bóg tworzysz z gliny dźwięk. Spokojnie, nie odleć! To tylko mały diabełek pychy doszedł do głosu – ucisz go szybko, bo możesz skończyć w Lusławicach.

Synteza addytywna to metoda składania widma poprzez nakładanie na siebie tonów prostych, technika powstała w latach 50-ych wraz z początkiem elektroakustyki (tak, tak, to właśnie ten straszny, młody gniewny Stockhausen ze *Studien I i II*). W wersji podstawowej, technika ta oferuje brzmienia płaskie, matowe, niecieka we i niewiarygodne, niezależnie od tego, ile byś samych składowych mnożył. Ale któż dzisiaj ograniczałby się do tej historycznej, bądź co bądź, wersji; warto uświadomić sobie, że to raczej ogólna zasada, pewien model, szkielet stanowiący ukrytą bazę dla muzyki spektralnej. Znaczącym jego udoskonaleniem stało się indywidualne kształtowanie każdego alikwotu inną obwiednią, co dodało dźwiękom wiele dynamiki i życia.

Aby jednak w pełni oblec ten szkielet w ciało, powstała koncepcja syntezy instrumentalnej, gdzie poszczególne składniki rozpisujemy na różne instrumenty tudzież głosy. Czy muszę doprawdy wspominać, że trzeba przy tym zachować możliwie jak największą dokładność i odrzucić wreszcie siermiężne i grubiańskie półtony na rzecz 1/4, 1/6 i 1/8 tonu? W końcu każdy(a) prawdziwy spektralist(k)a doskonale to wie, wyzwolony(a) z oków 12-częściowej oktawy... Zainicjowana bodajże przez Stockhausena w *Stimmung* na 6 wokalistów technika syntezy instrumentalnej stała się znakiem rozpoznawczym francuskiego spektralizmu. Brzmi to banalnie

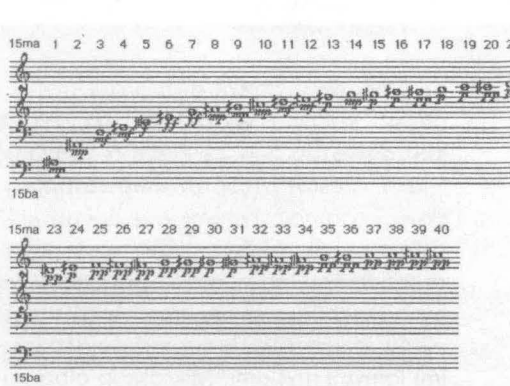


RYS. 3, MECHANIZM DZIAŁANIA SYNTEZY ADDYTYWNEJ [63]

prosto, ale tylko na papierze: w rzeczywistości bowiem mamy do czynienia z niezwykłym zjawiskiem. Każdy instrument (głos) dodaje swoje własne spektrum, obwiednię i szumy, ale jednocześnie na jakimś (nie do końca uświadamianym w percepcji) metapoziomie ciągle brzmi spektrum wyjściowe. Powstaje wielce wyrafinowana, upajająca zmysły i umysł, migocąca, kolorowa, głęboka, **dwuwarstwowa struktura**. Makro-spektrum i kilkanaście mikro-spektrów... Słyszysz To? Tak, to *Partiels* Griseya, *Désintégrations* Murailа i wiele, wiele innych.

Możesz wszakże nie chcieć dzielić moich powyższych metafizycznych uniesień i zamiast dodawać, wolałbyś raczej odjąć – dla Ciebie stworzona jest zatem **synteza substraktywna**. Nazwa nieco myląca, gdyż tak naprawdę chodzi tu o wyizolowanie za pomocą szeregu filtrów i algorytmów struktury spektralnej (bardziej lub mniej zbliżonej do widma harmonicznego) z bogatego kompleksu fal (np. szumu) – czyli faktycznie o szumu analizę... Metoda polecana nocnym markom czy tristanom, którzy w (obowiązkowych w tej sytuacji) studiach komputerowych coraz to nowe sztuczne siatki i sitka zakładają na, jakże przecież piękny, szum morza czy potoku (*Bois flotté* Murailа). No cóż, z dziwakami trudno dyskutować, ale trzeba przyznać, że metoda bardzo obiecująca i twórcza.

Wyróżnia się jeszcze dwa rodzaje syntezy: do jej odmiany **modulacyjnej** wró-



cę, gdy zdążę wyjaśnić samą modulację. Natomiast **synteza granularna** zasługuje na większą uwagę, ponieważ bazuje na innym modelu dźwięku, którym nie jest zbiór fal (jak w klasycznym modelu fourierowskim), lecz zbiór "chmur", "ziaren", krótkich zdarzeń dźwiękowych, które zachodzą z różną gęstością i częstotliwością. Można dzięki temu uzyskać statyczną reprezentację dźwięku (a więc widmo wreszcie usidlone!), natomiast zdarzenia i oczekiwany kształt reguluje się tu za pomocą rachunku prawdopodobieństwa, czyli stochastycznie. I już się uśmiechasz, miłośniku(czko) Xenakisa. To najmłodsza i bodaj najmniej rozwinięta technika syntezy, tak iż nawet nie ośmielę się podać konkretnych przykładów jej zastosowań, ale po cóż jeszcze czytasz w końcu ten artykuł – czas zażyć granulkę!

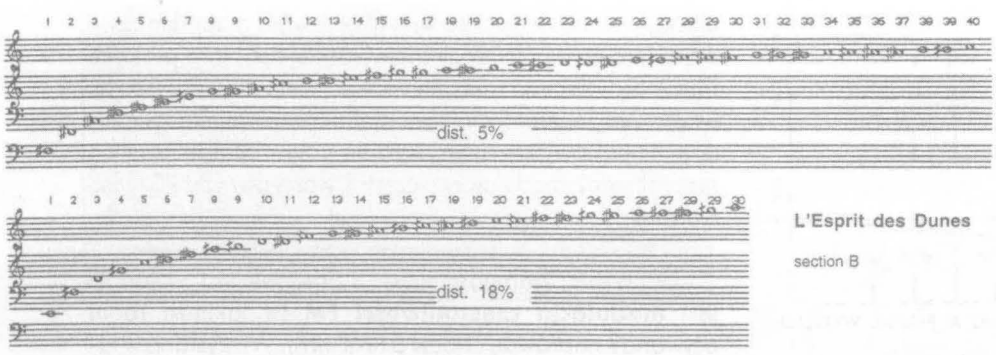
III. Transformacje

No dobrze, koniec tego dobrego. Na początku było po bożemu: łapiesz widmo, rozkładasz je i składasz z powrotem. Ale ile można? Od czego mamy wyobraźnię (i parę matematycznych narzędzi tortur) – zaraz wyciśniemy z naszych duchów takie zeznania, jakie będziemy chcieli; stopimy nasz puzon i wytopimy zeń gong, który po uderzeniu rozsypie się na tysiąc kawałków... Nadchodzi Wielka Inkwizycja; każdy dźwięk może coś ukrywać, już my wyciągniemy wszystkie ich sekrety, zniekształcimy je tak, że zmienią się nie do poznania, tak że poznamy je w całej ich zmienności, poznane stanie się nieznane i zmienione na tyle, że aż niepoznawalne. Czas na **transformacje spektralne**.

Zasadniczo możemy wyróżnić operacje na pojedynczych widmach oraz na dwóch lub więcej. Zacznijmy od tych pierwszych. Banalną możliwością (choć przyznaj, że o tym pomyślałeś!) byłoby sprawdzenie, co zostanie ze złapanego przez Ciebie ducha, gdy wyciągniesz zeń niektóre tylko alikwoty. **Selekcja składowych** prowadzi jednakże do całkiem interesujących rezultatów brzmieniowych, do całkowitego nawet zatarcia brzmienia oryginału, zwłaszcza jeśli zrezygnujemy z tonu podstawowego i pierwszych paru alikwotów. Kiedy zmieni się albo zniknie poczucie wysokości?[8] Czy to jeszcze flet czy już klarnet? Czemu w tym dźwięku nie ma środka? Na te i inne pytania sam(a) znajdź odpowiedzi. Adres korespondencyjny pisma podany w stopce, najciekawsze opowiadania nagrodzimy.

Kolejną prostą transformacją, choć angażującą już podstawy matematyki, jest **rozrzedzenie lub zagęszczenie** widma. Jeśli nasze wyjściowe spektrum ma następujące składowe: 440 Hz, 880, 1320, 1760 itd. (hmmm, skąd my ten dźwięk znamy?), na pewno możesz sobie wyobrazić, co się stanie, gdy dodamy (odejmiemy) do każdej składowej stałą wartość, np. 50 Hz: 440, 930, 1370, 1810, względnie: 440, 830, 1270, 1710. Nie możesz? Ja też nie, ale od czego jest komputer? Wrażenie słuchowe jest co najmniej osobliwe: niby widmo nieharmoniczne, ale jakby... coś... trochę... Możesz także podnieść składowe do potęgi nieznacznie większej lub mniejszej od 1, np. 1,05 czy 0,95 (na podobnie zniekształconych widmach oparł Murail swoje *l'Esprit des dunes*).

Dość odmienny rezultat może Ci przynieść przesunięcie niektórych składowych, np. o oktawę w dół/górę; tak iż powstanie ciąg: 440, 660, 880, 1100... - wszystkie te operacje powodują stopniowe dodawanie elementów obcych wyjściowemu widmu harmonicznemu, brudzenie go, **dysharmonizację**. Procedura owa umożliwia wspomniane na początku płynne przejście od widma harmonicznego do szumu. Chcesz posłuchać ciągłej dysharmonizacji – znów odsyłam Cię do *Partiels*, choć znasz je już pewnie na pamięć... (inne efektowne przykłady znajdują się *Désintégrations* Muraila)[9]

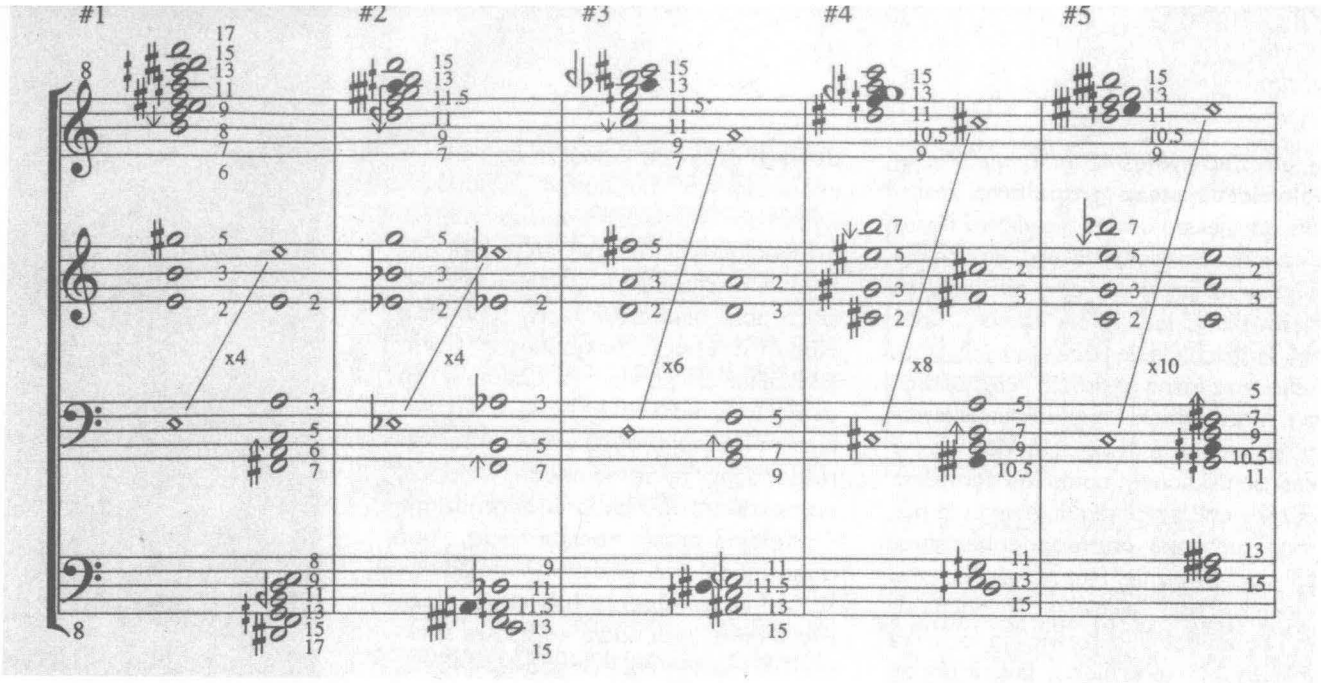


RYS. 4, ZAGĘSZCZANIE WIDM W *L'ESPRIT DES DUNES* MURAILA: A) ORYGINALNE SPEKTRUM, B) ZNIEKSZTAŁCENIA MIERZONE W PROCENTACH [12]

58. Tenże, *Widmo krąży po Europie*, w: "Odra", 9/2004 - historyczne, teoretyczno-techniczne i estetyczne wprowadzenie do spektralizmu dla nieprofesjonalistów PL
59. Universal, na: www.universal.fr – strona koncernu, do którego należy wydawnictwo Accord, najważniejsza oficyna nagrywająca muzykę spektralną, głównie francuskich kompozytorów. Spis płyt, wykonawców, możliwość zamówienia przez Internet. Jeśli nie macie wśród swoich dobrych znajomych posiadaczy tych nagrań – to jedyne wyjście... (no, ewentualnie można się skontaktować z redakcją).
60. www.vivosvoco.com/index.html - oficjalna strona Harveya: lista dzieł, bibliografia, dyskografia, linki. Dość oszczędnie.
61. Whitall Arnold, *Jonathan Harvey*, Faber & Faber, London 1999 – stosunkowo świeża i obszerna monografia kompozytora w znanej brytyjskiej serii.
62. + Wilson Peter Niklas, *Unterwegs zu einer "Ökologie der Klänge". Gérard Griseys "Partiels" und die Ästhetik der Groupe de l'Itineraire* w Melos, Mainz, Schott, 2/1998 - jeden z najsłynniejszych artykułów poświęconych spektralizmowi autorstwa wybitnego, niezyjącego już znawcy tematu, duńskiego muzykologa, latami związanego z IRCAM-em. Akcentuje organiczność, "ekologiczność" i naturalizm estetyki spektralnej – wychodząc od analizy, kończy się wspaniałą, głęboką interpretacją. Mistrzostwo - koniecznie! BIBL
63. + *Zap Audio Project*, na: www.sfu.ca/sca/Manuals/ZAAPf/i/index.html - autorski projekt Martina Groftita, polegający na połączeniu stron html z materiałami na temat budowy dźwięku, technikach jego przekształcania i budowania; zawiera bardzo dobrą i niezwykle wygodną w użyciu (powiązane hasła!) encyklopedię wszystkich podstawowych terminów z przykładami graficznymi i dźwiękowymi. Warto zawsze mieć "pod ręką".

BIBL – źródło dostępne w polskich bibliotekach
PL – źródło w języku polskim, jw.
+ – źródło o szczególnym znaczeniu, warte do polecenia w pierwszej kolejności

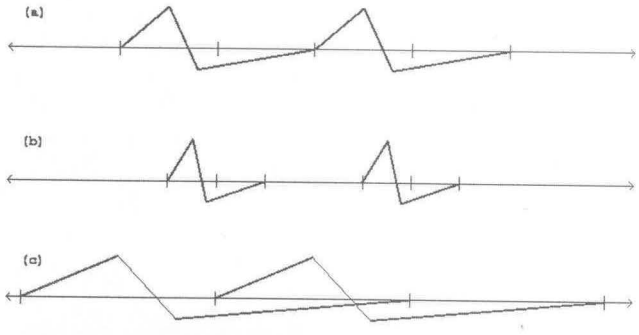
Bibliografię sporządził Jan Topolski



RYS. 5, SUBHARMONIZACJA W *MODULATIONS*. OSIE SYMETRII (LINIE) WOKÓŁ WYBRANYCH SKŁADOWYCH (ROMBY). CZARNYMI NUTAMI ZAZNACZONO DŹWIĘKI OBCE, NIE ZAWARTE W WIDMIE HARMONICZNYM [46]

Jako że na pewno jesteś ofiarą klasycznej edukacji muzycznej, nie muszę tłumaczyć pojęcia inwersji. Ale inwersja widma? **Subharmonizacja**? Ano bardzo prosto: widma harmoniczne charakteryzują się dużymi interwałami na dole i coraz mniejszymi na górze. Gdy odwrócisz ten porządek, odbijając spektrum w lustrze wybranej osi symetrii otrzymasz strukturę odwrotną, z dużymi interwałami na górze i coraz mniejszymi (chromatycznymi, kończącymi się na 1/2 i 1/4 tonu), schodząc ku dołowi. Fraszka, ale jak brzmi! (te całkowicie sztuczne widma badał Grisey w... nie, tym razem – w *Modulations*)

Bardzo ciekawe efekty, niezrównanie łudzące percepcję (a to lubimy, łudzić i być łudzonymi) oferują **transformacje obwiedni** spektralnej. Może to być zarówno płynne przejście między dwoma jej kształtami, jak i modelowanie zmian dynamicznych poszczególnych alikwotów, pochylenie całej krzywej (w naturze obserwujemy to np. podczas zmiany artykulacji w grze lub akcentowania w mowie), ściśnięcie lub rozrzedzenie w czasie. Łatwiej sobie to w wyobraźni narysować niż odegrać, czyż nie? I właśnie o to chodzi: nowoczesne programy umożliwiają realizację wszystkich tych operacji w środowisku graficznym, tak iż dopiero później komputer odgrywa, co tam sobie narysujesz... Stąd duża popularność bibliotek obwiedni oraz algorytmów umożliwiających jej przekształcanie (w czasie rzeczywistym lub z opóźnieniem) we wszelkich *live electronics*.



RYS. 6. TRANSFORMACJE OBWIEDNI SPEKTRALNEJ: A) POSTAĆ WYJŚCIOWA; B) ŚCIŚNIĘCIE; C) ROZRZEDZENIE [40]

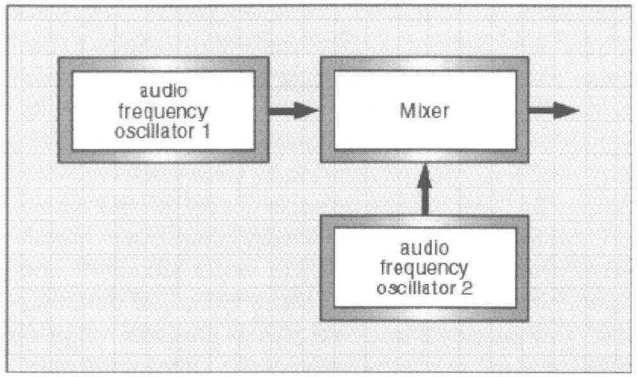
Wreszcie termin kluczowy, który musi się tu pojawić, który już próbował się wkraść (i nawet mu się to raz udało) – **modulacje**. Jeżeli jesteś tradycyjnie wrażliwym humanistą i mdli Cię na widok natłoku cyfr i choćby podstawowych działań matematycznych, nie czytaj tego akapitu. W końcu, jak powiedział Feynman, każdy wzór zacytowany w książce zmniejsza ilość jej czytelników o połowę (i do swojej włączył tylko $E=mc^2$...) Istotą modulacji jest zatem wzajemne modulowanie (ech, wiem, *ignotum per ignotum*; a więc: modyfikowanie, wpływanie na siebie dwóch sygnałów: sygnału nośnego i modulującego (modulatora). W efekcie powstaje wieloton, którego składowe możemy oczywiście zindywidualizować własnymi obwiedniami. Tak więc wyróżnijmy: 1) modulację amplitudy (*amplitude modulation*, AM), gdzie amplituda jednej fali jest modulowana przez stały modulator; 2) modulację częstotliwości (frequency modulation, FM), kiedy częstotliwość jednego tonu prostego jest modulowana przez częstotliwość drugiego i wreszcie modulację kołową (*ring modulation*, RM), kiedy wzajemnie modulują się wielotony – wrócimy do niej przy okazji omawiania operacji na dwóch lub więcej widmach.

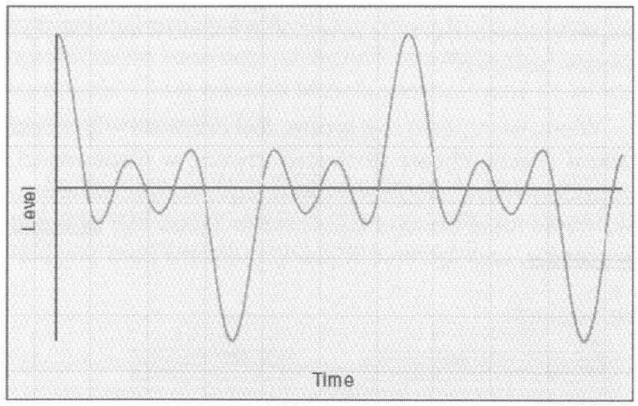
Efekt **modulacji amplitudy AM**, używany w falach radiowych AM (cóż za niespodzianka), może przybrać różne postaci w zależności od tego, czy częstotliwość modulatora nie przekracza dolnego progu słyszalności (jest mniejsza niż 20 Hz) – powstaje wtedy doskonale nam znane zjawisko "vibrata amplitudy", czyli po prostu *tremola* – czy też znajduje się w zakresie słyszalnym – kiedy tworzą się nowe częstotliwości, tzw. wstęgi boczne. W tym drugim wypadku mamy do czynienia z faktycznym wzbogaceniem wyjściowego widma. Choć w naturze właściwie wszystkie dźwięki mają składowe o drgających amplitudach (najwyraźniej flet), to w praktyce używa się właściwie tylko pierwszego wariantu AM, stosując w tym celu generatory losowo modulujące amplitudę, (*random amplitude generators*, wywołujące rezultat zbliżony do naturalnego); modulatory o częstotliwości powyżej 20 Hz są rzadkością.

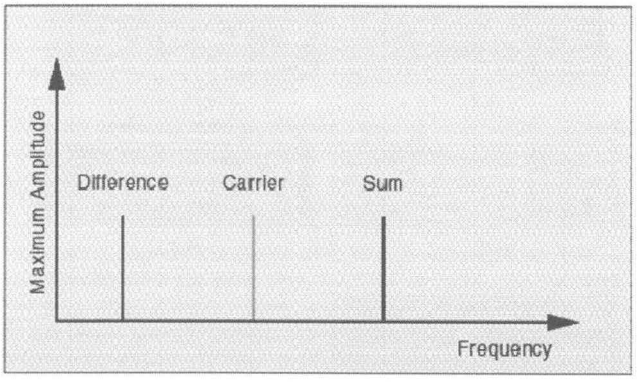
O wiele popularniejsza i płodniejsza twórczo jest **modulacja częstotliwości FM** (w jakimże radiu używana? naprawdę chodzi o RMF RM). Wymyślona w la-

tach 60. przez Johna Chowninga stała się podstawą konstrukcji wszystkich syntezatorów, w tym słynnej Yamahy DX. Wyjściowa częstotliwość jest tu modulowana przez stały współczynnik, tak iż, dla przykładu, jeśli mamy ton prosty 440 Hz (sygnał nośny, *carrier*, c), a sygnałem modulującym jest ton 100 Hz (*modulator*, m), to powstający w efekcie wieloton (właśnie!) możemy opisać następującym wzorem: c+m, c-m, c+2m, c-2m, c+3m, c-3m itd., nasz ciąg miałby więc postać: 440, 540, 340, 640, 240, 740, 140 itd., a zatem możemy sobie wyobrazić centralną składową na wysokości 440 Hz i rozchodzące się w górę i w dół co 100 Hz wstęgi boczne.

W istocie powstaje wieloton, widmo, zaś tę metodę syntezy nazywa się po prostu syntezą przez modulację częstotliwości (*FM synthesis*). Łatwe? Prawdziwa zabawa rozpoczyna się jednak, gdy fale odbiją się od ścian, czyli np. od 0 Hz[10]. Zaczną się odbicia, dyfrakcje i rezultat będzie jeszcze trudniejszy do przewidzenia. Podobnie jak w przypadku AM, i tu modulator może mieć wartość niesłyszalną – gdy zastosujemy taki, otrzymamy proste *vibrato*. I już.

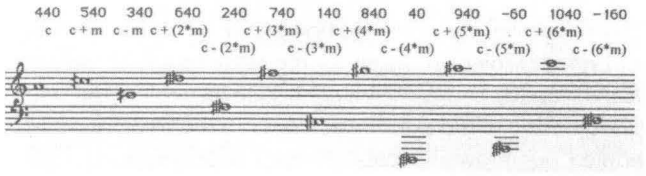


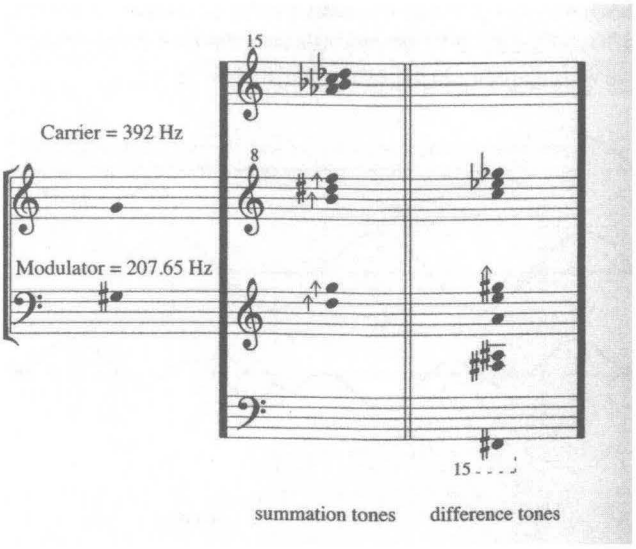


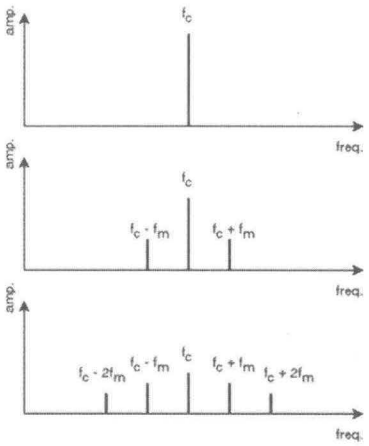


RYS. 7: A) ZASADA MODULACJI AM I B-C) JEJ EFEKTY [41]

Już? Więc chcesz napisać utwór spektralny? A masz złapane dwa widma? No to jeszcze. Oto przed Tobą operacje na wielu widmach, czyli **transformacje polispektralne**. Są wśród nich takie, które już poznałeś: gdy nałożysz na siebie dwa widma wertykalnie, osiągniesz efekt dysharmonizacji, jako że powstanie nowy kompleks wielotonów, który tylko w nielicznych przypadkach będzie harmoniczny[11], ale raczej mniej lub bardziej "zabrudzony" (jak np. naturalny dźwięk dzwonu). Gdy zestawisz je horyzontalnie, będziesz miał do czynienia z **płynnym przekształceniem**, przykładowo, widma pierwszego (w1) w widmo drugie (w2), które z kolei może się dokonywać na różne sposoby. Najbanalniejszym jest **glissandowe zastąpienie** składowych w1 przez składowe w2. Powstanie tu ciekawa iluzja percepcji, która polegnie zapewne w próbie wskazania momentu zmiany; tak jak nie umiemy zauważyć tego momentu w *glissandzie* między sąsiednimi a nawet skrajnymi dźwiękami – w końcu pokonać percepcję to niezaprzeczalne dokonanie. Ciekawsze jednakże jest wyszczególnienie stanów pośrednich, a więc przejście przez interpolację. Jak niektórzy mistrzowie mawiają, to właśnie te spektra pośrednie bywają najciekawsze

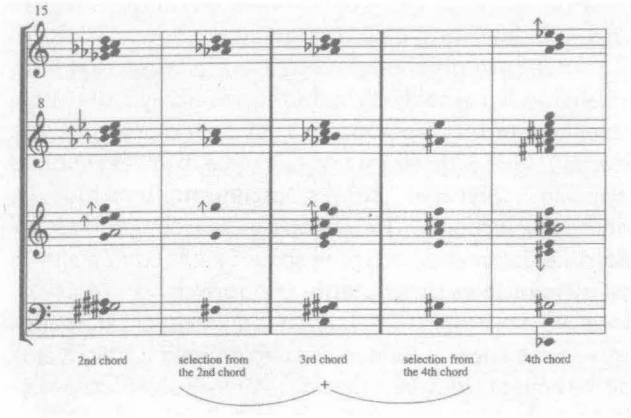






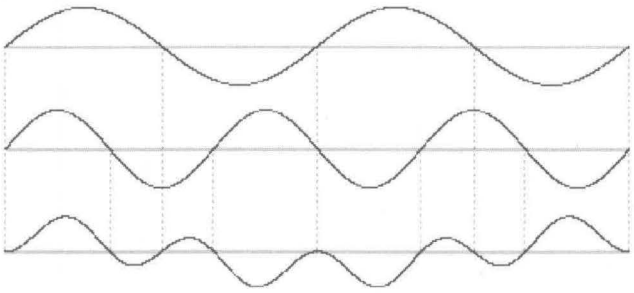
RYS. 8, A) MODULACJA FM [12], B) POWSTAJĄCE W JEJ EFEKCIE TONY SUMACYJNE I RÓŻNICOWE [46] ORAZ C) WSTĘGI BOCZNE [41]

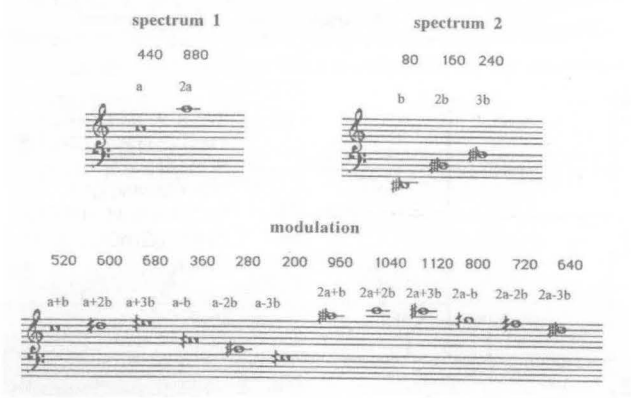
(Murail i *Gondwana*). A jeśli i tu chciał(a)byś (kuglarzu) pokonać percepcję, to nic prostszego, jak przejście wielokierunkowe, z zatrzymaniami i cofnięciami.



RYS. 9, INTERPOLOWANE PRZEJŚCIE MIĘDZY DWOMA WIDMAMI W *GONDWANIE* MURAILA [12]

Powraca także koncepcja modulacji w najbardziej wyrafinowanej wersji: **modulacja kołowa RM** to wzajemna modulacja dwóch wielotonów, tak iż znikają wyjściowe tony składowe, zaś powstają nowe tony kombinacyjne: sumacyjne i różnicowe. Jeżeli w1 ma składowe 440, 880 Hz itd., a w2: 80, 160, 240 itd. to będące rezultatem modulacji w3 będzie miało składowe, które powstaną przez dodawanie i odejmowanie częstotliwości składowych w1 i w2. A więc: 440+80, 440+160, 440+240; 440-80, 440-160, 440-240; 880+80, 880+160, 880+240; 880-80, 880-160, 880-240 itd., tak że w końcowym wyniku powstanie widmo-hybryda o niesamowitym brzmieniu:





RYS. 10: A) ZASADA DZIAŁANIA MODULACJI RM [31]; B) MODEL TEORETYCZNY [12]; C) ZASTOSOWANIE W *MORTUOS PLANGO, VIVOS VOCO* HARVEYA. NA GÓRZE PO LEWEJ SPEKTRUM WYJŚCIOWE (SYGNAŁ NOŚNY), PO PRAWEJ MODULATOR W POSTACI TONU PROSTEGO, PONIŻEJ PIĘĆ MODULACJI W PIĘCIU EPIZODACH UTWORU [12]

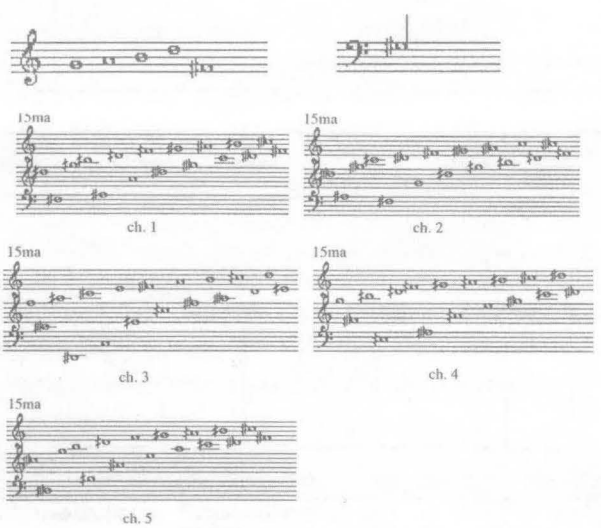
Na podobnej zasadzie opiera się **synteza krzyżowa**, choć jest nieporównywalnie prostsza (a więc i w moim piętrzeniu trudności nastąpiło zatrzymanie i cofnięcie). Chodzi tu o wzajemną wymianę obwiedni spektralnych między widmem 1 z obwiednią 1 a widmem 2 z obwiednią 2, tak że powstają twory hybrydalne w1o2 i w2o1. I dość literek i cyferek.

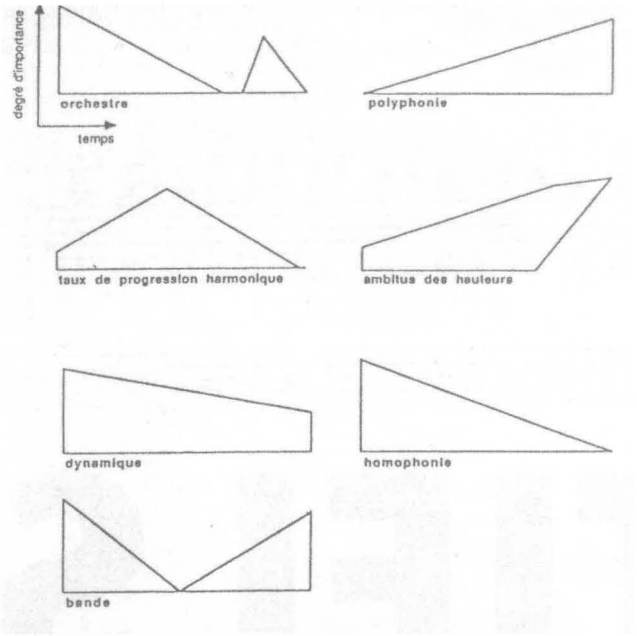
IV. Forma

Za Tobą już niemal wszystkie etapy tworzenia dzieła spektralnego: analiza i synteza dźwięku, transformacje jednego i wielu widm. No tak, zapytasz zawiedziony(a), ale co z tego? Jak to sensownie złożyć? Uformować? Właśnie, **forma** jest tym aspektem spektralizmu, co do którego zawsze panowała największa swoboda. W całości wolny od dogmatyzmu nurt, a właściwie: postawa, tu jest nie tyle liberalna, co wręcz anarchistyczna. Jednakowoż wiedząc, że w pracy wychowawczej anarchizm nie jest szczególnie godnym polecenia wzorem, stawiam przed Tobą – formę.

Na początku było po prostu płynne przejście z jednego widma do drugiego. Jeśli śledzisz ten tekst uważnie, niewątpliwie nie przeoczysz faktu, iż słowo „płynne", względnie „ciągłe" jest kolejnym kluczem: spektralizm umożliwia bezprecedensowe ujęcie **formy jako procesu** z jak najmniejszą ilością progów i różnic na rzecz właśnie kontinuum. Rezygnuje z dialektyki na rzecz monizmu. Ów proces może się rozgrywać w różnych płaszczyznach, kierunkach i ruchach. Może to być wspomniane przejście między dwoma widmami[13]. Może się ono odbywać miedzy kompleksem harmonicznym a nieharmonicznym, czy wręcz szumem[14]– odpowiednikiem tych stanów w sferze rytmu jest periodyczności i nieperiodyczność. Ale płynne przejścia mogą się także odbywać pomiędzy tradycyjnymi elementami muzyki. Skoro wszystko jest wywiedzione z jednego źródła, można niepostrzeżenie (!) przejść ze współbrzmienia w melodię, czy wręcz w polifonię[15].

Wiem, wiem, że to zbyt proste, zbyt oczywiste – Ty chcesz czegoś więcej, chcesz słuchacza trzymać w niepewności, wodzić go i łudzić, ciągle wystawiać jego uszy na ciężkie próby. Murail także do tego dążył; spróbuj jego idei **procesu procesów**, czyli łączenia w jednym utworze paru przebie-





RYS. 11, MODELE PROCESÓW ZACHODZĄCYCH W *VERBLENDUNGEN* SAARIAHO; OŚ POZIOMA TO CZAS [12]

gów na różnych zasadach. Jedną z nich jest **wielopłaszczyznowość procesów**, gdzie, przykładowo, grupa dętych podąża od harmoniczności do szumu, zaś smyczki odwrotnie lub od periodyczności do aperiodyczności. Tak uzyskasz **wielokierunkowość procesów**. Ale możesz i poddać proces zapętleniu, efektowi sprzężenia zwrotnego pomiędzy strukturą wyjściową i jej imitacjami, które coraz bardziej zniekształcają model, a następnie same stanowią bazę dla nowego modelu, który znowu jest zniekształcany (świetne *Memoire/erosion* Muraila!). Poprzez techniki zapętlenia, opóźnienia, sprzężenia zwrotnego, echa, zniekształcenia uzyskasz **erozję procesów** (mistrzem jest w tym także Hurel ze swoją koncepcją *flash-backu* – posłuchaj go). Możesz także jeden, wyjściowy proces przerywać, cofać, włączać weń mniejsze epizody na zasadzie **szkatułkowości** czy **interpolacji procesów**[16]. Ale kto powiedział, że musisz się ograniczyć do kanonicznych technik spektralnych? Kto każe ograniczyć Ci się tylko do technik spektralnych? W końcu żyjemy w wieku wolności!

So You Want To Write A Spectral Music? – zaczynał śpiewać ton podstawowy Gérard Grisey, po czym po kolei wchodziły: pierwsza harmoniczna, druga, trzecia...

Jan Topolski

Bibliografia: korzystałem głównie ze źródeł: 12, 23, 41, 44, 46, 63, ale w celu pogłębienia wiedzy polecam wszystkie właściwie wyszczególnione w spisie źródła w postaci technicznych stron internetowych

[1] Wybór akurat puzonu z mnogości instrumentów dających widmo harmoniczne jest nieprzypadkowy: spektrum jego wykazuje dużą wyrazistość, specyfikę i stabilność oraz bogactwo składowych (nieraz do 25 słyszalnych). Poza tym, to przecież *Partiels*...

[2] Sposoby artykulacji mają gigantyczny wpływ na kształt widma i potrafią całkowicie zmienić nie tylko dynamikę oraz obwiednie składowych, ale i sam ich rozkład (rys. 12 po prawej).

[3] Dzielą się one zasadniczo na 3 grupy: *Computer Aided Composition* (CAC), zestaw do kompozycji wspomaganej komputerem, muzykologii, analizy i syntezy dźwięku, w skład którego wchodzą liczne biblioteki do kształtowania obwiedni, rytmu, losowych zanieczyszczeń (cena indywidualna – za pojedyncze zestawy – ok. 300 €, w komplecie ok. 500 €). Po drugie, *Sound Design Package*, skoncentrowane na postprodukcji, czyli reżyserii i syntetycznym formowaniu dźwięku ze słynnym *Audiosculptem* na czele, i wreszcie *Redl Time Interaction Package* poświęcone *live electronics* oraz uprzestrzennianiu dźwięków. Ponadto należy wymienić *Chant* do analizy i syntezy głosu ludzkiego, którego zastosowania efekty mogliśmy podziwiać m.in. w słynnej produkcji *Farinelli – ostatni kastrat* oraz graficzny język programowania Max/MSP (wyjściowo 600 €, z upgrade'ami i peryferiami ok. 2000 €). Więcej informacji na stronie www.ircam.com.

[4] www.adobe.com - niestety za darmo tylko przez 30 dni (co może wprawdzie tylko motywować)

[5] Ponieważ wykorzystuje słynny XVIII-wieczny teoremat Fouriera o budowie fal złożonych z wielu fal prostych.

[6] Model widma harmonicznego z szumem na rysunku 4d w poprzednim artykule.

[7] Tak czyni choćby Grisey na przestrzeni 90 minut cyklu *Les Espaces acoustiques* w oparciu o widmo *E* puzonu z tłumikiem i bez oraz *E* kontrabasu artykułowanego na 4 różne sposoby.

[8] Warto podkreślić tu, że poczucie wysokości dźwięku (wielotonu harmonicznego) jest wrażeniem psychicznym, które tylko po części zależy od faktycznej obecności w widmie tonu podstawowego (patrz: poprzedni artykuł). Zdarza się, iż o wiele większą amplitudę mają 7. czy 9. składowe (instrumenty dęte blaszane) lub, że ów ton w ogóle nie występuje! Mimo to, potrafimy wówczas określić wysokość takiego dźwięku – dzięki do dziś tajemniczemu, zachodzącemu w uchu niekontrolowanemu zjawisku kombinowania tonów, czyli odejmowania od siebie częstotliwości wyższych alikwotów. Cóż, mówił Leibniz, że "muzyka jest sztuką ukrytego, nieświadomego liczenia w duchu". Nie wiedział nawet, jak blisko był prawdy...

[9] Przykład dysharmonizacji w *Partiels* umieszczony jest obok analizy Krzysztofa Kwiatkowskiego na stronie 22.

[10] W naszym przykładzie zaistnieje jeszcze wstęga 40 Hz (c-4m), ale już nie c-5m, bowiem 440 – 5 x 100 da nam -60 Hz, fala się odbije, dając 60 w zmienionej fazie. Podobnie dzieje się w górnej granicy, wyznaczonej w połowie częstotliwości próbkowania (która np. na dźwięku nagranym z jakością CD wynosi 44.100 Hz), na tzw. częstotliwości Nequisha.

[11] Jak akordy durowe, albo interwał kwinty, których czystość pochodzi właśnie ze zgodności (pokrywania się) tonów składowych!

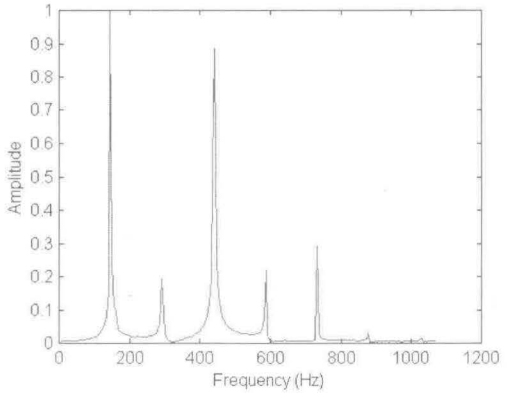
[12] Kolejny to dobry powód do nadania czasopismu takiego właśnie tytułu.

[13] Ma ono formotwórcze znaczenie m.in. w *Gondwanie* Muraila (dzwon i blacha) oraz w *Mortuos plango*... Harveya (dzwon i chłopięcy sopran).

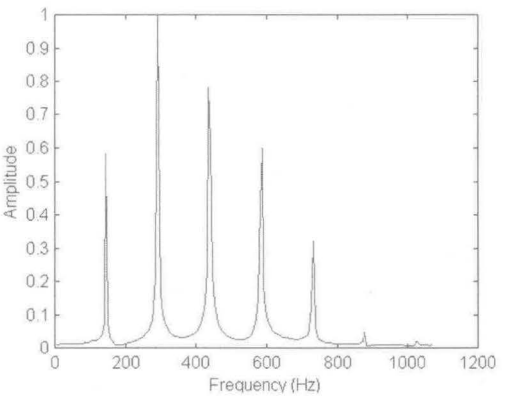
[14] Parę takich "oddechowych" cykli zachodzi w *Partiels* Griseya, natomiast *Verblendungen* Saariaho na elektronikę i orkiestrę przewrotnie zaczyna się od elektronicznego widma harmonicznego, a kończy na szumie orkiestry.

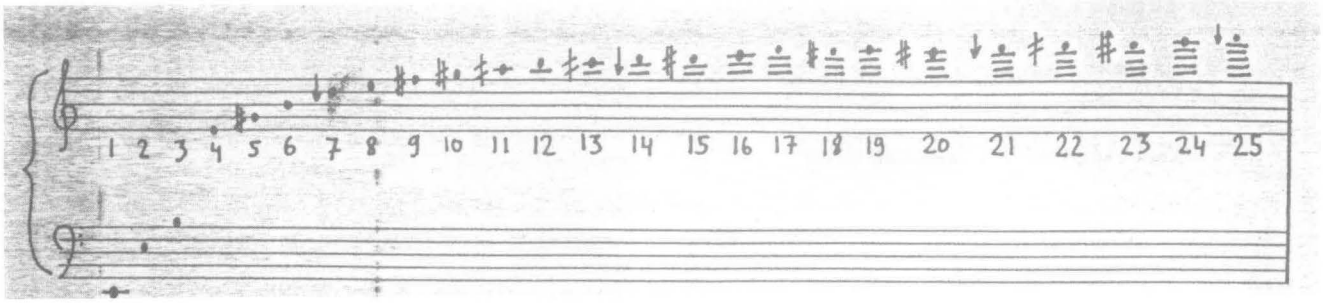
[15] Co w oszałamiający sposób czynią Hurel w *Opcit* oraz Dalbavie w *Diadèmes*.

[16] Do dziś niedoścignionym wzorem takich rozwiązań są *Désintégrations* Muraila oraz *Opcit* czy *Six miniatures en trompe-l'oeil* Hurela!

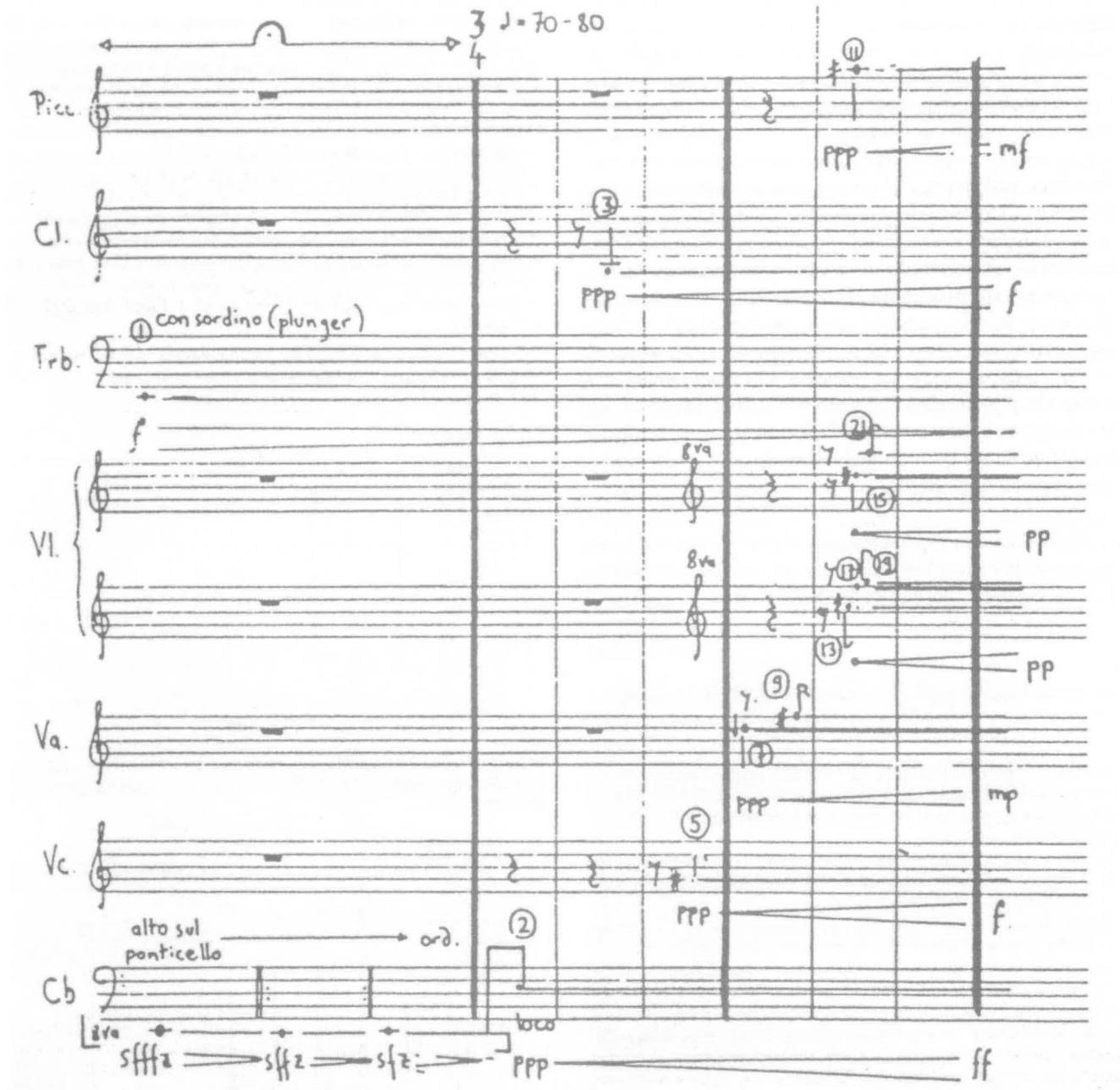


RYS. 12, ZALEŻNOŚĆ AMPLITUDY ALIKWOTÓW OD ARTYKULACJI: DWA SPEKTRA GITARY, KTÓREJ STRUNY SĄ SZARPANE: A) NORMALNIE I B) PRZY MOSTKU.





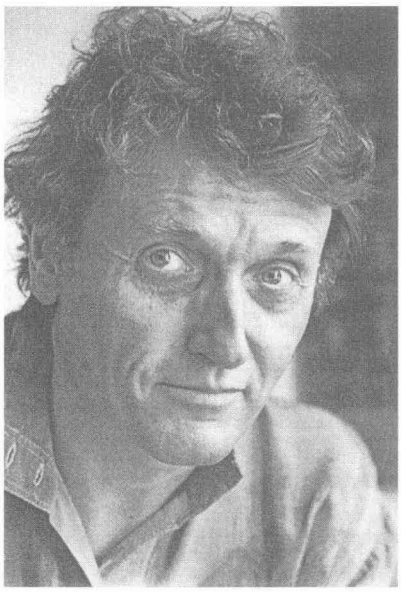
PARTIELS



NA GÓRZE: ROZPISANE SPEKTRUM *E* PUZONU [62]; NA DOLE: PIERWSZA STRONA PARTYTURY, WYCIĄG [12]

Partiels Gérarda Griseya manifest spektralizmu

Tak to już zwykle bywa, że kiedy jakieś określenie nowego kierunku w sztuce przyjmie się powszechnie, jego reprezentanci natychmiast wysuwają mnóstwo zastrzeżeń, wskazując na nieadekwatność pojęcia. Tak było również w przypadku spektralizmu: twórcy związani z powstałą w roku 1973 grupą l'Itinéraire zaproponowali wiele, ich zdaniem, trafniejszych terminów, takich jak muzyka „liminalna", „tranzytywna" czy „dyferencyjna" (określenia Griseya). Nie będę zajmował się tutaj kwestiami terminologicznymi, chociaż bliższe omówienie treści alternatywnych propozycji nazewniczych dużo by nam powiedziało o problematyce tej muzyki. Nie były to zresztą zastrzeżenia fundamentalnej natury, skoro zarówno Grisey, Murail, jak i inni bliscy im twórcy sami nierzadko posługiwali się wygodną konwencją.



GÉRARD GRISEY

Przez pewien czas we Francji na określenie kompozytorów związanych z l'Itinéraire funkcjonował jeszcze inny neologizm – „partielistes". Słowo „partiels" to po francusku „alikwoty", lecz jednocześnie „Partiels" to tytuł utworu, który z wielu względów zasługiwał na miano sztandarowego utworu tego nurtu. Kompozycja ta nie jest jednak pierwszym dziełem Griseya opartym na modelu zaczerpniętym z „wnętrza" dźwięku – wcześniej powstały *Dérives* (1973-74) na dwie grupy orkiestrowe i *Périodes* (1974) na siedem instrumentów.

Partiels jako model

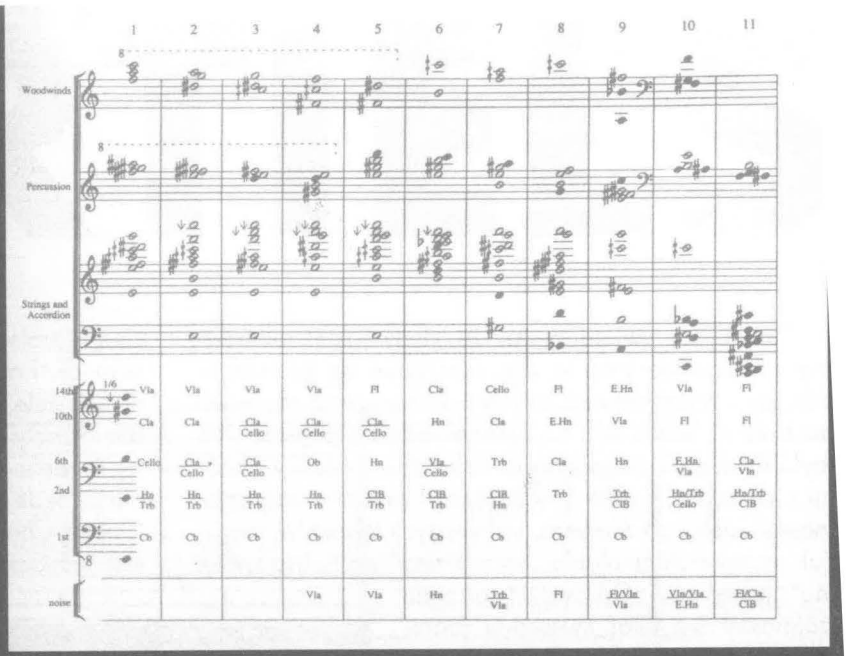
Fragment partytury przedstawiający początek tego utworu jest chyba najczęściej reprodukowanym przykładem nutowym w rozmaitych wprowadzeniach do muzyki spektralnej. Dokładne odwzorowanie konkretnego spektrum harmonicznego to, wbrew pozorom, w muzyce spektralnej wielka rzadkość - w całej twórczości Griseya ów fragment jest jednym z niewielu tego przykładów. Wiele utworów tego nurtu obywa się całkowicie bez odwoływania się do konkretnego (wziętego z natury) modelu wewnętrznej struktury dźwięku (przykładem niech będzie ostatnia ukończona kompozycja Griseya *Quatre Chants pour franchir le seuil*). Początek *Partiels* jest jednocześnie końcem *Périodes* na siedem instrumentów; dlatego obsada w zamieszczonym przykładzie (flet piccolo, klarnet, puzon, skrzypce, altówka, wiolonczela kontrabas) jest identyczna, jak w poprzedzającym go utworze. Obraz nutowy jest odwzorowaniem struktury dźwięku *E* puzonu: każda z nut odpowiada jednemu z tonów harmonicznych tego dźwięku. Rozpisując go na instrumenty, Grisey przestrzega nie tylko stosunków wysokościowych zachodzących między tonami harmonicznymi – także proporcje czasowe, w jakich w „oryginale" kolejne alikwoty się pojawiają, są tu ściśle przestrzegane, chociaż odległości między ich początkami ulegają znacznemu powiększeniu. Co więcej: francuski twórca bierze pod uwagę również kształt dynamicznego przebiegu każdego z tonów składowych i ich wzajemne proporcje dynamiczne. Oczywiście „synteza instrumentalna" (pojęcie używane przez kompozytora) nie prowadzi do odtworzenia dźwięku puzonu, choćby dlatego, że dźwięk każdego uczestniczących w niej instrumentów ma swoją własną charakterystyczną strukturę tonów składowych. Niemniej tworom opartym na szeregu harmonicznym Grisey przypisywał szczególne znaczenie: struktury harmoniczne i nieharmoniczne (czyli te budowane ze składowych innych niż harmoniczne) wraz z całym systemem gradacji pomiędzy nimi mają się w jego muzyce do siebie tak, jak konsonanse i dysonanse w systemie dur-moll

i wielu innych systemach opartych na szeroko rozumianej tonalności. Związane z nimi stany odprężenia i napięcia są jednym z podstawowych czynników określających przebieg jego utworów.

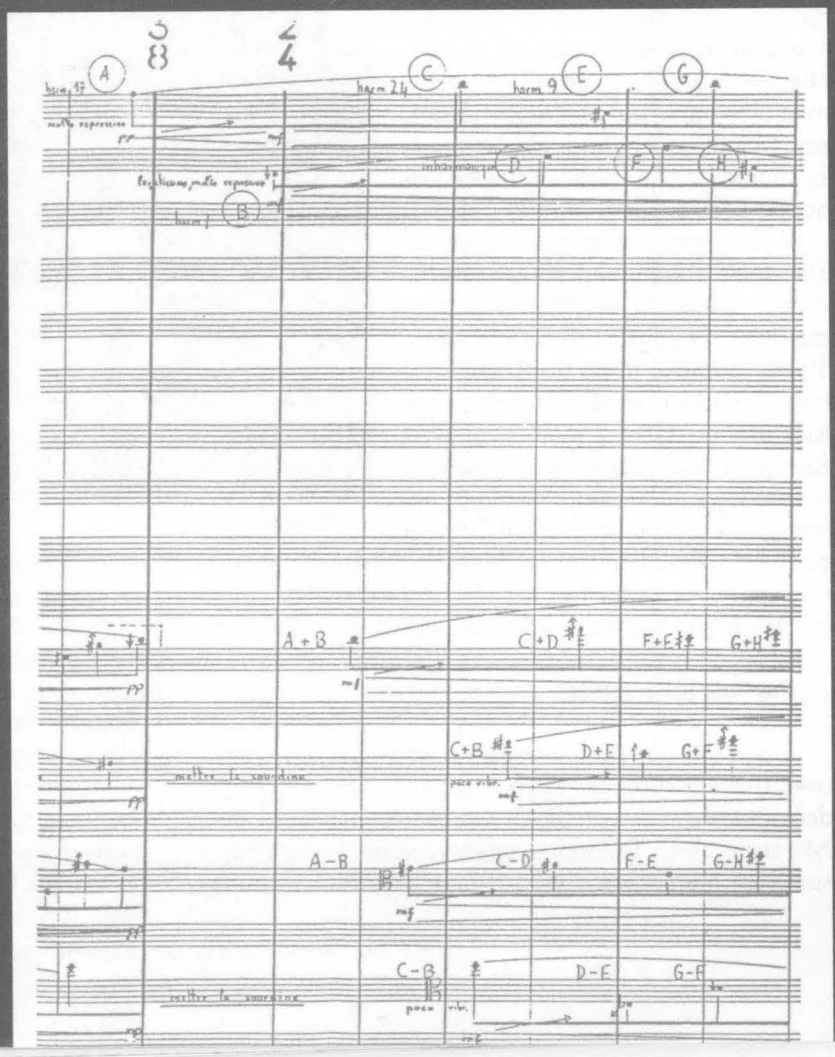
Partiels to dzieło, w którym dialektyka napięć i odprężeń (lub wdechów i wydechów – biologiczne metafory często służyły Griseyowi do wyrażenia zasad jego muzyki) określa plan formalny całości. Omówiona wyżej struktura odpowiada stanowi absolutnego spoczynku i jako taka może być powtórzona dowolną ilość razy. Po niej następuje trwający do 3'38'' wdech[1]. Cały utwór składa się z siedmiu odcinków (nie licząc początkowego spoczynku), przechodzących płynnie jeden w drugi „wdechów" i „wydechów". Każdy „wydech" prowadzi do konstrukcji harmonicznej opartej na alikwotach modelowego dźwięku, jednak za każdym razem mamy do czynienia z innym wycinkiem tej struktury.

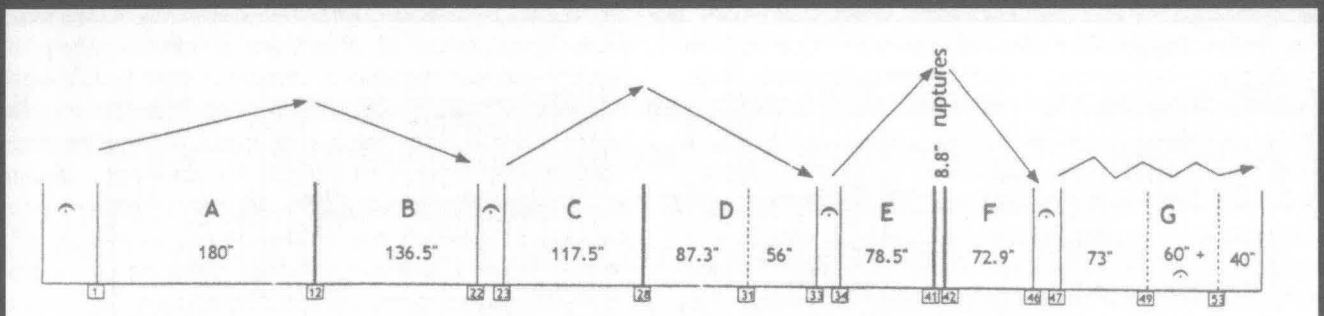
Odejście od początkowej struktury harmonicznej dokonuje się w jedenastu jej powtórzeniach, w których za każdym razem pojawia się coraz więcej elementów nieharmonicznych. Do siedmiu wymienionych już instrumentów dołączają pozostałe (2. flet, obój, 2. klarnet, klarnet basowy, dwie waltornie, 2. skrzypce, 2. altówka, akordeon i perkusja obsługiwana przez dwóch muzyków – w sumie instrumentalistów jest osiemnastu). Procedury stosowane w pierwszym odcinku w celu zwiększenia harmonicznego napięcia dotyczą wielu elementów: tony harmoniczne przenoszone są o oktawę niżej, a dźwięk poszczególnych instrumentów stopniowo traci na czystości poprzez coraz częstsze stosowanie nieregularnego *vibrata*, tłumików, *frullata*, dźwięków „z powietrzem", zwiększonego nacisku smyczka itd. Odwrócona zostaje również pierwotna proporcja między nabrzmiewaniem a wybrzmiewaniem przekształcanej struktury – to pierwsze staje się coraz krótsze, a drugie coraz dłuższe. Procesy te nietrudno jest prześledzić „gołym uchem", bez partytury.

Nie wchodząc bliżej w techniczne detale, wspomnijmy krótko o tym, co jest treścią kolejnych odcinków. W drugim Grisey wprowadza dźwięki, których częstotliwości są sumą lub różnicą częstotliwości pewnych wybranych dźwięków (jest to najprostsza postać tzw. tonów kombinacyjnych i różnicowych) oraz dźwięki będące oc



DYSHARMONIZACJA NASTEPUJĄCYCH PO SOBIE WIDM; DŹWIĘKI NIEHARMONICZNE ZAZNACZONO JAKO CZARNE NUTY [46] PONIŻEJ TONY KOMBINACYJNE [12]





SCHEMAT OGÓLNY FORMY "ODDECHÓW" W PARTIELS [5]

powiednikiem ich alikwotów. Stopniowo podkreśla te spośród nich, które należą do spektrum harmonicznego wyjściowego *E* puzonu. W trzecim odcinku odchodzenie od struktury harmonicznej polega m.in. na mikrotonowym wypełnianiu przestrzeni dźwiękowej – Grisey stosuje podział na ćwierćtony i na 1/6 tonu. Uzyskany w ten sposób gęsty klaster zostaje zredukowany w następnym odcinku do dwóch poprzedzonych przednutkami dźwięków, odpowiadających 11. i 13. tonowi harmonicznemu. Zagęszczeniu faktury w następnym odcinku towarzyszy rozbudowywanie przednutek do efektownych kaskad. W kolejnym słyszymy mocne akordy *tutti*, w których moment zaatakowania dźwięku ulega coraz większej desynchronizacji. Ostatni, siódmy odcinek jest „wdechem", jak wynika z zasady naprzemiennego następstwa: utwór nie kończy się zatem na konsonansie – kompozytor najwyraźniej nie zamierza podążać za wszystkimi analogiami między muzyką spektralną i tonalną. Samo zakończenie może wydawać się nieco dziwaczne, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę manifestowaną w wielu deklaracjach członków grupy l'Itinéraire niechęć do pozamuzycznych odniesień (która zresztą w miarę upływu czasu coraz bardziej słabła). Muzycy wymieniając szeptem nie zawsze zrozumiałe uwagi, rozmontowują, przedmuchują i pakują instrumenty (wszystko to słychać w nagraniu), a perkusista sposobi się do finalnego uderzenia talerza o talerz, które nie następuje, bo światło gaśnie, a pozostali muzycy ani myślą dołączyć do mocnego akcentu na zakończenie.

Jak już wspomniałem, *Partiels* (podobnie zresztą jak cały złożony z sześciu utworów cykl *Les Espaces acoustiques*) uchodzi za wzorcowe dzieło muzyki spektralnej. Widoczne w tej kompozycji charakterystyczne cechy tego kierunku odnoszą się nie tylko do zastosowanych technik, lecz również do rezultatów brzmieniowych, które można uznać za wyróżniki spektralizmu. W tym sensie ów tworzony przez jedenaście lat cykl jest nie tylko kodyfikacją technicznych podstaw spektralizmu, lecz także swego rodzaju wzorcem stylistycznym – słuchając *Partiels* możemy powiedzieć: tak oto brzmi muzyka spektralna w swojej „czystej" postaci (jeśli taka „czystość" jest w ogóle możliwa). Warto to podkreślić, ponieważ w późniejszych utworach Griseya można odnaleźć wiele elementów mniej ścisłych z punktu widzenia techniki spektralnej, jak na przykład schematy rytmiczne w *Vortex temporum* czy rozbudowane melodie w *Quatre chants*. Przyjrzyjmy się zatem na przykładzie *Partiels* tym cechom, dzięki którym słuchacz może zidentyfikować utwór jako „spektralny". Ciekawe jest nie tylko to, że zastosowane techniki doprowadziły do nowych i odkrywczych rezultatów – zwróćmy uwagę także na niemożliwość zaistnienia zjawisk określonego typu, czyli na to, co czysty spektralizm w postaci zaprezentowanej w *Les Espaces acoustiques* wyklucza.

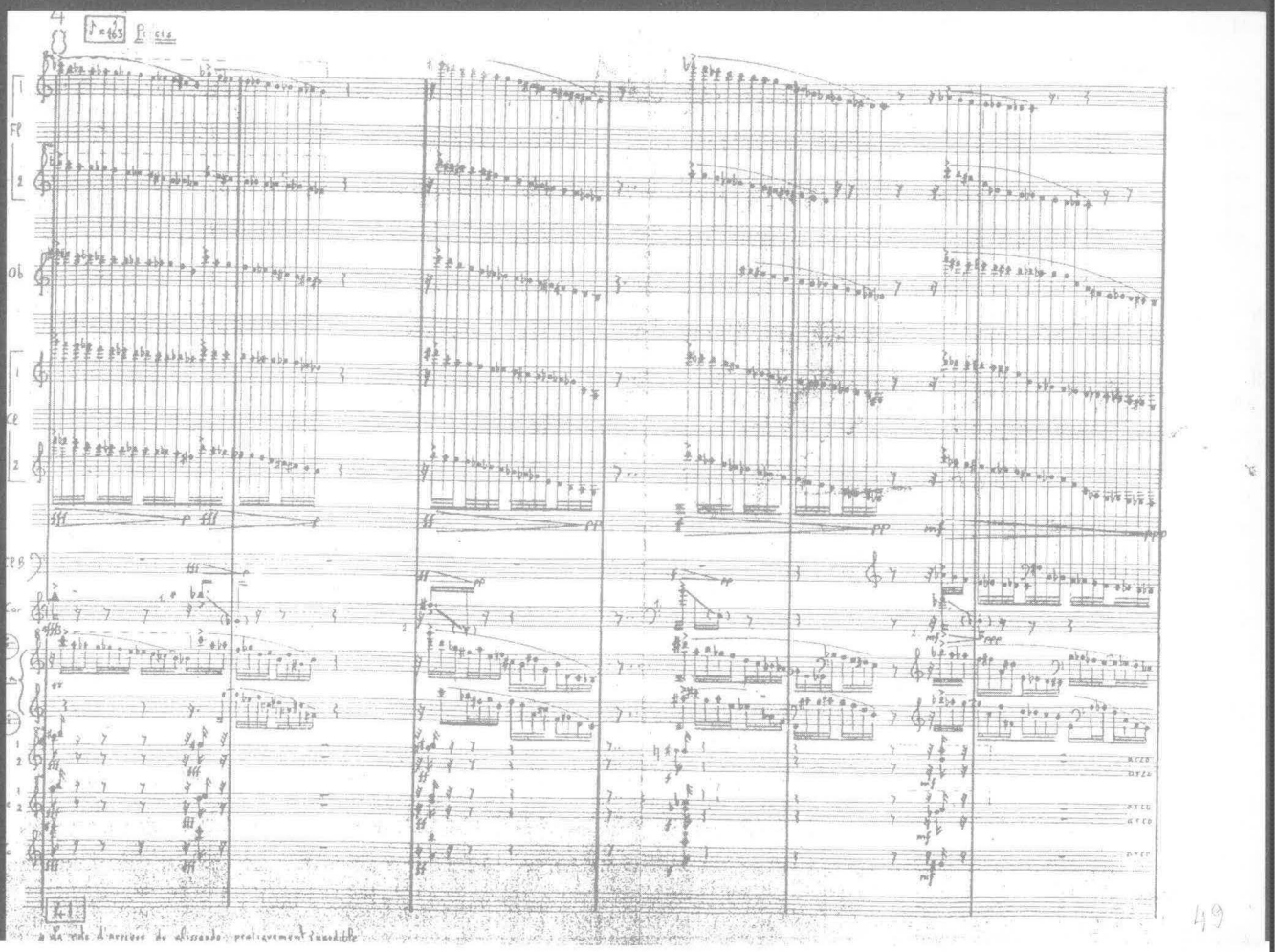
Ciągłość

Partiels jest utworem bez kontrastów; zaznaczmy jednak od razu, że Griseyowi obcy jest ten typ muzyki bezkontrastowej, który wiąże się ze statycznością. Efekt bezruchu i bezczasowej kontemplacji fascynował wielu twórców naszego kręgu kulturowego i określenie „statyczny" samo w sobie nie jest jeszcze żadnym zarzutem, niemniej nie o taki stosunek do czasu francuskiemu twórcy chodziło. Początki europejskiego zauroczenia statycznością zwykło się wiązać z nazwiskiem Debussy'ego i z zainteresowaniem muzyką Wschodu. Posłuchajmy, co sam Grisey miał do powiedzenia w tej kwestii: „Wydaje się, że istnieją dwa typy postrzegania czasu: pierwszy jest ukierunkowany – jest to czas nieodwracalny, »zachodni« czas biologii, historii czy dramatu. Drugi, »wschodni«, jest nieukierunkowany: jest to czas nieświadomości, środków psychotropowych, wieczności obecnej w kontemplacji. Muzyka którą piszę, wpisuje się świadomie i zdecydowanie w ten pierwszy typ rozumienia[2]".

Ciągłość w *Les Espaces acoustiques* wynika z rozumienia muzyki jako procesu. Odkrycia, że każdy dźwięk (lub ich kompleks) może być połączony z każdym innym za pomocą pewnego systemu gradacji lub przekształcenia jednego stanu w drugi w sposób ciągły, dokonano już na gruncie serializmu – na wzór skali chromatycznej

Esej ten to jednocześnie pierwsza część planowanego przez Autora przewodnika po arcydziełach muzyki współczesnej, **nowego przewodnika koncertowego**, któremu to ambitnemu przedsięwzięciu postaramy się dotrzymać kroku. Przewidywane sąopisy: *Inori* Stockhausena, *Koncertu podwójnego* Cartera, *Mouvement. Von der Erstarrung* Lachenmanna, *Laborinthus II* Beria – i wiele, wiele inych. Odpowiednikiem tego cyklu będą dialogi o najważniejszych albumach muzyki „nieakademickiej" (ech, kto wymyśli lepsze określenie?), który w tym numerze rozpoczynają *Plays Standards* w interpretacji Ground Zero i Altered States, zaś w następnych: *Black Album* Naked City, *Territory Band Vol. I-III* Kena Vandermarka...

KONSTRUKT



TU I DALEJ STRONY Z PARTYTURY – DZIĘKI UPRZEJMOŚCI FIRMY RICORDI.

tworzono nawet skale stopni pośrednich między trudnymi do liczbowego określenia stanami, na przykład między zrozumiałością a niezrozumiałością mowy. Griseya szczególnie interesowały możliwości płynnego przejścia między zjawiskami akustycznymi o skrajnie różnym charakterze: na przykład między dźwiękiem o strukturze harmonicznej a szumem. W tym kontekście zwróćmy uwagę na sposób, w jaki są w *Partiels* wykorzystane niekonwencjonalne techniki gry na instrumentach, a ściślej mówiąc te, których zastosowanie prowadzi do brzmieniowo „nieczystych" rezultatów – ich przeciwstawność w stosunku do brzmienia klasycznego zostaje złagodzona poprzez włączenie ich do pewnego kontinuum. Nie ma mowy o „szokowym" wykorzystaniu, na przykład, gry za podstawkiem.

Rezygnacja z nieciągłości i kontrastów jest czynnikiem stanowiącym o tożsamości *Les Espaces acoustiques*, a zatem można uznać ją za pożądane ograniczenie – gdyby miała obowiązywać jako zasada, byłaby tylko stylistyczną manierą. Stąd odchodzenie od niej w późniejszych utworach Griseya, a także swobodne kombinowanie technik spektralnych z innymi w twórczości takich kompozytorów, jak Jonathan Harvey czy Kaija Saariaho.

Warto również zwrócić uwagę na estetyczne implikacje kategorii procesu – postawę antyromantyczną i obiektywistyczną. Fascynacja procesualnymi przejściami jednego stanu w drugi łączy ze sobą twórców tak różnych, jak Grisey, Stockhausen czy Steve Reich. Tego typu przebiegi, mimo że nieraz bardzo łatwo uchwytne w percepcji, często oddziałują na słuchacza właśnie poprzez swoją obcość „normalnej" dynamice ludzkich procesów psychicznych.

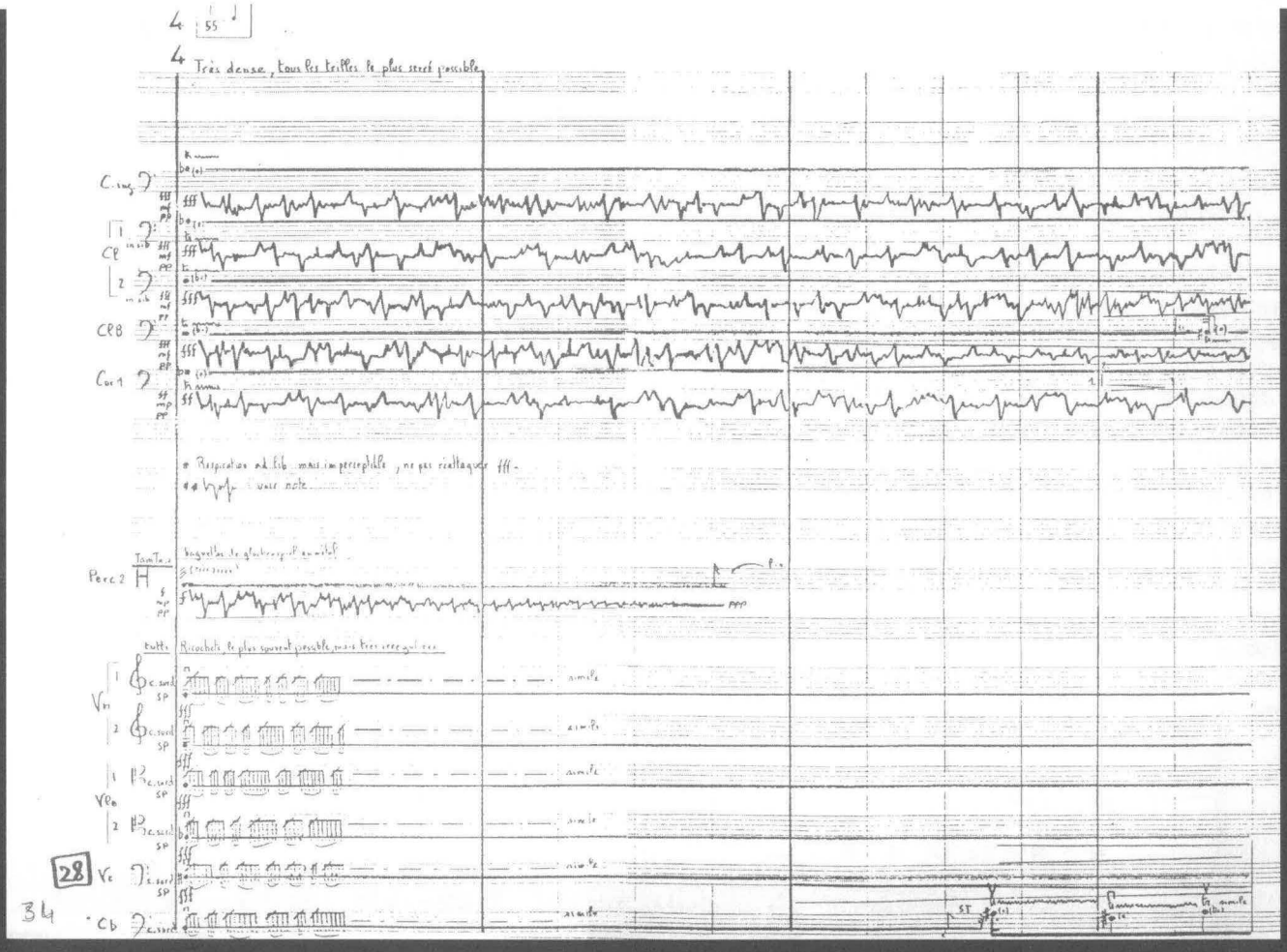
W związku z estetyką grupy l'Itineraire często cytuje się następujące trzeźwe i rzeczowe stwierdzenie Griseya: „Jesteśmy muzykami i naszym modelem jest dźwięk, a nie literatura; dźwięk, a nie matematyka; dźwięk, a nie teatr, sztuki piękne, fizyka kwantowa, geologia, astrologia czy akupunktura".[3] Inna jego wypowiedź świadczyłaby jednak o tym, że taki sposób tworzenia muzyki nie wyklucza jednak metafizycznych dreszczy: „Komponowanie procesów umiejscawia się poza gestami życia codziennego i przez to właśnie nas przeraża. Jest ono [komponowanie – KK] czymś nieludzkim, kosmicznym i przywołuje fascynację świętością oraz Nieznanym. W ten sposób dochodzimy do czegoś, co Deleuze nazywa wspaniałością (blaskiem) Nienazywalnego..."[4]

Jedność barwy i harmonii

Wróćmy jeszcze na chwilę do zamieszczonego wyżej przykładu z *Partiels*, żeby zastanowić się, czym właściwie jest ów twór powstały przez rozpisanie na instrumenty bazowego dźwięku puzonu: współbrzmieniem czy barwą? Kolorystyczne aspekty harmonii odkryto już dawno (przychodzi tu na myśl Debussy, ale także Chopin) i w bliższych nam czasach rozwijano je bardzo in-

tensywnie. Myślenie spektralne (w najszerszym sensie tego słowa) było w muzyce o pewnym stopniu rozwoju harmonii zawsze obecne, jako że przy budowie współbrzmień większe interwały umieszczano w niskich rejestrach, a mniejsze w wyższych, przy czym często podważano podstawę akordu – najprostszym uzasadnieniem dla tego typu postępowania jest analogia z budową spektrum harmonicznego. Ale dopiero całkiem niedawno podjęto próby ukazania, że harmonia i barwa mogą być traktowane jako dwie strony tego samego zjawiska. W roku 1956 Stockhausen w słynnym traktacie *Wie die Zeit vergeht (Jak upływa czas)* sprowadził rozpatrywane dotąd oddzielnie elementy muzyczne, takie jak rytm, wysokość, tempo i barwa do wspólnej podstawy i rezultaty dociekań zastosował (trudno zresztą powiedzieć, co było najpierw: teoria czy praktyka) w swoich utworach takich jak *Zeitmasse* czy *Gruppen*. W jego pojmowaniu różnych elementów muzyki jako aspektów czasu było wiele słabych punktów (co zresztą później sam przyznał), niemniej dzięki niemu stworzył wiele skutecznych narzędzi kompozytorskich, niektóre z nich stosuje do dziś.

Według Griseya prezentowany na początku *Partiels* obiekt dźwiękowy jest czymś, czego istoty nie zrozumiemy nazywając go po prostu współbrzmieniem ani też określając go jako uzyskaną na drodze „syntezy instrumentalnej" nową barwę. Rozpisany na instrumenty niski dźwięk puzonu jest inny w każdym momencie swego „stawania się" - stąd wynika trudność w jego parametrycznym określeniu. Dźwięk funkcjonujący na zasadzie żywego organizmu łatwiej można opisać w kategoriach „biomorficznych", czego konsekwencją jest zjawisko „miękkiej" periodyczności. Organizacja czasu w *Partiels* jest wzorowana na zachodzących w organizmach procesach, których periodyczność jest tylko pewną tendencją, nie zaś regularnością bezwzględną. Oczywiście „ludzki czynnik" jest zawsze obecny w żywym wykonaniu, niemniej Grisey podkreśla również „organiczny" aspekt przebiegów czasowych. Na przykład w tworach złożonych z długo wytrzymywanych dźwięków wejścia poszczególnych instrumentów zaznaczane są w taki sposób, że wykonawca musi na oko określić, w jakim punkcie między kreskami taktowymi znajduje się początek odpowiadającej im długiej linii. Nie wyklucza to jednak precyzyjnego zsynchronizowania końca danego współbrzmienia-barwy. We wczesnych utworach Griseya trudno o przykłady wyrazistych rytmów, takich, jakie znamy z muzyki klasycznej lub z twórczości Messiaena, Bouleza czy Cartera. W partyturze *Partiels* napotykamy czasem drobiazgowo zanotowane rytmy – przykładem niech będzie odcinek piąty, w którym partie poszczególnych instrumentów nakładają się na siebie w jednocześnie prezentowanych: parzystych ósemkach, triolach, kwintolach i septymolach. Zabieg ten służy tu jednak do wywołania pewnego ogólnego wrażenia przypominającego gęstą mikropolifonię Ligetiego czy „formantowe" struktury w *Gruppen* (których drobiazgowy i trudny, prawie niemożliwy do precyzyjnego zrealizowania obraz w partyturze, jest – podobnie jak często u Griseya



ZDJĘCIE Z WYKONANIA PARTIELS [1]

– adekwatną metodą opisu pewnej złożonej tendencji).

Można zatem powiedzieć, że właściwym tematem *Partiels* są ewolucje barw-współbrzmień – przekształcanie i „stawanie się" dźwięków lub złożonych tworów dźwiękowych. Transformacje te są łatwo uchwytne i wyraziste, co niejednokrotnie komentowano, wskazując na „dydaktyczny" charakter *Les Espaces acoustiques*. Przejrzystość ewolucji bardzo złożonych nieraz tworów dźwiękowych wyklucza zestawianie równoległych procesów w różnych warstwach utworu: w cyklu Griseya nie ma na przykład czegoś takiego, jak równoczesność przekształcania struktury harmonicznej w nieharmoniczną i procesu odwrotnego[5]. W ramach stosowanych w *Les Espaces acoustiques* rozwiązań technicznych nie ma w zasadzie miejsca na kontrapunkt – zarówno w tradycyjnym sensie polifonii linii, jak i w znaczeniu polifonii warstw. Czasem „makroskopowe" powiększenie procesów rozgrywających się we wnętrzu dźwięku pozwala na wysłyszenie poszczególnych partii instrumentalnych, ale jest to jakby sytuacja przejściowa, nie zaś wynik realizacji przyjętego założenia. Nie znaczy to, że spektralizm w ogóle wyklucza kontrapunkt, podobnie zresztą jak nie wyklucza melodii, o czym świadczy na przykład pierwszy utwór cyklu – *Prologue* na altówkę.

Partiels a dalsza ewolucja muzyki Griseya

Dzięki przestrzeganiu wyżej omówionych reguł kompozycyjnych, Grisey uzyskał muzykę brzmiącą świeżo i oryginalnie. Mimo to, jego zamiarem nie było konsekwentne trzymanie się narzuconych sobie w *Les Espaces acoustiques* ograniczeń i dalsze eksploatowanie zawężonych możliwości jako efektownej stylistycznej maniery czy znaku rozpoznawczego. W późniejszych utworach francuski twórca starał się na gruncie spektralizmu osiągnąć jakości muzyczne nieobecne we wcześniejszych dziełach.

Jednym z zadań, jakie przed sobą postawił, było wykorzystanie dramatycznego potencjału zawartego w przebiegach muzycznych o charakterze procesualnym i uzyskanie bardziej urozmaiconej formy, która w *Partiels* – jak wspomnieliśmy – jest kształtowana głównie przez cykl wdechów i wydechów. Muzyka w *Les Espaces acoustiques* rozwija się zwykle w czasie rozciągniętym lub bliższym temu, jaki jesteśmy skłonni uznać za normalny. W późniejszych dziełach Grisey wprowadził kompresję czasu, dochodząc niekiedy do „streszczania" dłuższych procesów w jednym geście i ożywiając w ten sposób swoją muzykę. Nie znaczy to, że rezygnował z efektów „hipnotycznych", do których często rozciąganie czasu prowadzi[6].

W *Les Espaces acoustiques* tradycyjnie pojmowane motywy muzyczne nie mają prawie żadnego znaczenia – inaczej niż w późniejszych utworach, takich jak *Tempus ex machina* (1979) czy *Vortex temporum* (1994-96). Podejście Griseya do motywiki jest jednak na wskroś spektralne: w wymienionych utworach pojedyncze dźwięki jako materiał podstawowy sugerujący pewne akustyczne formy są zastępowane przez motywy. Na przykład w *Vortex temporum* wyjściowy motyw jest interpretowany w trzech częściach utworu według modelu różnego rodzaju fal dźwiękowych. Już sama idea zestawiania kontrastujących części w tym utworze wychodzi poza ograniczenia, jakim podlega rozwój muzyki w *Les Espaces acoustiques*. Natomiast w *Tempus ex machina* kompozytor ograniczył aparat wykonawczy do instrumentów perkusyjnych o nieokreślonej wysokości, aby skupić się na pracy nad rytmicznymi konsekwencjami analizy spektrogramów pewnego motywu (nie zaś pojedynczego dźwięku, jak w zamieszczonym wyżej przykładzie z *Partiels*). Poszukiwania w zakresie rytmu doprowadziły do coraz większego „umetrycznienia" muzyki Griseya – przykładem może być znowu *Vortex temporum*, w którym procedury rytmiczne mają wiele wspólnego z technikami stosowanymi przez reprezentantów bardziej wyrafinowanej wersji minimalistycznej *pulse music*. W utworze tym wielkie znaczenie ma zastosowana już w *Tempus ex machina* technika prezentacji motywu w różnych wymiarach czasowych – wirujący kształt zasugerowany kompozytorowi przez motyw z *Dafnisa i Chloe* Ravela odnajdujemy również jako wzór rządzący zestawieniami dłuższych odcinków utworu.

Inną kompozycją, w której możemy zaobserwować odejście od kojarzonych pierwotnie ze spektralizmem cech, jest *Talea* na skrzypce, wiolonczelę, flet, klarnet i fortepian z roku 1986, o której Grisey mówił następu-

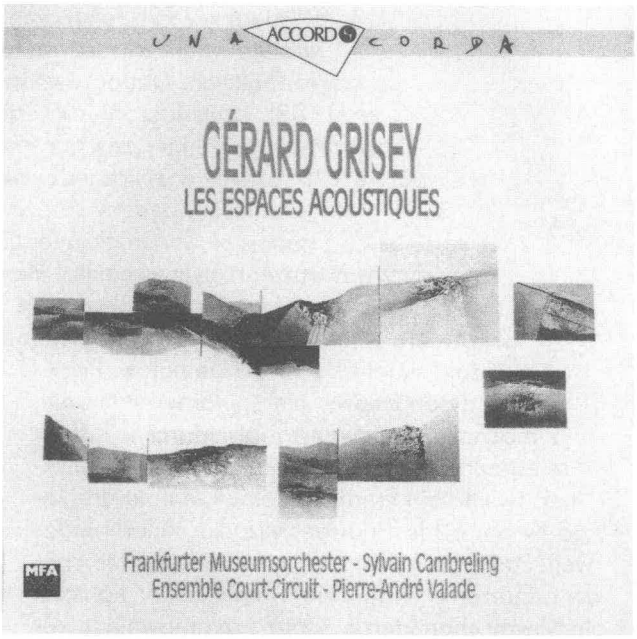
jąco: „To, co piszę polega przeważnie na stopniowych przekształceniach – tu [w *Talei* - KK] poszukuję kontrastów i przerw. Niemniej, co ważne, nie niszczą one poczucia ciągłości, które powinno dominować. Inaczej mówiąc, procesy stają się bardziej złożone, czasem polifoniczne i często rozczłonkowane".[7]

Ostatnim ukończonym utworem Griseya były *Quatre chants pour franchir le seuil* (1996-98). Forma pieśni byłaby w technicznych ramach *Partiels* czymś do nie do pomyślenia[8]. Wprawdzie twórca *Czterech pieśni na przekraczanie progu* próbował komponować również muzykę wokalną, czego przykładem są *Chants de l'Amour* (1982-84) na dwunastoosobowy chór mieszany i syntetyzowane elektronicznie głosy z taśmy, oraz *L'Icône paradoxale* na sopran i mezzosopran z wielką orkiestrą (1992-94), ale głosy ludzkie zostały w nich wykorzystane w sposób instrumentalny (długo wytrzymywane, nierozwijające się w melodię dźwięki w drugim z wymienionych utworów). Skłonność do rozciągania czasu nie sprzyjała zastosowaniu tekstów poetyckich, które wymagają normalnego, „ludzkiego" tempa narracji. Jakby dla podkreślenia tego stanu rzeczy Grisey wybrał jako tekst *L'Icône paradoxale* fragmenty traktatu o perspektywie Piero della Franceski, napisanego bardzo technicznym językiem. Partie wokalne w obu omawianych dziełach opierają się na analizie spektrogramów tekstu mówionego.

Inaczej jest w przypadku *Quatre chants* – tutaj o kształcie partii sopranu decydują w przeważającej mierze aspekty semantyczne czterech poetyckich tekstów traktujących o tym, co jest po „drugiej stronie". Wokalna linia melodyczna rozwija się niezależnie od procesów zachodzących w partiach instrumentalnych, które zresztą bywają swobodnie mieszane i krzyżowane. „Ludzka" specyfika głosu i jego możliwości ekspresyjne są tu w pełni wykorzystane, a do muzyki wkrada się – czasem nawet bardzo dosłowna – ilustracyjność. Utwór ten można uznać za zapowiedź występującej często w dziełach młodszych spektralistów tendencji do wykorzystania materiału o wyrazistych kulturowych konotacjach. Niemniej spektralne techniki są w tym dziele nadal rozwijane i *Quatre chants* bynajmniej nie są przejawem jakiegokolwiek regresu.

Prosta stąd droga do występującej w nowszych utworach spektralnych skłonności do wykorzystania heterogenicznego materiału – sprzecznych z duchem *Les Espaces acoustiques*. Tendencje te mogą nasunąć pytanie, co w zasadzie mogłoby być dla słuchaczy znakiem rozpoznawczym muzyki spektralnej – zwłaszcza dla tych pragnących po prostu obcować z dobrą muzyką i mało zainteresowanych kompozytorskimi procedurami, chcących tylko nazwać to, co słyszą. Odpowiedź nie jest prosta, jako że nawet wyjście poza dwunastotonową skalę temperowaną nie jest tu żadnym koniecznym (a tym bardziej nie wystarczającym) kryterium (o czym świadczą choćby utwory Muraila czy Radulescu na zwykły, nieprzestrojony fortepian). W tej sytuacji nadal to właśnie na przykładzie *Partiels* wciąż najlepiej można wyjaśnić, czym jest muzyka spektralna, chociaż dla kompozytorów utwór ten od dawna już nie pełni funkcji jej wzorca.

Krzysztof Kwiatkowski



OKŁADKA PŁYTY ACCORDU Z NAGRANIEM *LES ESPACES ACOUSTIQUES*

[1] Oznaczenie czasu odnosi się do nagrania cyklu *Les Espaces acoustiques* (którego *Partiels* są częścią) w wykonaniu Ensemble Court-Circuit pod dyrekcją Pierre-Andre Valade'a, ACCORD 206 532 (2001).

[2] Cyt. za: [5], s. 11.

[3] Cyt. za: [5], s. 27.

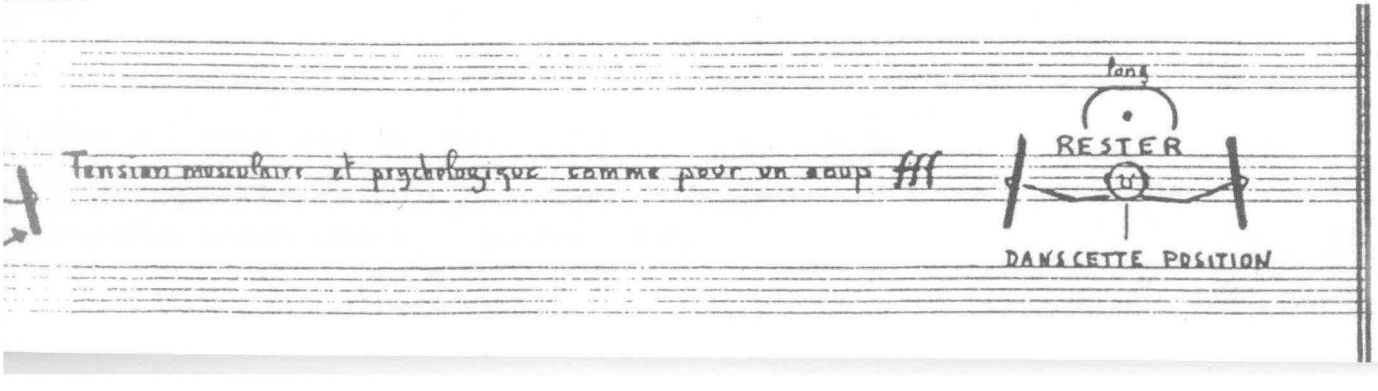
[4] Cyt. za: [62], s. 39.

[5] Taka równoczesność lub wielokierunkowość tego samego procesu jest typowa dla koncepcji tzw. „procesu procesów" Tristana Muraila z lat 80., w której wiele przebiegów jest nakładanych, zderzanych lub zawieranych w sobie.

[6] Grisey swoją koncepcję czasu relatywnego przedstawiał w sposób następujący: „Pomyślmy o wielorybach, ludziach i ptakach. Śpiew wielorybów jest tak rozciągnięty w czasie, że to, co wydaje się nam długim zawodzeniem, jest być może dla nich tylko jedną spółgłoską. To znaczy, że przy pomocy naszej miary czasu [lub: stałej czasowej - *constante de temps* - K.K.] nie możemy uchwycić ich dyskursu. Podobnie, słuchając śpiewu ptaków odnosimy wrażenie, że jest on bardzo przenikliwy i ożywiony, ponieważ ich miara czasu jest o wiele krótsza od naszej. Trudno jest nam uchwycić subtelne zmiany barwy, podczas gdy ptak prawdopodobnie odbiera nas [naszą mowę – K.K.] tak, jak my słyszymy wieloryby". Cyt. za [5], s. 25.

[7] Cyt. za: [5], s. 24.

[8] Podobnie zresztą było w przypadku Muraila, który unikał stosowania głosu ludzkiego.



Muzyka Horatio Radulescu nie stanowi repertuaru typowego dla wydawnictwa cpo. Katalog niemieckiej wytwórni zdominowany jest bowiem przez nazwiska kompozytorów mniej znanych, choć raczej już zapomnianych niż jeszcze nieodkrytych. Przyczyny ukazania się już drugiej w tej oficynie edycji jego dzieł upatrywać należy w dokonanej przez kompozytora wolcie stylistycznej, a raczej nowym kierunku, w jakim podąża ostatnio jego muzyka. W dosyć rozległym katalogu jego utworów *Koncert fortepianowy „The Quest"* (nagrany dla cpo przez Ostwina Stürmera w 1998 roku) oraz trzy *Sonaty* to dzieła wyjątkowe i w sposób wyrazisty odrębne, przewrotnie dzięki zastosowaniu tradycyjnych środków wykonawczych oraz historycznych konwencji formalnych. Dla porównania przywołać można starsze kompozycje, takie jak *Byzantine Prayer* (1988), przeznaczony dla czterdziestu flecistów grających na 72 instrumentach, czy *IV Kwartet Smyczkowy* na 8 klasycznych kwartetów o specyficznych strojach dających w sumie spektralną skordaturę 128 różnych wysokości dźwięków! •Amorficzna, kolorystyczna *plazma dźwiękowa* (termin wymyślony przez Radulescu, będący zarazem tytułem jego dzieła teoretycznego z 1972 roku) z dawniejszych kompozycji ustępuje w *Sonatach* miejsca bardziej konwencjonalnym fakturom oraz samodzielnym liniom melodycznym wprzęgniętym w niemal klasyczny model myślenia tematycznego. Jakby tego było mało, również architektonikę tych utworów kształtuje kompozytor w manierze niemal haydnowskiej. Każdą z trzech sonat otwiera zatem najbardziej rozbudowana (i najistotniejsza) część oparta na zderzeniu i przetwarzaniu dwóch wyraźnie skontrastowanych tematów. Pierwszy – dysonansowy, nieregularny rytmicznie, z mocno akcentowanymi akordami w niskich rejestrach – odnajduje swoją antytezę w płynnej, świetlistej i tonalnej melodii tematu drugiego (w *op. 82* jest nawet stylizacja melodii ludowej). Po dynamicznej akcji *quasi-allegra* przychodzi odprężenie w ogniwie o statycznym, kontemplacyjnym charakterze, które przygotowuje z kolei nadejście części trzeciej – znowuż dynamicznej, jednak krótszej, jednotematycznej i już nie tak ważkiej, jak część pierwsza; w pewnym sensie niemal rozrywkowej. W *III* i *IV Sonacie* wprowadzone zostają ponadto dwa (lub jedno) dodatkowe ogniwa o odrębnym obliczu formalnym i wyrazowym (od schematyczności Haydna przeskoczyliśmy tym samym do swobodniejszego wariantu myślenia beethovenowskiego). O spójności każdego z cyklów decyduje w znacznym stopniu pokrewieństwo materiałowe między poszczególnymi częściami, najbardziej wyraziste chyba w *II Sonacie*. Słuchacze wychowani w epoce radykalnych (często tylko radykalnie populistycznych) zwrotów neostylistycznych, mogliby w tym momencie załamać ręce i oskarżyć jednego z ojców–założycieli spektralizmu o sprzeniewierzenie się budowanemu przez ponad trzy dekady językowi kompozytorskiemu. Nic bardziej mylnego. Spieszę z wyjaśnieniami. •*Sonaty* Radulescu nie są w żadnym wypadku artystyczną kapitulacją na rzecz rozwiązań łatwych i oczywistych. To raczej wybrane architektoniczne archetypy oraz sztywna materia równomiernej temperacji podporządkowują się w tych utworach potędze dojrzałego języka muzycznego rumuńskiego wizjonera. Tematy, nie tracąc nic ze swojej autonomiczności, wplecione zostają w grę stricte spektralnych jakości harmonicznych (na tyle doskonałą, na ile dźwięki fortepianu oddawać mogą wysokości precyzyjnie wyselekcjonowanych alikwotów). Zresztą nawet słuchacz niezadomowiony w estetyce muzyki spektralnej odkryje, iż nie o tradycyjnie pojmowaną dramaturgię, ani nie o pracę tematyczną tu chodzi. Świadczy o tym chociażby niezwykle wolne tempo transformacji materiału, liczne zapętlenia melodyczne, powtórzenia pojedynczych dźwięków, akordów, komórek motywicznych. Radulescu pozostaje wciąż niezwykłym alchemikiem barw i harmonii. Istotna treść *Sonat* jest jakby ukryta na drugim planie, w ciągłych, powolnych przemianach fascynującej, elastycznej harmonii alikwotowej, która gnie się i wibruje w podskórnych eksplozjach. Dla osiągnięcia tego celu niepotrzebne są, jak się okazuje, kolorystyczne fajerwerki niekonwencjonalnych zestawień instrumentów czy elektroniki. Wystarczy stary, dobry fortepian oraz instrumentalista predestynowany do interpretacji repertuaru stawiającego dosyć specyficzne, nie tylko warsztatowe, wymagania. A za takiego uznać należy niewątpliwie Ortwina Stürmera, dla którego skom-

Haydn na herbatce u Scelsiego

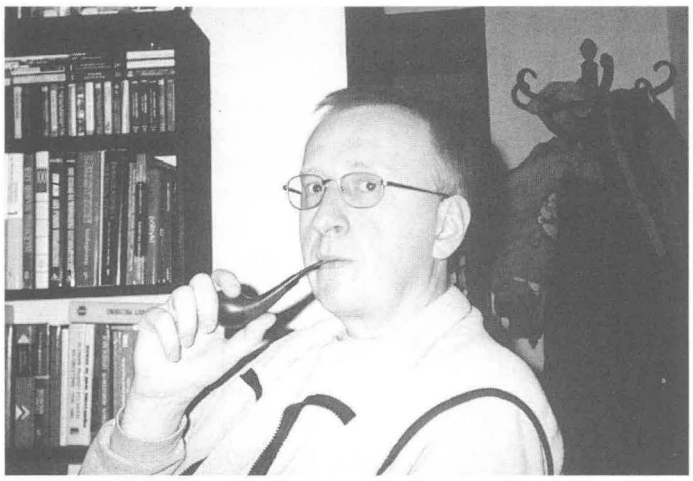
ponowane zostały zarówno wszystkie trzy *Sonaty* jak i wzmiankowany wcześniej *Koncert*. Pianista mistrzowsko rozszyfrowuje ukrytą ,między nutami grę mikrowartości czasowych i dynamicznych, od których zależy doskonałość finalnego rezultatu brzmieniowego i wyrazowego. Podobnego, „osobistego" podejścia wymagają w muzyce współczesnej kompozycje fortepianowe jednego jeszcze, nieżyjącego już, kompozytora. No właśnie... • Radulescu zbliża się w ostatnich utworach do samych korzeni spektralizmu, do intuitywnej i na poły improwizacyjnej sztuki dźwiękowej Giacinto Scelsiego. Pokrewieństwo *Sonat* ze słynnymi *Suitami fortepianowymi* wybitnego Włocha (zwłaszcza z *Bot – Ba* oraz *Tai*) staje się ewidentne już po kilku kęsach tej muzycznej uczty. Kompozytorów łączy przede wszystkim mistyczny stosunek do materii dźwiękowej (intelektualną analizę oraz kontemplację duchowego programu *Sonat Lao tzu* pozostawiam słuchaczom), a więc postawa diametralnie różna od bezdusznego empiryzmu charakterystycznego dla wielu przedstawicieli francuskiej szkoły spektralnej. W niektórych utworach Scelsiego razić może jednak pewna konstrukcyjna niekonsekwencja i niedookreślenie. Absurdem byłoby natomiast postawienie podobnego zarzutu autorowi *Sonat*, który z imponującą konsekwencją rozpościera akcję muzyczną swych dzieł na precyzyjnie rozplanowanym szkielecie funkcyjnym (kategoria stosowana przez Radulescu do opisu własnego języka harmonicznego). • "Jeden z najoryginalniejszych młodych kompozytorów naszych czasów" – tak przed ćwierćwieczem wyraził się o rumuńskim kompozytorze sam Olivier Messiaen. Cóż, czasy się zmieniły, nie oszczędziły zapewne także Radulescu, jednak ocena ta wydaje się wciąż pozostawać aktualna...

Michał Mendyk

Horatio Radulescu (1934); Lao Tzu Sonatas: *II Sonata fortepianowa op. 82; III Sonata fortepianowa op. 86; IV Sonata fortepianowa op.* 92; Ortwin Stürmer, fortepian • cpo 999 880-2 (2004)

Jonathan Harvey. Duchowość i elektronika

Grzegorz Filip: Utwory znajdujące się na płycie, o której mówimy, nie są uważane przez krytyków za najważniejsze kompozycje Harveya. Moim zdaniem jednak są to dzieła znakomite. Płyta dokumentuje jego twórczość z lat 90. Umieszczono na niej: *One Evening...* na sopran, mezzosopran, zespół i elektronikę, utwór *Advaya* na wiolonczelę i elektronikę oraz *Death of Light / Light of Death* na obój, harfę, skrzypce, altówkę i wiolonczelę. Zestawiając zawierającą dalekowschodnie reminiscencje *Advayę* z inspirowaną malarstwem pasyjnym kompozycją *Death of Light / Light of Death* pokazano, w jaki sposób Harvey łączy duchowość Wschodu i Zachodu. Zresztą angielski kompozytor dokonuje tej syntezy także w obrębie jednego utworu (*One Evening...*). Żeby lepiej zrozumieć muzykę Harveya, warto przyjrzeć się głównym źródłom inspiracji w jego artystycznej biografii: lata dzieciństwa i młodości spędzone w katedralnym chórze, klasyczna edukacja muzyczna i techniki serialne, po roku 1966 wpływy niemieckie (Stockhausen), od 1980 - IRCAM, wychowanie religijne i zainteresowania duchowością oraz filozofią Wschodu. Ojciec także był kompozytorem. Jonathan został wychowany w tradycji muzyki chóralnej Kościoła anglikańskiego. Omówienie płyty zacznijmy od *One Evening...* (1993-94), utworu czteroczęściowego, opartego na tekstach dawnych i całkiem nowych. Tematem utworu, jak dowiadujemy się z książeczki, jest pustka, jej pochwała w tekstach antycznych i strach przed pustką w tych współczesnych (pustka to zresztą temat innych utworów Harveya: *Forms of Emptiness i From Silence*). Jak Ci się podoba ten utwór, a szczególnie sposób użycia elektroniki?



Konrad Burzyński: No właśnie! Tak jak kiedyś zachwycałem się sugestywnością elektroniki Stockhausena, dziś widzę kontynuatora jego dzieła na tym polu. Stopień sugestywności i nowoczesności tych brzmień u Harveya jest niesamowity. Nie ma się co dziwić, jak już powiedziałeś, jego mistrzem był Karlheinz Stockhausen, kompozytor, w którego twórczości elektronika zawsze odgrywała kluczową rolę, i u którego to medium nigdy nie było tylko instrumentem, ale zawsze stanowiło coś więcej. W *One Evening...* Harveya fascynujące jest połączenie medium elektronicznego i instrumentalnego. Czasem, szczególnie w przypadku perkusji, nie wiadomo, czy to dźwięki na żywo, czy puszczane z taśmy, zazwyczaj to się słyszy, a tu już nie zawsze. Jest to, jak dla mnie, zupełnie nowy rodzaj dramaturgii muzycznej. Taki rodzaj muzyki określiłbym mianem „technologicznej duchowości". To przykład na to, jak w hermetycznym studiu elektronicznym można komponować prawdziwie szczere utwory, które mają niewątpliwe walory duchowe, kto wie, czy nie większe niż utwory tzw. nowej duchowości.

Grzegorz: To hasło kojarzy mi się z terminologią New Age, co prowadziłoby nas na manowce. Harvey nie jest bowiem autorem transowych bzdetów dla egzaltowanej młodzieży. W tej muzycznej opowieści jest niepokój, dramatyzm. Pierwsza część *One Evening...* zaczyna się wprawdzie spokojnie, nawet dostojnie i przy tym tajemniczo. Jest kontemplacyjna i liryczna. Druga jest bardziej zróżnicowana, oparta na wokalizach dwóch głosów na tle niespokojnych figuracji drzewa. I tu właśnie włącza się elektronika, wywołując swoisty, fascynujący efekt obcości. Wytwarza chaos, z którego coś się wyłania. W trzeciej części znów co innego: jeden głos śpiewa, drugi szeptem prowadzi narrację. Jest to anonimowy tekst amerykański, mówiący o strachu przed pustką. Najciekawsza wydaje się część ostatnia. Znów ekspresja szeptu i stapiająca się z instrumentami elektronika, potem bębenek i płaczki żałobne, taneczność. Wszystko zaczyna się obracać, wirować, harfa, wibrafon, dzwony rurowe... i ginie gdzieś w przestrzeni. Ma to być owa pochwała pustki. No, być może... W każdym razie robi duże wrażenie.

Konrad: W drugim utworze zamieszczonym na płycie, *Advaya,* Harvey korzysta z elektroniki już pełną parą. Jest to utwór napisany na wiolonczelę i elektronikę, ma charakter nieco orientalny. Niestety, nie wiem, jaka jest jego tematyka, ale barwy medium elektronicznego kojarzą mi się z brzmieniem orientalnych instrumentów strunowych. Wiolonczela za to wyśpiewuje przepiękne kantyleny,

jednak w stylu na tyle modernistycznym, że porównywać tego z dziełami np. XIX wieku nie można. Kantylena wiolonczeli rozwija się powoli i nie bez trudności, bo na początku poprzez sonorystyczne zmagania z elektroniką wykuwa sobie drogę do swobodnej wypowiedzi. Muszę zwrócić uwagę na 11. minutę, gdzie pojawia się coś w rodzaju *danse macabre*. Na mnie ten fragment robi największe wrażenie, aczkolwiek muszę przyznać, że była to fascynacja „pierwszego słuchania". Teraz, gdy utworu tego słucham po raz chyba dziesiąty, zauważam w nim masę innych świetnych pomysłów.

Konrad: Ostatnią pozycją na płycie jest czysto instrumentalny cykl *Death of Light / Light of Death*. Popraw mnie, jeśli się mylę - jest to cykl poświęcony kolejnym sekwencjom ukrzyżowania Chrystusa. Całość zaczyna się częścią *Jezus ukrzyżowany*. Część tę otwiera archetypiczne wręcz brzmienie spektralne, które przywodzi na myśl początkowe frazy kultowego dzieła spektralizmu - utworu Griseya *Vortex temporum*. Potem muzyka rozwija się w grę delikatnych bądź bardzo krystalicznych współbrzmień. Muzyka przepełniona barwą... Jak Ty to odbierasz? Bardziej religijnie, czy może czysto muzycznie?

Grzegorz: Harvey był w czasach studenckich koncertującym wiolonczelistą, czuje więc szczególnie ten instrument. O czym jest *Advaya*? Słowo to w tradycji buddyjskiej - jak piszą w książeczce - oznacza zarazem dualizm i jedność. Domyślam się, że chodzi o dualizm akustyki i elektroniki, które rzeczywiście tworzą tu jedno. Utwór zrealizowany jest tak, że wszystkie dźwięki pochodzą z wiolonczeli, jedne wprost, inne nagrane na płytę i odtworzone, jeszcze inne z samplera, przetworzone. Tak więc partia wiolonczeli konfrontowana jest z sobą samą w elektronicznym przekształceniu. Bywa, że krótki, kilkusekundowy motyw jest na przykład rozciągany w czasie. Do wytworzenia dźwięku Harvey użył techniki spektralnej; nie byłby jednak sobą, gdyby nie nawiązał do muzyki Wschodu. Słychać więc hinduską tablę i wschodnie motywy taneczne. Formy nie potrafię w tym utworze odnaleźć, poza tym, co słychać w sposób oczywisty, iż muzyka rozwija się od delikatnego *pizzicato* do lawiny dźwięku, potężnej ściany, brzmiącej organowo. Jest to muzyka w toku, nieustannie się dzieje i powstaje, z kształtu już istniejącego za chwilę wyłania się nowy. Formotwórcze jest też krążenie wokół dźwięku *a*. Natomiast wspomniana przez Ciebie 11. minuta? Gdybym prowadził audycję o nowej muzyce, wziąłbym tę wdzięczną melodyjkę na sygnał. Rzeczywiście od tego miejsca zaczynają się szaleństwa. A 15. minuta - te narastające szumy nie do zniesienia? Ta kompozycja spodoba się miłośnikom muzyki elektroakustycznej, jest bardzo efektowna. Przypuszczam, że efektowne jest także wykonanie na żywo.

Grzegorz: *Death of Light...* to utwór o śmierci. Inspiracją stał się dla kompozytora słynny ołtarz z Isenheim autorstwa Matthiasa Grünewalda (1515 r.), a konkretnie główny obraz tego ołtarza, przedstawiający ukrzyżowanie. Utwór Harveya odbieram raczej jako komentarz niż ilustrację do dzieła mistrza z Moguncji, choć podzielony jest na pięć części, odpowiadających pięciu przedstawionym na malowidle postaciom i ma pewne cechy ilustracyjności. Warto więc przybliżyć dzieło Grünewalda[1]. Centralną jego część zajmuje ukrzyżowany Jezus, omdlały już, może martwy. Nie ma przymiotów boskości, jest człowiekiem. Ciężki, niezgrabny, brzydki. Jego szarozielone, poranione, owrzodziałe ciało ciąży ku ziemi, a palce wykrzywione są konwulsyjnie (malowidło przeznaczone było do kościoła szpitalnego). Krzyż dzieli obraz na dwie części. Lewa pokazuje grupę postaci: klęczącą Marię Magdalenę i omdlewającą Matkę Bożą, którą podtrzymuje ubrany na czerwono Jan Ewangelista. Na ich twarzach maluje się załamanie, rozpacz. Postaci są odrętwiałe, blada twarz ubranej na biało Marii wygląda jak maska pośmiertna. Po prawej stronie: posągowy, zapowiadający zmartwychwstanie Jan Chrzciciel w czerwonej szacie, wskazuje Chrystusa (*Ecce homo*). U jego stóp Baranek. Tło obrazu jest ciemne. Prawie nie widać szczegółów krajobrazu. Śmierć światła, śmierć Człowieka, narodziny Boga. Scenę tę komentuje Harvey. Jego utwór, podobnie jak obraz z Isenheim, wywołuje silne wrażenie. Jest ekspresyjny, szczególnie w części I, dotyczącej postaci Jezusa. Dominuje tu obój, ostre *glissanda* i *tremola* smyczków.

W następnych częściach muzyka się uspokaja. Czy utwór jest świadectwem przeżycia religijnego? Estetycznego? Obydwu? Harvey podobno określa się jako ateista, otrzymał jednak wychowanie religijne. Ja odbieram ten utwór muzycznie, choć czuję dziki skowyt bólu w części I, słyszę w części II płacz Marii Magdaleny, wyobrażam sobie omdlewającą Marię w płaczliwych, elegijnych tonach części III. Ale już część IV, która odnosi się do Jana Apostoła, jest dla mnie w tym porządku zagadką. Brzmi raczej jak taniec elfów ze *Snu nocy letniej*. Część V - dostojna, łagodna, rozpływająca się w nicości? pustce? - może być trafnym komentarzem do postaci Jana Chrzciciela, uosabiającej zapowiedź zmartwychwstania. Trzeba jednak pamiętać, że Jan Chrzciciel zginął wcześniej i ukrzyżowania nie doczekał. Na obrazie jest więc świadkiem nie z tego świata. Wolałbym może słuchać tej muzyki bez owych odwołań, ale skoro wiem to, co wiem, inaczej nie potrafię.

Konrad: No tak, Harvey interesuje się bardzo filozofią i teologią. Teologią może przecież interesować się także ateista. Ateizm Harveya jest może tego samego typu (choć pewnie łagodniejszy), co u Jamesa Joyce'a: szczery, lecz podbudowany głęboką wiedzą. Co do wykonawców – no cóż, mogę się o nich wypowiadać w samych superlatywach, nie zauważyłem wpadek, muzyka wydaje się być nagrana idealnie, do tego dochodzi reżyseria dźwięku, która umożliwia wychwycenie najdrobniejszych nawet niuansów. Głos nie ulatuje gdzieś w głąb sali, słychać każdy instrument, nawet ich rozstawienie na sali. Elektronika, bardzo wysublimowana, świetnie łączy się z materią instrumentalną, nie ma dynamicznego rozdźwięku pomiędzy tymi mediami.

Grzegorz: Czyli Ensemble InterContemporain w najlepszej formie. Zachęcamy do poznawania spektralizmu przez płyty francuskiego ACCORDU. Wytwórnia ta wydała całą serię portretową kompozytorów muzyki spektralnej. Płyty te są jednak u nas trudno dostępne, radzimy więc zamawiać je przez internet.[2]

Konrad Burzyński, Grzegorz Filip, dialog pierwotnie opublikowany na witrynie Nowej Muzyki (http://free.art.pl/nowamuzyka).

Jonathan Harvey (1939)
One Evening...
Advaya
Death of Light / Light of Death
Sarah Leonard, sopran; Mary King, mezzo-sopran; Frédérique Cambreling, harfa; Didier Pateau, obój; Dimitri Vassilakis, fortepian cyfrowy; Hae-Sun Kang, skrzypce; Odile Auboin, altówka; Pierre Strauch, wiolonczela.
Ensemble InterContemporain – Stefan Asbury
Accord UNIVERSAL 465 281-2 (1999)

[1] http://www.eldritchpress.org/jkh/gr5.html
[2] http://www.universalmusic.fr

Perwersja

Rozdział 12

John Paul Oshchyrko i dready na głowie. John Paul i słuchawki na uszach. John Paul i bawełniana torba na ramię. John Paul i za duże workowate ubranie. John Paul Wspaniały kiwał swoją piękną czarną głową w rytm muzyki płynącej z jego wnętrza. I do wszystkich doleciały słowa, które mógł powiedzieć tylko John Paul. A były to słowa:

Słuchać reggae, konać pod niebem, wdychać zapach trawy. Słuchać nieba, konać pod reggae, wdychać liście trawy. Wdychać reggae, słuchać w niebie, konać pod zapach trawy. Słuchać trawy, wdychać reggae, konać w zapachu nieba. Konać z niebem, słuchać i wdychać: zapach, trawę, reggae. Słuchać i wdychać, konać i słuchać: zapach reggae, trawy niebo.

Wpadać w reggae, konać pod niebem, wdychać zapach trawy. Wpadać w piekło, sypiać pod niebem, wdychać zapach trawy. Wpadać w piekło, sypiać bez ciebie, wdychać zapach trawy. Padać z piekłem, sypiać z tobą, dotknąć zapach trawy. Wpadać w ciebie, sypiać nad piekłem, dotknąć śliny trawy. Wpadać w ślinę, marzyć o tobie, dotknąć piekła żywych.

Wpadać w morze, marzyć o tobie, dotknąć piekła żywych. Wpadać w morze, śnić o zieleni, dotknąć piekła żywych. Wpadać w morze, śnić o zieleni, dotknąć rany żywych. Wpadać w morze, śnić o zieleni, dotknąć rany ryby. Marzyć o morzu, wpadać w zieleń, dotknąć rany ryby. Marzyć o morzu, lizać zieleń, dotknąć rany ryby. Dotknąć morza, lizać zieleń, wierzyć w rany ryby.

Kończyć w rany, lizać morze, uwierzyć w zieleń ryby.

Polubić rany, pokochać morze, posiać zieleń dla ryb.

Polubić górę rany, pokochać dolinę morza, posiać ryby zielenią.

Polubić górę kobiety, górę morza, górę zieleni ryb.

Kochać się z doliną kobiety, z doliną morza, z doliną góry zieleni ryb.

Posiać się w dolinie zieleni kobiety, w dolinie zieleni morza, w mroku doliny góry zieleni ryb.

Rozścielić się jak trawa w dolinie kobiecej zieleni, w suchej dolinie zieleni morza, w świetle mroku doliny góry zieleni ryb.

Rozścielić się jak trawa i łaska w dolinie zieleni kobiety, w suchej i czarnej dolinie zieleni morza, w słońcu i świetle mroku doliny góry zieleni ryb. Rozścielić się jak trawa i łaska i cisza w dolinie zieleni kobiety, w suchej i czarnej i ciasnej dolinie zieleni morza, w słońcu księżycu i świetle mroku doliny góry zieleni ryb. Rozścielić się jak trawa i łaska i cisza i gwałt w dolinie zieleni kobiety, w suchej i czarnej i ciasnej i krwawej dolinie zieleni morza, w słońcu księżycu i gwiazdach i w świetle mroku doliny góry zieleni ryb. Rozścielić się jak trawa i łaska i cisza i gwałt i strach w dolinie zieleni kobiety, w suchej i czarnej i ciasnej i krwawej i radosnej dolinie zieleni morza, w słońcu księżycu i gwiazdach i w mleku światła mroku doliny góry zieleni ryb. Rozścielić się jak trawa i łaska i cisza i gwałt i strach i mięso w dolinie zieleni kobiety, w suchej i czarnej i ciasnej i krwawej i radosnej i bolesnej dolinie zieleni morza, w słońcu księżycu i gwiazdach i w mleku i spermie światła mroku doliny góry zieleni ryb. Rozścielić się jak trawa i łaska i cisza i gwałt i strach i mięso i wieczny duch w dolinie zieleni kobiety, w suchej i czarnej i ciasnej i krwawej i radosnej i bolesnej i jak szkielety kruchej dolinie zieleni morza, w słońcu księżycu i gwiazdach i w mleku i spermie i jak nektar złotym moczu światła mroku doliny góry zieleni ryb. Rozścielić się w proch jak trawa i łaska i cisza i gwałt i strach i mięso i wieczny duch i koniec języka w dolinie kobiecej zieleni, w suchej jak kielich i czarnej jak otchłań i krwawej jak odzież i radosnej jak kamień i bolesnej jak odbyt i jak szkielety lasu kruchej i jak miejsce powicia zwierza wilgotnej dolinie zieleni morza, w słońcu księżycu i gwiazdach i w mleku i spermie i jak nektar złotym moczu i jak niebo czuwania Boga pustej rzece światła mroku doliny góry zieleni ryb.

Rozsypać się w przestrzeni:

jak trumna i maska i ptak i grom i miód i fallus i sen łona i strach ryby w zielonej pieczarze świata,
w pustej jak czerep i ciepłej jak wrota i zimnej jak hasło i nienasyconej jak plaga i nieubłaganej jak śmierć i tępej jak muszla potopu i tajemniczej jak lato wewnątrz zwierza zielonej pamięci morza,
w gniewie i miłosierdziu i nadziejach i korzeniach i ślinie i błękitnej jak hosanna tętna i jak korona łakomstwa Ojca w zapieczętowanym języku przyboju pustyni wód ognia zielonej kobiecej rany.

Rozsypać się w przestrzeni:

jak trumna bez wieka i maska cerkwi i ptak twierdzy i strzał gromu i skradziony miód i fallus niesławny i sen łona kochanek i śmiertelny strach pijanej ryby
w zielonej jak woń laki pieczarze świata,
w pustej jak oblazły czerep i ciepłej jak wrota między nogami i zimnej dla mordercy jak hasło i nienasyconej światłem jak odwaga i nieubłaganej swą niepewnością jak śmierć i tępej jak pierwsza i ostatnia muszla potopu i tajemniczej jak lato krwi wewnątrz zwierza
zielonej jak anioł wieszcza pamięci morza,
w gniewie bez kraju i w miłosierdziu bez początku i w żyznych nadziejach i wczesnych korzeniach i ślinie wszech orgazmów i błękitnym jak hosanna świtu tętnie zmierzchania i jak korona bezsennego łakomstwa Ojca w na wieki zapieczętowanym jasnym języku nocnego przyboju smutnej pustyni bezdennych wód bezmiaru ognia
zielonej kobiecej rany.

Rozsypać się w przestrzeni:

jak trumna bez wieka (a nie łoże bez ćwieka), nie jak kwiat pochwy (a maska cerkwi) i jak ptak twierdzy (a nie twierdza kurwy) i strzał gromu (a nie błysk kminu) i jak skradziony miód (a nie zgubiony sad) i nie jak logos poprawny (a fallus niesławny) i sen łona kochanek (a nie śpiewna łuna branek) i śmiertelny strach pijanej ryby (a nie piekielny zew przebitej szyby)

w zielonej jak woń łąki (a nie jak toń ługu) pieczarze świata, w pustej jak oblazły czerep i ciepłej jak wrota między nogami (a nie jak opadły cmentarz i ciemnej jak włócznia miedzy ustami) i zimnej dla mordercy jak hasło (a nie dla proroka jak słowo) i nienasyconej nie rozpaczą jak plaga (a światłem jak odwaga) i nieubłaganej swą niepewnością jak śmierć (a nie swą obecnością jak straż) i nie skąpej jak pierwsza i ostatnia kropla potu (a tępej jak pierwsza i ostatnia muszla potopu) i tajemniczej jak lato krwi (a nie sito drzwi) wewnątrz zwierza (a nie węża)

zielonej jak anioł wieszcza (a nie jak demon deszczu) pamięci morza, w gniewie bez kraju (a nie bez żalu) i miłosierdziu bez początku (a nie bez rozsądku) i nie w czystych oliwach (a żyznych nadziejach) i wczesnych korzeniach (a nie wątłych marzeniach) i nie w szosie wszech narodów (a w ślinie wszech orgazmów) i błękitnej jak hosanna świtu (a nie jak kaplica nocy) w tętnie zmierzchania (a nie tajemnicy zasypiania) i w zapieczętowanym na wieki nie jak komora bezgranicznego cudzołóstwa Odyńca (a jak korona bezsennego łakomstwa Ojca) jasnym języku (a nie

w zgasłym brzasku) nocnego przyboju smutnej pustyni (a nie powolnego palenia statków) bezdennych wód bezmiaru ognia (a nie kroci piasku bezliku gwiazd)
zielonej kobiecej rany.
Rozsypać się w przestrzeni:
i jak trumna bez wieka i jak łoże bez człeka ale i jak trup bez ćwieka
i jak kwiat pochwy i maska cerkwi ale i jak słowo żertwy
i jak ptak twierdzy i twierdza kurwy ale i mać nędzy
i jak strzał gromu i błysk kminu ale i proch głogu
i jak skradziony miód i zgubiony sad ale i sprzedany zad
i jak logos poprawny i fallus niesławny ale i feniks zabawny
i jak śpiewna łuna branek i sen łona kochanek ale i cenne łajno mamek
i jak śmiertelny strach pijanej ryby i piekielny zew przebitej szyby ale i wymierny smak przegniłej śliwy
w zielonej jak łąki woń i jak ługu toń ale i broń łęgu pieczarze świata
w pustej jak oblazły czerep i jak opadły cmentarz ale i jak obżarty cesarz

i ciepłej jak wrota między udami i ciemnej jak włócznia miedzy ustami ale i cichej jak wargi między piersiami
i zimnej dla mordercy jak hasło i dla proroka jak słowo ale i dla włóczęgi jak miasto
i nienasyconej rozpaczą jak plaga i światłem jak odwaga ale i szałem jak naga
i nieubłaganej swą niepewnością jak śmierć i swą obecnością jak straż ale i swą cierpliwością jak

żerdź
i skąpej jak pierwsza i ostatnia kropla potu i tępej jak pierwsza i ostatnia muszla potopu i głośnej jak pierwszy i ostatni łoskot grzmotu
i tajemniczej jak lato krwi i jak sito drzwi ale i jak żyto brwi wewnątrz zwierza i wewnątrz węża ale i wewnątrz krzyża
w zielonej jak anioł wieszcza i jak demon deszczu ale i szczęście leszcza
pamięci morza
w gniewie bez kraju i bez żalu ale i bez szału
w miłosierdziu bez początku i bez rozsądku ale w żołądku
i w czystych oliwach i żyznych nadziejach ale i w żywych mrowieniach
i wczesnych korzeniach i wątłych marzeniach ale i w zmarłych modlitwach
i w szosie wszech narodów i w ślinie wszech orgazmów ale i w szansie wszech porodów
i błękitnej jak świt kaplicy i jak hosanna nocy ale i jak kaplica hosanny
w tętnie zmierzchania i tajemnicy zasypiania ale i w pianie zlepiania
i zapieczętowanym na wieki nie jak komora bezgranicznego cudzołóstwa Odyńca i jak korona bezsennego łakomstwa Ojca ale i jak kolumna bezbrzeżnego wiarołomstwa Ognia
w jasnym języku i zgasłym brzasku ale i tęsknym trzasku
nocnego przyboju smutnej pustyni i wolnego palenia statków ale i poziomego rozmieszczenia mostów w porannym zdobywaniu litoralu
bezdennych wód bezmiaru ognia i kroci piasku bezliku gwiazd ale i rozrzuconych widzialno-niewidzialnych pereł
zielonej kobiecej rany.
Rozsypać się w przestrzeni:
i jak wieko bez trumny i ćwiek bez łoża i człek bez trupa
i jak pochwa kwiatu i cerkiew maski ale i żertwa słowa
i jak twierdza ptaka i kurwa twierdzy ale i nędza mąci
i jak proch gromu i strzał kminu ale i błysk głogu
i jak sprzedany miód i skradziony sad ale i zgubiony zad
i jak logos zabawny i fallus poprawny ale i feniks niesławny
i jak cenna łuna kochanek i sen łajna branek ale i śpiewne łono mamek

i jak wymierny strach przegniłej ryby i piekielny smak przebitej śliwy ale i śmiertelny zew pijanej szyby
w zielonej jak toń laki i jak łęg ługu ale i broń woni pieczarze świata,
w pustej jak obżarty czerep i jak oblazły cmentarz ale i jak opadły cesarz
i ciepłej jak wargi między ustami i ciemnej jak wrota między piersiami ale i cichej jak włócznia miedzy udami
i zimnej dla mordercy jak miasto i dla proroka jak hasło ale i dla włóczęgi jak słowo
i nienasyconej rozpaczą jak naga i światłem jak plaga ale i szałem jak odwaga
i nieubłaganej swą obecnością jak żerdź i swą cierpliwością jak śmierć ale i swą niepewnością jak straż
i skąpej jak pierwsza i ostatnia muszla potopu i głośnej jak pierwsza i ostatnia kropla grzmotu i tępej jak pierwszy
i ostatni łoskot potu
i tajemniczej jak lato brwi i jak żyto drzwi ale i jak sito krwi wewnątrz zwierza i wewnątrz węża i wewnątrz krzyża
w zielonej jak demon leszcza i jak anioł deszczu ale i jak szczęście wieszcza pamięci morza
w gniewie bez gniewu i bez kraju ale i bez żalu
w miłosierdziu bez miłosierdzia i bez początku ale i bez rozsądku
i w żyznych oliwach i żywych nadziejach ale i w czystych mrowieniach
i zmarłych korzeniach i wczesnych marzeniach ale i w wątłych modlitwach
i w szosie wszech porodów i w ślinie wszech narodów ale i w szansie wszech orgazmów
i błękitnej jak hosanna kaplicy i jak kaplica świtu ale i kaplica kaplicy
w tętnie zmierzchania i tajemnicy zlepiania ale i w pianie zasypiania

i zapieczętowanym na wieki jak komora bezsennego łakomstwa Ognia
i jak korona bezbrzeżnego wiarołomstwa Odyńca ale i jak kolumna
bezgranicznego cudzołóstwa Ojca
w zgasłym języku i tęsknym brzasku ale i jasnym trzasku
poziomego przyboju mostów i nocnego rozmieszczenia porannej pu-
styni ale i wolnego palenia litoralu w smutnym zdobywaniu statków
kroci ognia wody piasku gwiazd pereł ale i widzialno-niewidzialnego
rozrzucania bezliku bezdennych bezmiarów
zielonej kobiecej rany.

Rozsypać się w przestrzeni:
i jak wieko i człek ale i ćwiek
i jak pochwa i cerkiew ale i żertwa
i jak twierdza i kurwa ale i nędza
i jak grom i sad i kmin i miód i głóg i zad i logos i fallus i feniks
i łuna i łono i łajno i wymierny zew i piekielny błysk i śmiertelny smak
w zielonej jak woń i jak toń i jak broń pieczarze świata
w pustej i ciepłej i ciemnej i cichej i zimnej i nienasyconej i nieubłaganej
i skąpej i głośnej i tępej i tajemniczej
zieleni pamięci morza
bez gniewu bez miłosierdzia bez początku bez rozsądku
w nadziejach oliwach szansie szosie ślinie
jak komora kolumna korona
w łakomstwie cudzołóstwie wiarołomstwie
Ognia Ojca Odyńca

w języku brzasku trzasku
w przyboju rozmieszczeniu i zdobywaniu
a także w paleniu
bezdennych bezmiarów bezliku kroci
zielonej kobiecej rany.
Rozsypać się jak strach w zielonej pieczarze świata, w pustej zieleni pamięci morza, w gniewie ognia zielonej kobiecej rany.

Słuchać strachu w zielonej pieczarze świata, umierać w pustej zielonej pamięci morza, wdychać zapach zielonej kobiecej rany. Słuchać strachu w zielonej pieczarze piekła, umierać w pamięci morza pod niebem, wdychać zapach kobiecej rany trawy. Słuchać strachu w rybiej pieczarze reggae, umierać w morzu trawy pod niebem, wdychać kobiecy zapach morza. Słuchać strachu pieczary reggae, umierać trawa śmierci pod niebem, wdychać kobiecy zapach ryb. Słuchać strachu reggae, umierać niebem znad trawy, wdychać kobiecy zapach śmierci. Słuchać strachu trawy, umierać pod niebem i z niebem, wdychać zapach śmierci. Słuchać reggae, umierać pod niebem, wdychać zapach trawy.

Jurij Andruchowycz

Zawsze brakowało Wam psychodelii w literaturze? Tej prawdziwej, nieudawanej, hipnotycznej, oszałamiającej, totalnej, niekończącej się jazdy po czymś ostrym, jazdy po śliskim *glissandzie* bez trzymanki i przystanków? Oto ona: 12. rozdział *Perwersji* Andruchowycza, postmodernistycznej ukraińskiej powieści o końcu karnawału, o naukowej konferencji o tymże, zaginięciu poety, niespełnionej miłości tegoż, weneckiej aurze, operze będącej kwintesencją tejże i jeszcze paru rzeczach. Autor jest hojnie wydawany w Polsce przez Wydawnictwo Czarne; współtwórca tomiku esejów ze Stasiukiem, powieści o Moskwie, początku pisarza i końcu ZSRR i jeszcze paru innych. Mówi po polsku. I na koniec (i początek): przedrukowywany przez nas rozdział jest w wydaniu książkowym opatrzony przypisem: "Czytelnicy niemający skłonności do lingwistyczno-kabalistycznych prób, ten rozdział mogą bezboleśnie pominąć". Ależ czemu?

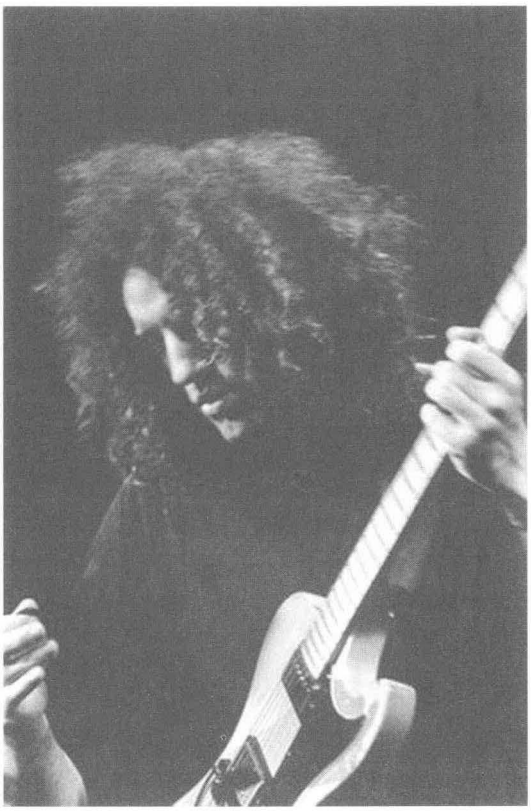
Tłumaczenie: Renata Rusnak.

Podstawa przedruku: Jurij Andruchowycz, Perwersja, *tłum.: Ola Hnatiuk i Renata Rusnak, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2003.*

Za pomoc w opublikowaniu tego fragmentu bardzo dziękujemy Wydawnictwu Czarne, a zwłaszcza Pani Monice Sznajderman i Panu Łukaszowi Sobolewskiemu oraz oczywiście samemu Autorowi, który życzliwie i serdecznie zgodził się na nieodpłatny przedruk.

Tomasz Gwinciński

Od Henryka Brodatego do Bogusława Schaeffera. Te dwie postaci określają drogę, którą przebył przez ostatnie dwie dekady bydgoski artysta (kompozytor, gitarzysta, poeta, filmowiec). Od działającego w latach osiemdziesiątych zespołu rockowego (wcześniej był jeszcze punkowy Szlam) do lekcji kompozycji u krakowskiego mistrza (choć poza ciasnymi murami akademii). W międzyczasie był jeszcze etap yassowej rewolty, w której Gwinciński na prawach szarej eminencji współtworzył sukces takich gwiazdorskich formacji jak Mazzoll & Arythmic Perfection, Łoskot czy Miłość (liderując jednocześnie mniej medialnym Trytonom). Dziś w zaciszu bydgoskiego mieszkania rozpisuje na papierze nutowym kompozycje nie mieszczące się w żadnych standardach stylistycznych czy ramach instytucjonalnych. Z artystą, który poznał od podszewki niezliczone oblicza nowej muzyki, miałem okazję porozmawiać (kanałem elektronicznym) w maju tego roku.



Obok Ryszarda Tymona Tymańskiego, Jerzego Mazzola i Mikołaja Trzaski należysz do najwyrazistszych postaci łączonych w drugiej połowie lat 90. z tak zwaną sceną yassową. Interesuje mnie Twój obecny stosunek do samego terminu yass. Czy można tu mówić o pewnym określonym, nowatorskim zjawisku muzycznym, czy raczej o pewnej grupie towarzyskiej połączonej fascynacją zachodnią awangardą muzyki improwizowanej?

Nigdy nie miałem żadnego specjalnego stosunku do terminu *yass*. W wieku 15 lat zacząłem grać na gitarze, potem grałem w pierwszym zespole, dalej następnym itd. Od początku fascynowałem się muzyką improwizowaną. W pewnym momencie, na którymś z koncertów poznałem Tymona [Ryszarda Tymańskiego – przyp. red.], i Miko [Mikołaja Trzaskę]. Okazało się, że moje fascynacje są także ich fascynacjami. Szybko się zaprzyjaźniliśmy, zamieszkałem w Gdańsku. Pamiętam, że potrafiliśmy godzinami spierać się, kto był lepszy, czy Coltrane, czy Dolphy. Oczywiście graliśmy codziennie próby. Zarabialiśmy grając na Długim Targu. Przypominam tę historię, ponieważ może ona uświadomić jak trudno jest oddzielić powstanie jakiegoś nurtu od powstania grupy towarzyskiej, a raczej grupy przyjaciół. Tak naprawdę termin *yass* został podchwycony przez dziennikarzy, którzy zazwyczaj potrzebują takiego uproszczenia, aby móc dane zjawisko łatwo sprzedać. Dla mnie, gdy dowiedziałem się, że gram *yass*, to było mniej więcej tak, jakby Apacz dowiedział się od kogoś, że jest Indianinem.

Jako instrumentalista i kompozytor przeszedłeś długą drogę w rozwoju stylistycznym: od punk rocka, który uprawiałeś w latach 80., poprzez szeroko pojmowaną muzykę jazzową (formacje Miłość, Trytony, Arythmic Perfection, Niebieski Lotnik, Maestro Trytony), aż do eklektycznej mieszanki nowoczesnej kameralistyki, muzyki elektroakustycznej oraz różnych gatunków popularnych. Jednocześnie w jednym z wcześniejszych wywiadów stwierdziłeś, że zwykła rockowa piosenka może być równie wyrafinowana jak złożona, jazzowa lub poważna, kompozycja. Czy z obecnej perspektywy możesz podtrzymać tę opinię?

Teraz wydaje mi się, że o jakości danego utworu decyduje w dużej mierze intencja. Ktoś może nie posiadać zbytniej wiedzy muzycznej i komponować utwory bardzo proste, ktoś inny z kolei może być bardzo wykształcony muzycznie i tworzyć utwory formalnie bardzo złożone. Muszę powiedzieć, że słyszałem utwory bardzo proste, np. piosenki, które wywarły na mnie wielkie wrażenie, i słyszałem utwory niesłychanie „mądre", które były nudne. Muszę też dodać, że wiele razy było odwrotnie. Moim zdaniem, jeśli robi się coś z dobrą intencją, to *summa summarum* nie ma znaczenia, czy jest to coś bardzo prostego, czy złożonego. Mam wrażenie, że dobry słuchacz i tak tę kwestię rozpozna i utwór doczeka się właściwej oceny. Inną sprawą jest, że żyjemy w czasach mediokracji, gdzie o tym, co dobre, decydują media. Dosyć dużo ludzi daje się na to nabrać. Ale, jak mawiają Syriuszanie: kłamstwo ma krótkie nogi. À propos piosenek, muszę dodać, że wychowałem się na piosenkach.

To są jakby moje prawdziwe korzenie muzyczne. Ostatnio ze znajomym flecistą śpiewaliśmy do rana po kolei piosenki *The Beatles* i okazało się, że znamy je wszystkie na pamięć... Trudno byłoby mi zatem przyznać, że piosenka to coś gorszego, mniej wyrafinowanego.

Najbardziej chyba fascynującym wątkiem twoich ostatnich kompozycji są nawiązania do wyrafinowanych rozwiązań formalnych, fakturalnych oraz instrumentacyjnych muzyki klasycznej oraz współczesnej. Co zadecydowało o tym kierunku rozwoju? Osobiste fascynacje muzyczne, współpraca z muzykami klasycznymi, a może kontakt, jaki nawiązałeś z Bogusławem Schaefferem?

Wydaje mi się, że za tym rozwojem kryje się potrzeba coraz większej precyzji wypowiedzi. To chyba tak jak z powstawaniem języka. Na początku mówisz trochę bezładnie, ale ponieważ musisz coś przekazać, więc wkładasz coraz więcej wysiłku, żeby mówić zrozumiale. Jeśli jesteś wystarczająco cierpliwy, a jesteś muzykiem, to prędzej czy później wyładujesz się w czymś bardzo złożonym formalnie.... i dopiero wtedy okazuje się, że nikt cię nie rozumie... ha, ha, ha... Za spotkaniem z profesorem Schaefferem, kryła się bardziej potrzeba konfrontacji tego „mojego języka" niż potrzeba inspiracji. Jestem bardzo wdzięczny profesorowi za lekcje, których mi udzielił. Zrozumiałem, że muzyka to obszar nieograniczony.

Chciałbym rozwinąć wątek twoich związków z muzyką współczesną. Na dwóch ostatnich, autorskich albumach odnaleźć można wątki klasycyzujące, polistylistyczne i kolażowe, lecz także grę czystych jakości barwowych w statycznych, minimalistycznych kompozycjach przywodzących na myśl rozwiązania amerykańskiej awangardy, zwłaszcza Cage'a i Feldmana. Czy istnieją kompozytorzy muzyki współczesnej, o których możesz powiedzieć, że wywarli na Ciebie szczególny wpływ? Co im zawdzięczasz?

Są inspiracje, które miałem jako dziecko, które pamięta się jak jakiś sen i są inspiracje, które przydarzają się, gdy człowiek zaczyna coraz bardziej zagłębiać się w pisanie. I jedne i drugie mają dla mnie duże znaczenie, z tym że te pierwsze mają charakter bardziej totalny, pierwotny. Z dzieciństwa pamiętam wrażenie, jakie wywarł na mnie *Cudowny Mandaryn* Bartóka, miałem ten utwór nagrany na swojej pierwszej własnej kasecie magnetofonowej. Pamiętam też, że w jakiś tajemniczy sposób łączył się on dla mnie z klimatem filmu *Gabinet doktora Caligari*, który to obejrzałem gdzieś w okolicach nagrania sobie *Cudownego Mandaryna*. Miałem wtedy około 10 lat. Pamiętam potem, jak zobaczyłem w telewizji Hendrixa. Było to coś wstrząsającego. W późniejszych latach podobne wrażenie wywarł na mnie jedynie Glenn Gould grający *Wariacje fortepianowe* Weberna. Z chwilą gdy zacząłem pisać, otwierałem się na coraz to inne aspekty muzyki. Lubiłem słuchać *Wizji ulotnych* Prokofiewa, *Źródeł Aretuzy* Szymanowskiego, zacząłem poznawać twórczość Charlesa Ivesa, usłyszałem po raz pierwszy *Ancient Voices of Children* Crumba, przyjaciel puścił mi *Nokturn* Panufnika, itd. itd. Wszystko to w jakimś sensie wywiera wpływ i kształtuje, każdy z tych kompozytorów pokazuje coś unikalnego, wyjątkowego. W tej chwili mam wrażenie, że, gdy zagłębić się poważnie w twórczość dowolnego klasyka (może za wyjątkiem niektórych twórców okresu romantycznego), to nie ma możliwości, żeby nie odkryć tam czegoś znaczącego dla siebie, inspirującego.

Istnieje utarta opinia o niezdolności klasycznych instrumentalistów do tworzenia muzyki improwizowanej. Efekty twojej współpracy z akademikami począwszy od albumu Enoptronia *zdają się przeczyć temu stwierdzeniu. Czym różni się współpraca z takimi muzykami od grania z rockmanami czy jazzmanami?*

To prawda. Improwizujących muzyków klasycznych jest niewielu. Z mojego doświadczenia wynika, że są to ludzie, którzy dostali się w tryby aparatu szkolenia stosunkowo późno (zazwyczaj szli dopiero do średniej muzycznej). Tak to już jest w Polsce, że po przyjściu do szkoły muzycznej, dziecka pilnują całe gromady pedagogów, którzy robią wszystko, aby przypadkiem dziecko to nie zaczęło czerpać przyjemności z grania muzyki. Muzycy, którzy improwizują, to zazwyczaj ci, którym nie udało się tej umiejętności w toku nauczania wydrzeć. Na płycie *Enoptronia* grają właśnie takie jednostki: Tomek Pawlicki i Renia Suchodolska. Współpraca z nimi nie różniła się dla mnie niczym specjalnym od współpracy z muzykami rockowymi czy jazzowymi. Twierdzę, że dobrzy muzycy różnych gatunków, poza pewną powierzchownością, niczym specjalnym się do siebie nie różnią. Tak mi teraz przyszło do głowy, improwizacja to chęć powiedzenia czegoś własnego, w polskim systemie szkolnictwa adept ma milczeć, no i, gdy tak milczy 16 lat, to w końcu traci głos... ha, ha, ha.....

Znaczną część kompozycji z twoich ostatnich nagrań cechuje złożona, zamknięta forma. Jaka jest rola improwizacji na tych albumach? Czy jako muzyk odchodzisz stopniowo od idei improwizującego instrumentalisty w stronę roli kompozytora?

Powrócę do metafory języka. Dla mnie improwizacja była sposobem na dobycie głosu. Z chwilą, gdy ten głos stawał się coraz bardziej artykułowany, potrzeba improwizacji malała. Doszedłem do stadium, gdzie wszystko zapisywałem, znalazło to wyraz na płycie *Clever Nonsense*. Ale, jak to bywa, człowiek w pewnym momencie nudzi się i wraca do źródeł. W tej chwili improwizacja jest dla mnie czymś innym niż na początku (poznałem więcej klocków), w dalszym ciągu pozostaje w niej jednak aspekt obcowania z tajemnicą i to jest chyba jej największy walor. Zawsze wracam do tego momentu (obcowania z tajemnicą), gdy gubię się i nie wiem, co zrobić dalej.

Pytanie związane z bogatą, klasyczną instrumentacją wielu twoich utworów. Czy wymaga to od ciebie znajomości warsztatu poszczególnych muzyków i wielkiej wyobraźni brzmieniowej. A może kompozycje te powstają w wyniku prób z muzykami?

Chyba nie odkryję Ameryki, jeśli odpowiem, że już z chwilą wyboru instrumentu, jego brzmienie, budowa, determinują tekst. Dla mnie problem polega na tym, aby stworzyć taki algorytm, który w sytuacji, gdy zastosujemy do niego standardowy tekst sprawi, że ów tekst przestanie znaczyć to, co znaczy.... ha, ha, ha. Chyba przesadziłem...., ale znajomość podręcznika Mieczysława Drobnera i kontakt z instrumentem, na który się pisze, są na pewno bardzo ważne.

Większość tworzonej przez Ciebie muzyki ma charakter czysty, absolutny. Jednak w utworze Radical Ziemiańska Culture *pojawia się recytacja wiersza Paula Celana. Czy możesz powiedzieć o wpływie innych dziedzin sztuki, i w ogóle innych obszarów Twoich zainteresowań na tworzoną przez Ciebie muzykę? Wiem, że studiowałeś filozofię...*

Od razu prostuję: to prawda, że zdałem egzamin wstępny na filozofię teoretyczną na KUL, ale kursu nawet nie podjąłem. Faktem jest z kolei, że moje podejście do pracy w jakiejś mierze ukształtowała akademia medyczna, cały pozytywizm zawarty w tej nauce. Pamiętam zajęcia z anatomii prawidłowej, wykłady o Galenie, biochemię, zwłaszcza podręcznik Harpera, który wkuwało się na pamięć (studenci medycyny będą wiedzieli, o co chodzi). Pamiętam zajęcia z patomorfologii, potem sekcję zwłok, itd. Z perspektywy czasu widzę, jak ważna była to dla mnie szkoła. Ktoś mógłby zapytać, jaki to ma związek z komponowaniem muzyki....? Nie potrafię chyba tego dobrze wytłumaczyć... Przychodzi mi jedynie na myśl struktura osteonu albo układ dwustu paru mięśni twarzy. Jeśli chodzi o teksty, których poszukuję do muzyki, to wciąż szperam. Ostatnio natrafiłem na *Traktat o średniości* Krzysztofa Grusego, będę pisał muzykę do wersji niemieckiej tego tekstu. Cóż jeszcze?... Cenię twórczość Raymonda Roussela – „na gruzach Balbeku, poeta Missir uderza w swe jedenastostrunne sistrum" - czy jakoś tak to szło. Swego czasu nie rozstawałem się z książką Wittena *Cybernetyka a społeczeństwo*, podziwiam Laure Riding - *Progress of Stories*. No i oczywiście tak jak każdy kocham kino - *Rękopis znaleziony w Saragossie*, Murnau...

Mógłbyś pewnie wskazać wielu mistrzów jazzu, którzy stanowili dla Ciebie inspirację. Interesuje mnie Twój stosunek do twórczość Johna Zorna. Jednej z kompozycji nadałeś znaczący tytuł: John Z. Memorial Barbecue...

Nie przepadam za twórczością Zorna. Utwór *John Z. Memorial Barbecue* (album *Clever Nonsense*) miał być w zamierzeniu żartem muzycznym, jak to się mówi, na temat. Pomijając parafrazę zappowską, wzorowałem się trochę na prokofiewowskiej *Uwerturze żydowskiej*, musiałem tylko dołożyć trochę klimatu batalistycznego i kilka skocznych wprawek klarnetowych, kontrapunktowanych w stylu muzyki reklamy promującej urządzenia do wstrzeliwania kołków rozporowych. Ostatni zaś z utworów ze wspomnianej wyżej płyty, *Radical Ziemiańska Culture*, nawiązuje do hasła *Radical Jewish Culture* i przypomina o pewnym aspekcie polskiej historii, a także zawiera myśl o kondycji istot ludzkich – wokół której koncentruje się, moim zdaniem, uwaga dobrego kompozytora, a która stoi ponad podziałami etnicznymi i klasowymi. Innymi słowy, żeby wyjść już z tego patosu, *Radical Jewish Culture* w wersji zaproponowanej przez Johna Z. - spadaj!

Z Zornem łączy cię jednak skłonność do erudycyjnego żonglowania różnymi stylistykami. Na przykład we wzmiankowanej już Radykalnej Kulturze Ziemiańskiej *łączysz elementy słuchowiska z barokową polifonią oraz romantyczną muzyką salonową. Czy odnajdujesz w swojej twórczości elementy postawy postmodernistycznej?*

No tak..., jeśli proza Donalda Barthelmego jest postmodernistyczna, to pewnie i ja coś z tym postmodernizmem mam wspólnego. Nie lubię natomiast myśleć o sobie w tych kategoriach, bo może i moje niektóre pomysły mają modernistyczne podstawy, albo w kategoriach zaproponowanych przez Jurka Truszkowskiego może i należałoby część z nich zaliczyć do neoawangardy. Odpowiem jeszcze inaczej: utwór *Radykalna Kultura Ziemiańska* powstał w odpowiedzi na hasło *Radykalna kultura żydowska*. Może to zabrzmi górnolotnie, ale wolałbym, aby muzyka łączyła ludzi niż ich dzieliła, i wszystko, co z tym związane.

Na koniec standardowe pytanie o Twoje plany nagraniowe. Czy zaskoczysz kolejną stylistyczną woltą? W jakim kierunku podąży teraz Twoja muzyka?

Najnowszy projekt to nowa płyta Nieliniowego Ensemblu *Klub Samotnych Serc Obersturmbannführera Tesko*. Znajdują się na niej piosenki o charakterze zaangażowanym. Inspiracją, oprócz przemyśleń własnych, była tu twórczość Truszkowskiego i Libery, a także ogólny klimat w kraju A.D. 2004. Mam nadzieję, że muzyka ta trochę ulży wszystkim tym, którzy usiłują przetrwać na obszarze PRL. Znajdziemy na niej refleksyjne ballady typu *Justynna Steczkowska rozpacza po śmierci papy* jak i gustowne nagrania dokumentalne - autentyczne nagranie fortepianu Chopina mijającego grupę gwiazd w galaktyce GRX. Kolejny projekt to druga, po sześciu latach przerwy, płyta Maestro Trytony - zatytułowana roboczo - *Anarchism is not enough*. Płyta została nagrana w Radiu Gdańsk w maju tego roku, z udziałem szpinetu i zamyka okres 2 lat pracy grupy nad, nazwijmy to, pewną odmianą języka harmonicznego. To rzeczy, które już są ukończone i które pewnie już są w sklepach. Oprócz tego powstaje cykl kompozycji, który też znajdzie swoje miejsce płytowe, zatytułowany *Szkoła Bydgoska - Teoria Średniości*. Utwory powstają do tekstu Krzysztofa Grusego *Teoria Średniości - Wstęp*. Będą to pieśni z towarzyszeniem składu kameralnego. Jeśli chodzi o koncerty to grupa Maestro Trytony jedzie do Francji w październiku, a w listopadzie będzie trasa w Polsce.

Wywiad przeprowadzał Michał Mendyk w maju 2004 drogą elektroniczną, tekst autoryzowany.

Musica Genera

Oto prawdziwe objawienie w krajobrazie muzyki poszukującej w Polsce: światowej klasy wydawnictwo płytowe, prezentujące muzykę czołowych przedstawicieli najaktualniejszych nowych trendów w muzyce improwizowanej; organizator jednego z najciekawszych festiwali nowej muzyki w Europie, czyli Musica Genera Festival, w ramach którego w Szczecinie co roku goszczą muzycy z całego świata. Na dodatek wyjątkowe walory artystyczne przedsięwzięć idą w parze z profesjonalizmem organizacyjnym. Ponieważ uważam, że o Musica Genera wciąż mówi się za mało, postanowiłem napisać kilka słów o każdej z płyt, jakie dotąd oddała w nasze ręce ta szczecińska oficyna.

MG 001 Kyle Bruckmann – *And*

Wydawniczy debiut MG był ogromnym zaskoczeniem – początek to imponujący, bo płyta zawiera duety Bruckmanna z takimi osobowościami jak puzonista Jeb Bishop – stały współpracownik Kena Vandermarka i jeden z ciekawszych muzyków nowej sceny jazzowej w Chicago, Fred Lonberg-Holm – gigant awangardowej wiolonczeli, którego ogromny dorobek zaprzecza istnieniu jakichkolwiek barier w muzyce, czy Weasel Walter – muzyczny radykał i outsider, lider miażdżącej grupy The Flying Luttenbachers. Płyta bardzo dobra, lecz nierówna – to nieunikniona konsekwencja jej mozaikowego charakteru. Z perspektywy czasu wydaje mi się najsłabszą pozycją w katalogu wytwórni, choć w dużym stopniu wynika to zapewne z mojej osobistej niechęci do płyt składankowych, a ta w pewnym sensie do nich należy.

MG 002 Taku Sugimoto, Burkhard Stangl, Christoff Kurzmann – *In Tokyo. First concert - second take*

Tym razem już prawdziwa rewelacja: spotkanie Stangla i Kurzmanna, należących do najciekawszych europejskich muzyków nowej szkoły elektroakustycznej improwizacji (przepraszam za tę nazwę, ale niezwykle trudno dobrać słowa, które dobrze określałyby muzykę wymykającą się jakiejkolwiek kategoryzacji) z japońskim radykalnym i kontrowersyjnym gitarzystą Taku Sugimoto, którego postępujący redukcjonizm przejawia się w stopniowym rezygnowaniu z dźwięku na rzecz ciszy (umownej, bo cisza absolutna przecież nie istnieje). Na tej płycie proporcje między ciszą a dźwiękiem są jednak idealnie wyważone i trio wciąga słuchacza w fascynującą podróż do świata, w którym czas zdaje się płynąć wolniej, pozwalając skupić się na subtelnym pięknie brzmień akustycznych i elektronicznych instrumentów. Co bardzo ważne, to uwypuklenie detali nie odbywa się kosztem dramaturgii całości, w efekcie dając jedną z najlepszych płyt nurtu „cichej improwizacji", jaka trafiła w moje ręce.

MG 003 Olaf Rupp, Joe Williamson – *Kernel Panic*

Album tak odmienny od poprzedniego, że przy pierwszym kontakcie wręcz szokujący. Ten całkowicie akustyczny duet gitarzysty i kontrabasisty podczas pierwszego słuchania przytłacza ilością dźwięków, intensywnością przekazu. Nagrywający wcześniej między innymi dla FMP Rupp i Williamson, znany choćby z tria Trapist, grają razem muzykę wymagającą absolutnego skupienia i niełatwą, głównie za względu na gęstość muzycznej materii. Szczególnie Rupp, dysponujący tyleż wirtuozowską, co nieortodoksyjną techniką, dosłownie bombarduje nas gitarowymi dźwiękami. Obaj muzycy operują technikami wykraczającymi poza tradycyjne traktowanie swoich (klasycznych, bądź co bądź) instrumentów, urozmaicając znacznie muzykę pod względem brzmieniowym. Obok momentów bardzo intensywnych pojawiają się również spokojniejsze, płyta jest bardzo różnorodna i wraz z kolejnymi przesłuchaniami dostarcza wciąż nowych wrażeń. Moim zdaniem jednak, przesłuchanie albumu w całości to wyzwanie, którego sam nie jestem w stanie podejmować zbyt często. Podobne wrażenie odniosłem na koncercie (muzycy wystąpili na festiwalu Musica Genera w 2003 roku) – fascynujący początkowo koncert zaczął się z czasem trochę dłużyć i pod koniec trudno

już było utrzymać poziom skupienia, jakiego wymaga intensywność przekazu tego duetu. Z płytą jest podobnie, jednak pozwala ona słuchaczowi na indywidualny dobór odpowiedniej dawki muzyki; tym samym jej nadmiar przestaje być wadą.

MG 004 John Butcher, Fred Lonberg-Holm, Michael Zerang – *Tincture*

John Butcher należy do grona najważniejszych innowatorów saksofonu, muzyków, którzy definiują miejsce tego instrumentu we współczesnej muzyce improwizowanej. *Tincture* jest zapisem sesji, którą londyńczyk zarejestrował w Chicago. Towarzyszą mu dwaj tamtejsi muzycy, wspomniany wcześniej Fred Lonberg-Holm na wiolonczeli oraz perkusista Miachael Zerang. Na płycie znajdziemy zapis swobodnej, organicznej improwizacji, w której każdy z instrumentów występuje na równych prawach, co znacznie oddala ją od jazzowej tradycji, z klasycznym podziałem na sekcję i solistę. Muzyka jest bardzo zróżnicowana, a jej ostateczny kształt wynika w każdym momencie z wzajemnej interakcji muzyków, ze zderzenia ich osobowości, jest jednocześnie swoistym kompromisem, jakiego zawsze wymaga kolektywna improwizacja. Chaos jest pozorny, a ekspresja tylko do pewnego stopnia nieokiełznana. Jej granice wyznacza wzajemne słuchanie się muzyków, akcja i reakcja, porozumienie na pozawerbalnej płaszczyźnie, które cała trójka opanowała na najwyższym poziomie. Warto zaznaczyć, że mamy do czynienia z dialogiem prowadzonym w bardzo wielu językach, ponieważ każdy z członków tria nieustannie niemal przekracza brzmieniowe granice swojego instrumentu. Efektem jest labirynt dźwięków, który prowadzi nas przez wciąż nowe struktury i nastroje. O wartości tej w całości improwizowanej muzyki decyduje moim zdaniem to, że poszczególne utwory nie są chaotycznymi poszukiwaniami bez celu, ale każdy z nich stanowi ostatecznie spójne i zamknięte studium jakiegoś aspektu dźwiękowej materii. Świadczy to o klasie poszczególnych muzyków, ale i o pewnej trudnej do określenia przestrzeni porozumienia, której obecność sprawia, że mamy do czynienia z działającym jak jeden organizm triem, a nie z trzema muzykami grającymi równocześnie.

MG 005 Johannes Bergmark, Martin Klapper – *58 Tracks From A Common Orbit*

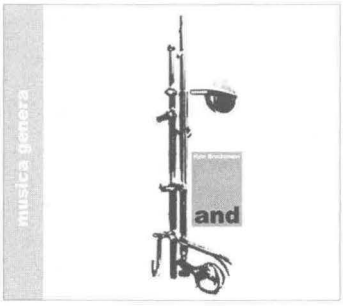
Płyta tak niezwykła, że jej opis zacznę od garści rzeczowych informacji. Mamy tu aż 58 utworów zarejestrowanych przez duet, którego instrumentarium stanowi niezliczona ilość przedmiotów, z których jedynie niewielką cześć stanowią „normalne" instrumenty, zaś reszta to przeróżne sprzęty domowe, zabawki, śmieci czy wreszcie tajemnicze obiekty własnej konstrukcji. Płyta to naprawdę wyjątkowa, ponieważ przy takim doborze środków stworzenie czegokolwiek, co może zainteresować kogoś więcej niż tylko twórcę, wymaga ogromnej dyscypliny. Trzeba przyznać, że Bergmark i Klapper udowodnili, iż jest to jednak możliwe, a efekt może być wręcz oszałamiający. Jak można się domyślić, akcja toczy się tu w zawrotnym tempie. Słuchacz jest wręcz bombardowany dźwiękami, z których każdy wydaje się nowy i niezwykły, a ich pochodzenia możemy się jedynie domyślać. Podział na utwory jest raczej umowny, ponieważ nie sposób usłyszeć przerw pomiędzy kolejnymi odsłonami. Co więcej, artyści zachęcają do słuchania ich w dowolnej kolejności, co w praktyce oznacza zupełnie nowe doświadczenie przy każdym odbiorze. Dźwięki są tak dziwne i jest ich tak wiele, że trudno mi znaleźć porównanie, które mogłoby w jakikolwiek sposób przybliżyć tę muzykę. Może szalona kreskówka bez obrazu? A może mozaika stworzona z chaotycznie rozrzuconych strzępków odgłosów naszej cywilizacji? A może skakanie po setkach kanałów telewizyjnych z zamkniętymi oczami? Właściwie wszystko to, i dużo więcej. Najważniejsze jednak, że można tej płyty słuchać z przyjemnością, co mnie samego, szczerze mówiąc, dziwi. Więcej nawet – słuchanie jej to fascynująca przygoda. Nie potrafię tego wytłumaczyć, bo sam byłem do niej uprzedzony zanim jej posłuchałem. Duet wystąpił na festiwalu Musica Genera w 2003 roku i koncert był fantastyczny, kiedy jednak dowiedziałem się, że ma się ukazać płyta, myślałem sobie: „nie, to się nie sprawdzi, to trzeba widzieć". Myliłem się, warto sięgnąć po tę niezwykłą muzykę, jednak ostrzegam – jest to spore wyzwanie, choćby ze względu na intensywność i gęstość tego materiału. Na koniec muszę wspomnieć o tym, co moim zdaniem jest jednym z najważniejszych jej elementów, co sprawia, że słucha się jej dobrze, a co jest w muzyce improwizowanej spotykane niezwykle rzadko. Chodzi mi o ogromne poczucie humoru, ewidentne podczas koncertu, obecne również na płycie. Nieraz słuchając jej można wybuchnąć serdecznym śmiechem!

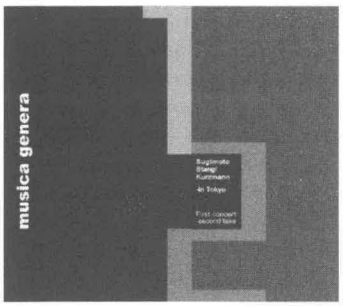
MG 006 Chris Burn's Ensemble – *Ensemble At Musica Genera 2002*

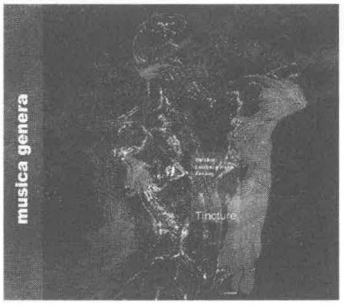
Całkowita zmiana nastroju czeka nas podczas odsłuchiwania kolejnej propozycji wytwórni. Jak wskazuje już tytuł, mamy do czynienia z koncertem ansamblu Chrisa Burna, zarejestrowanym na festiwalu w Szczecinie w 2002 roku. Od razu zdradzę, że moim zdaniem to, jak dotąd, najlepsza pozycja w katalogu MG, choć wobec różnorodności poszczególnych wydawnictw, trudno to jednoznacznie określić. Już sam skład jest niezwykły i elektryzujący. Chris Burn's Ensemble to grupa wybitnych improwizatorów, którą możemy usłyszeć na bardzo niewielu płytach, a ta jest pierwszą od wielu lat. W Szczecinie w składzie grupy obok lidera (fortepian) zagrali John Butcher (saksofony), Xavier Charles (klarnet), Rhodri Davies (harfa), Matt Hutchinson (syntezator i elektronika) oraz Nikos Veliotis (wiolonczela). O każdym z muzyków można by pisać w superlatywach, jednak razem tworzą zespół o niebotycznym wprost poziomie porozumienia. Muzyka zawarta na płycie to kwintesencja tego, co decyduje o wyjątkowości nowej improwizacji, a mianowicie rezygnacji z wirtuozerii, indywidualnych popisów, podziału na lidera i zespół, czy solistę i akompaniatorów. To pozornie dziwne, że trzeba tak wybitnych osobowości muzycznych, by stworzyć zespół, w którym każdy potrafi całkowicie wyzbyć się potrzeby zaznaczania swojej indywidualności. W tej muzyce często nie sposób określić, kto w danej chwili gra, a kto nie. Chwilami nie jesteśmy w stanie przypisać poszczególnych dźwięków określonym instrumentom. Mamy tu do czynienia z tym rodzajem improwizacji, który na piedestale stawia brzmieniowe detale, skupienie; który zdradza ogromny szacunek dla dźwięku, ale i dla ciszy. W efekcie słyszymy abstrakcyjne muzyczne opowieści, raz przyjmujące postać ambientowych pejzaży, raz sprawiające wrażenie obserwacji bujnego życia pod mikroskopem. Momenty bardzo ciche, dronowe, przeplatają się z fragmentami bardzo intensywnymi, głośnymi, lecz nigdy agresywnymi. Trudno uwierzyć, że całość tak doskonała mogła powstać w wyniku improwizacji. Uważam, że płyta ta jest jednym z wybitnych przykładów, jak wspaniała może być muzyka naszych czasów. Czasów, w których postmodernistyczne zabawy konwencjami stają się już nudne i puste, kiedy podziały na muzykę elektroniczną i akustyczną wydają się sztuczne i nieadekwatne, kiedy wirtuozerskie popisy improwizatorów uległy przewartościowaniu. Na naszych oczach powstaje zupełnie nowa muzyka, której ścieżki często prowadzą na manowce, wiele jest płyt zbędnych czy pretensjonalnych, ale warto penetrować te nowe rejony, by natrafić na takie perły, jak ów wspaniały album.

MG 007 Robert Piotrowicz, Burkhard Stangl, Anna Zaradny – *Can't Illumination*

Anna Zaradny i Robert Piotrowicz, poza tym, że to oni *de facto* tworzą Musica Genera, sami są także muzykami. Od lat koncertują w Polsce i na świecie, współpracują z wieloma ważnymi postaciami światowej sceny improwizowanej, między innymi z obecnym na tym albumie austriackim gitarzystą Burkhardem Stanglem. Już sam fakt zaistnienia takiego tria może tylko cieszyć, szkoda tylko, że nasi artyści, traktowani w muzycznym świecie na równych prawach, w naszym kraju nie są właściwie zauważani. Tym cenniejszym wydawnictwem jest *Can't Illumination*. Dla tych, którzy znają noise-'owe oblicze Roberta, płyta będzie pewnym zaskoczeniem, ponieważ jest raczej spokojna, czasem tylko szorstka. Robert wydobywa ze swojego syntezatora analogowego raczej subtelne dźwięki, Anna towarzyszy mu na laptopie i saksofonie, jednak dość długo musimy czekać na wyraźne dźwięki tego ostatniego, gdyż dominują szmery przedmuchiwanego przez instrument powietrza. Stopniowo







saksofon zaznacza swoją obecność nieco bardziej zdecydowanymi dźwiękami, mniej więcej w tym samym momencie, kiedy pojawiają się charakterystyczne dla Stangla pojedyncze, czyste dźwięki gitary, czasem samotny, jakby zawieszony, gitarowy akord. Generalnie jednak jest to muzyka dla cierpliwego słuchacza, którego nie zrazi powoli budowany nastrój i oszczędne operowanie środkami wyrazu. Każdy, kto zdecyduje się poświęcić tej muzyce czas i uwagę, których ona wymaga, zostanie w nagrodę wciągnięty w zajmujące uniwersum mikroskopijnych dźwięków. Tak jak w ciemnym pokoju, kiedy wzrok z wolna przyzwyczaja się do ciemności, stopniowo dostrzegamy zarysy kolejnych przedmiotów, tak tutaj w miarę słuchania wyłania się przed nami mglisty obraz dźwiękowego świata, pięknego i tajemniczego. Muzycy roztaczając przed słuchaczem swoją wizję unikając unikają jednoznaczności. Nie ma tu wyraźnych punktów kulminacyjnych, kolejne motywy, jak konstrukcji instrumentarium, oraz Noetinger grający na szpulowym magnetofonie Revox B77. To oryginalne instrumentarium, jak łatwo się domyślić, samo w sobie powoduje, że brzmienie tria jest dalekie od przewidywalności oraz wymusza dość nieortodoksyjne techniki i takież podejście do muzycznej materii. I rzeczywiście, większość dźwięków, z której budowana jest ta muzyka, brzmi obco i kosmicznie. Brak tu również łatwej do wychwycenia struktury, mamy natomiast do czynienia z rozwijającą się spontanicznie improwizacją, która w każdym momencie może nas totalnie zaskoczyć, podążając w zupełnie nowym kierunku. Wszystko to sprawia, że płyta wymaga skupienia. Sprawia jednak również, że słuchając jej mamy przyjemne uczucie odkrywania nowych lądów, muzycznej terra incognita, na której wszystko się może zdarzyć, a na każdym kroku czekają fascynujące przygody i niespodzianki. Podobnie jak prawdziwa wyprawa w nieznane, odbiór tej płyty wymaga pewnej

MG 008 Axel Dörner, Cor Fuhler, Jerome Noetinger – *Moov Spot*

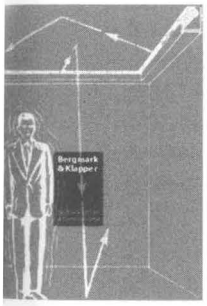
Kolejna płyta, na którą materiał został zarejestrowany podczas szczecińskiego festiwalu Musica Genera, tym razem w 2003 roku. Na scenie spotkali się – po raz pierwszy w takiej konfiguracji, zgodnie z ideą przewodnią tamtej edycji festiwalu – Dörner, trębacz o niezwykłych możliwościach technicznych i inwencji, uzbrojony również na wszelki wypadek w laptop, Fuhler obsługujący syntezator analogowy oraz inne, często własnej odwagi, może również nieco poświęcenia, warto jednak podjąć to wyzwanie, bo czeka nas nagroda w postaci kilkudziesięciu minut wciągającej muzyki, która przy kolejnych przesłuchaniach wciąż odkrywa nowe oblicza, zaskakuje czymś, co wcześniej umknęło naszej uwadze. Co istotne przy tak niezwykłych dźwiękach, jakość nagrania jest bardzo dobra i pozwala w pełni docenić bogactwo brzmień i faktur, jakimi operowali muzycy podczas koncertu. Koncert składał się z dwóch utworów, czy raczej może odbył się w dwóch odsłonach, z których pierwsza, długa i niezwykle zróżnicowana, jest bardziej gwałtowna i agresywna, choć znajdziemy w niej chwile wytchnienia. Druga, krótsza, o wyraźniej zaznaczonej dramaturgii, kończy się dźwiękami tak intrygującymi, że zachęca do kolejnych konfrontacji z tą – trzeba to jednak podkreślić – trudną muzyką.

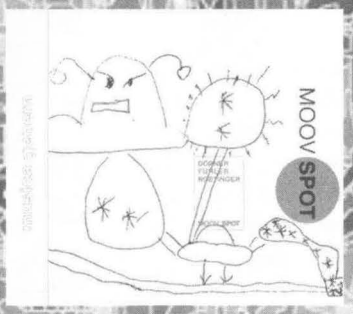
001 Zbigniew Karkowski – *attuning/attending*

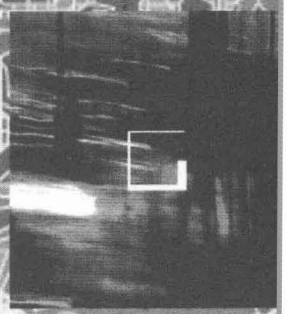
Płyta Zbigniewa Karkowskiego, naszego rodaka mieszkającego i tworzącego obecnie w Tokio, otwiera nową serię wydawniczą w Musica Genera. Nosi numer 001 (bez „MG") i jest nieco inaczej opakowana. Przy okazji dygresja – nie wspominałem wcześniej o świetnej stronie edytorskiej wydawnictw Musica Genera. Kolejne okładki, choć niezwykle zróżnicowane i świetnie oddające charakter muzyki, tworzą spójną serię dzięki kilku wyróżniającym je elementom designerskim. Ich ostateczny wygląd jest w większości przypadków efektem współpracy Anny i Roberta z artystą plastykiem Andreasem Guskosem. Wracając jednak do Karkowskiego, materiał, który wypełnia jego debiut w barwach Musica Genera, był dla mnie ogromnym zaskoczeniem, dodam od razu, że pozytywnym. Wcześniej znałem Karkowskiego głównie jako twórcę radykalnej odmiany noise'u i spodziewałem się, że podobną muzykę odnajdę i na tej płycie. Okazało się jednak, że jest zupełnie inaczej. Znajduje się tu jedna, z wolna ewoluująca kompozycja, trwająca nie-

Nie ma dziś czegoś takiego, jak muzyka poważna (wysoka) i rozrywkowa (niska), na pewno nie dziś, nie po Mahlerze, Ivesie, Zappie i Zornie. Muzyka jest dobra albo niedobra. Oczywiście nie ma też żadnych obiektywnych kryteriów wartościowania: problem polega na tym, żeby wykształcić swój własny, oryginalny smak i umieć go uzasadnić: sformułować własne warunki uznawania czegoś za sztukę; za taką a taką sztukę; za dobrą sztukę; umieć zinterpretować estetycznie współczesne zjawiska muzyczne. I umieć przekazać swoje opinie (czy nawet teorie estetyczne) w sposób lekki, dowcipny, nienarzucający się, ale być może: drażniący, pobudzający do dyskusji i przemyślenia sprawy samemu. Będziemy się zajmować na równi wątkami awangardy darmstadzkiej lat 50-ych, jak i ideologią remiksu i skreczu; serializmem, sonoryzmem i spektralizmem, jak i industrialem, noise'm i acid jazzem; najnowszą kompozycją Pendereckiego, jak i premierowym albumem Fisza. I taki właśnie jest artykuł Wojciecha Mszycy Juniora przedstawiający szczecińską wytwórnię Musica Genera. Idąc na przekór obecnej wszędzie tendencji do skracania tekstów, nadmiaru recenzji, reklamy i płycizny – postanowiliśmy zrezygnować w ogóle z klasycznych recenzyjek na rzecz dokładniejszego i głębszego omówienia dwóch labeli na pograniczach muzyk.

spełna godzinę. Muzyka ma niezwykły klimat, zaczyna się bardzo spokojnie, a jednocześnie niepokojąco. Generowane przez komputer Karkowskiego dźwięki są niezwykle oryginalne, a przewodni motyw brzmi tak niesamowicie i obco, że zdaje się być transmisją z odległej galaktyki. W miarę powolnego rozwoju utworu, napięcie potęguje się, dołączają nowe, głębokie dźwięki, które wzmagają nastrój zimnej, alienującej kosmicznej grozy. Słuchana głośno, muzyka ta potrafi wprawić słuchacza w niezwykły stan całkowitego oderwania od codzienności, zabrać w podróż w niekończącą się międzygwiezdną pustkę, w której czuje się niepokojącą obecność czegoś nieznanego, tajemniczego, niesamowitego. Karkowski stworzył świat dźwięków, które brzmią tak potężnie i tak ostatecznie, że trudno mi uwierzyć, że są dziełem człowieka. Są tak inne od wszystkiego, do czego przywykłem, tak monumentalne i tak obce, że nie potrafię uwolnić się od narzucających się kosmicznych metafor. Moim zdaniem płyta jest bardzo mocną pozycją w dorobku Karkowskiego i wielce obiecującym początkiem nowej serii wydawniczej.







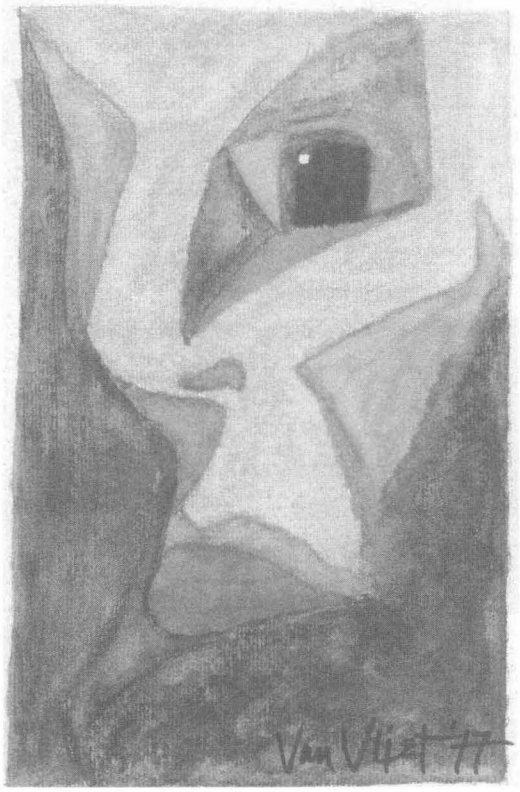
Z niecierpliwością czekam na kolejne płyty, śledząc internetową witrynę www.rwert.art.pl, oficjalną stronę Musica Genera, na której znaleźć można informacje o wszystkich wydawnictwach wytwórni i o możliwościach ich nabycia. Do zobaczenia na kolejnym festiwalu w Szczecinie!

Wojciech Mszyca Jr.

Romans o Romanie

Kiedy w 1949 roku na styku Śląska i Zagłębia, w miejscowości Sosnowiec-Jęzor urodził się Roman Brand, niewiele wskazywało na to, że oto pojawił się, kto wie, czy nie najsłynniejszy z muzycznych twórców drugiego planu. Chociaż nigdy nie ciągnęło go do świateł sławy, w muzycznym świecie zdobył uznanie i szacunek. Gdziekolwiek by się nie pojawił, pozostawiał epokowe dzieła. Co prawda brak na nich jego nazwiska, ale nie sposób przeoczyć odciśniętego wyraźnie piętna jego bezdyskusyjnego talentu.

Muzyczną edukację rozpoczął w Katowicach, w Liceum Muzycznym nr 3, kontynuował ją zaś w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Katowicach, w klasie kompozycji Henryka Mikołaja Góreckiego. Jednak Brandowskie spojrzenie na dzieło muzyczne było zbyt rewolucyjne nawet dla rewolucyjnego w owych czasach Góreckiego. W końcu, skłócony z wykładowcą, tuż przed terminem prawykonania pierwszych poważnych utworów rzucił szkołę i wyjechał z Katowic, by już nigdy do nich nie wrócić.



Don Van Vliet, *Empty Eye (A Portrait of Roman)*, 1977

W rekonstrukcji życiowej drogi Branda dopomóc nam mogą daty i miejsca ukazywania się kolejnych muzycznych arcydzieł. Jego nazwisko pojawia się w wypowiedziach kilku muzyków angielskiej sceny Canterbury. Sam Robert Wyatt miał się o nim wyrazić jako o „ważnej postaci, która zainspirowała go do dalszych muzycznych poszukiwań". Powyższe słowa dotyczą w tym samym stopniu Wyatta, co zespołu The Soft Machine, dzięki któremu Brand zetknął się z Davidem Allenem. Nie jest tajemnicą ich długa i ścisła współpraca, a niezwykłym dowodem pamięci, jaki Allen złożył polskiemu twórcy była dedykowana Brandowi płyta z 1974 roku, o jakże ciepłym i osobistym tytule – *You*. Przy tej okazji nie zabrakło kąśliwych i niekiedy wręcz obscenicznych plotek na temat ich wspólnego „przeżywania muzyki". Ci jednak, którzy z uporem godnym lepszej sprawy zajmowali się rozpowszechnianiem owych pomówień, nie zadali sobie najwyraźniej trudu odsłuchania od tyłu utworu *Master Builder* ze wspomnianego albumu. W ścianie hałasu i zapętleń da się wysłyszeć opowiedziana szeptem Allena prawdziwa, przydługa niestety i w istocie nudna historia ich znajomości.

Roman Brand posiadał zdolność szybkiego zawierania przyjaźni oraz dzielenia się myślami w taki sposób, że wszyscy uznawali je za własne. Kto wie, ile epokowych albumów zasilił własnymi pomysłami? Na wszelkie pytania w rodzaju: „Dlaczego nie tworzysz samodzielnie, nie nagrywasz pod swoim nazwiskiem czy wymyślonym pseudonimem?" odpowiadał zawsze w ten sam sposób: „Bo nie". To krótkie zdanie na przestrzeni lat obrosło grubą warstwą komentarzy i interpretacji. Nie oszczędzali Branda ani radykalni freudyści, ani dekonstrukcjoniści, ani też wszelakiej maści idealistyczni masochiści. Masa papierowego śmiecia, jaka przy tej okazji została wyprodukowana, przeraziłaby każdego unikającego rozgłosu twórcę, nie dziwmy się przeto Brandowi, że, pragnąc świętego spokoju, jeszcze bardziej usunął się w cień.

Powróćmy do faktów. Na długo przed „epizodem angielskim" o Brandzie było głośno... w Polsce. Kto nie pamięta ambitnego wrocławskiego zespołu Romuald & Roman? Nazwa ta jest nie tylko połączeniem imion obu liderów, ale i hołdem złożonym Romanowi Brandowi. Krótki czas działalności zespołu i brak fonograficznych osiągnięć muzyków ostatecznie zniechęciły Branda do Polski, kompozytor zdecydował się więc wyjechać aż do USA. Trafił tam w momencie, w którym zahamowaniu uległa kariera jednego z bardziej znaczących twórców XX wieku – Franka Zappy (odbywał on wówczas rehabilitację po upadku ze sceny, jaki miał miejsce podczas koncertu w grudniu 1971). Wspólnym plonem pracy kompozytorskiej pogrążonego w kryzysie Zappy i Branda były jazzowe, bigbandowe albumy *The Grand Wazoo* i *Waka/Jawaka*. Z tego czasu wspomina naszego bohatera Cpt. Beefheart: „Tak, Roman, pamiętam go dobrze. Dał mi dobrą radę, abym odszedł od muzyki i poświęcił się malarstwu. Kupiłem więc pudło pędzli, sztalugi i farby i – miał, skurczybyk, rację!"

Wspomniany już wcześniej zespół Romuald & Roman nie był jedynym, który swą nazwą oddał hołd muzycznym osiągnięciom naszego mistrza tajemnicy. Jeszcze dalej posunęli się sławni swego czasu (tytuł najlepszej angielskiej jazzrockowej grupy 1977 roku!) panowie Percy Jones i Phil Collins – liderzy zespołu... Brand-X. Mieli powody, by zaznaczyć obecność naszego rodaka: jemu to przecież zawdzięczali rzadkie w końcu lat 70. wyważenie proporcji między kompozycją a improwizacją. Wspomina Jones: „Zwykło się mówić o Brand-X jako supergrupie. Nie byłoby tak, gdyby nie Roman, który dyrygował naszymi próbami, a także występami. Nie słychać tego na koncertówce *Livestock*, ale kto, jak nie on mógł powiedzieć stanowcze »nie« przywódczym zapędom Collinsa? Ten chciał walić w swoje bębny bez opamiętania... Było przy tym sporo radości!" Phil Collins widzi to inaczej: „Gdyby nie Roman, nikt nie usłyszałby o Brand-X. Ilekroć Percy podnosił na kogoś w zespole głos, podchodził

Brand i bił Jonesa po palcach dyrygencką batutą. Była masa radochy!" W końcu nawet Brandowi nie starczyło cierpliwości i pozostawił wiecznie skłóconych muzyków samych sobie. Stało się to w 1978 roku, po nagraniu przez zespół płyty *Masques*. Jej tytuł w sposób oczywisty nawiązuje do nieocenionej, skrytej pomocy muzycznej Romana Branda.

Najbardziej spektakularnym wyczynem Romana Branda było doprowadzenie do niebotycznego wzrostu zainteresowania *III Symfonią Pieśni żałosnych* Henryka Mikołaja Góreckiego. Stało się tak dzięki zasugerowaniu londyńskim radiowcom włączenia fragmentów dzieła do aktualnej *playlisty*. Uczeń odwdzięczył się więc swojemu mistrzowi, skutkiem czego dawne urazy poszły w niepamięć. I chociaż nie spotkali się jak dotąd ani razu od czasów akademickich, obaj uważnie śledzą swoje artystyczne drogi.

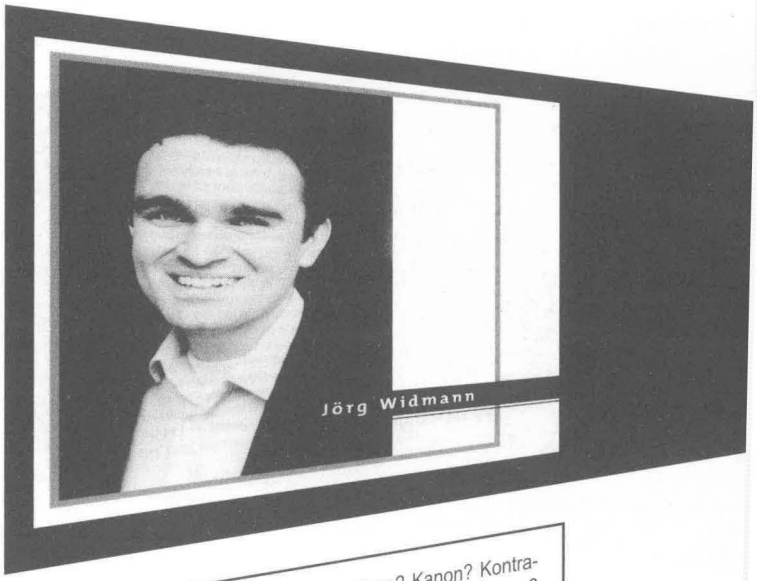
Pomimo tego, iż znamy nazwisko owego wielkiego muzyka, zdaje się on być bardziej enigmatyczny niż członkowie The Residents, którzy – co prawda bez pokazywania twarzy – nagrywają jednak albumy, koncertują, sprzedają koszulki z chwytliwymi hasłami, słowem – przynależą do show-biznesu. My, Polacy – zdaje się nam mówić swą postawą Brand – jesteśmy lepsi, poszliśmy dalej, jesteśmy wszędzie i nie ma nas nigdzie. Posądzanie Branda o wpływ na epicki rozmach *Ciemnej strony księżyca* zdaje się wszelako nie mieć sensu: przecież w tym samym czasie współpracował ponoć z Robertem Frippem, Ziggy Stardustem, Carole King (płyta *Rhymes and Reasons*, 1972), a także z jazzowo-medytacyjnym duetem Santana/McLaughlin. Wszelkie próby napisania jego rzeczowej i prawdziwej biografii spełznąć muszą na niczym. Działając wśród uznanych nazwisk sceny muzycznej, służąc im dobrymi radami, podpowiadając genialne w swej prostocie rozwiązania i dokonując za ich pomocą ot tak, niechcący, kolejnych dźwiękowych rewolucji, wciąż wyprzedza oczekiwania słuchaczy. Używając dużego skrótu myślowego można zaryzykować stwierdzenie, że „Roman Brand **jest** muzyką". Jeszcze dalej posunął się jeden z krytyków muzycznych – Josh Stone z „New Musical Express", który w 1987 roku pisząc o Brandzie w epokowym zdaniu oznajmił: „To ja jestem Romanem" (*I'm truly Roman*).

Niespokojny duch gna go wciąż po najciekawszych muzycznie miejscach na Ziemi. Oto co mówi o nim Jandek: „Mój blues nie odbiegałby od tego, co grały Mountain czy The Allman Brothers Band. Ale jestem jedyny i zawdzięczam to tylko Romanowi". Fred Frith: „Nauczył mnie wszystkiego. Teraz ja nauczam innych". Nie wiadomo, czym jeszcze zaskoczy nas Roman Brand. Wiemy jedno – że będą to dokonania najwyższej próby. Jest on niczym dren, który nie pozwala zasklepić się naśladownictwu i wtórności, który wciąż wsączać będzie w proces twórczy innych artystów krople niewątpliwego geniuszu.

Sebastian Cichoń

WYBRANA DYSKOGRAFIA (tu tylko lata 70.):

Soft Machine – *Third*, 1970
Carole King – *Tapestry*, 1971
Frank Zappa – *Waka/Jawaka, The Grand Wazoo*, 1972
Robert Wyatt – *Rock Bottom*, 1972
Alice Coltrane/Ornette Coleman – *Universal Consciousness*, 1972
John Cale – *Paris 1919*, 1973
King Crimson – *Starless And Bible Black*, 1974
Damned – *Damned, Damned, Damned*, 1977
Kiss – *Love Gun*, 1977
Brian Eno – *Cluster And Eno*, 1978



1 płyta (temat). 5 autorów (głosy). Fuga? Kanon? Kontrapunkt? *Nota contra notam*? *Floridus*? A może freejazz? Rozstrzygnijcie sami, Czytelnicy. Oto unikalny i bezprecedensowy w polskiej prasie projekt. Pięcioro uczestników stypendium dla młodych krytyków muzycznych Deutscher Musikrat (Niemieckiej Rady Muzycznej) dostało w maju 2003 roku do zrecenzowania płytę młodego (1971) niemieckiego kompozytora, tydzień czasu i 3.000 znaków ze spacjami limitu. Żadnej komunikacji, żadnej korekty. Tak, jak było. Jak? A to było tak: 1 płyta...

Widmann kolorowy

Trudno jednoznacznie określić, w którym ubraniu Jörg Widmann czuje się lepiej: czy w eleganckim fraku na scenie, czy też pisząc muzykę w domowych pieleszach. Słuchając bowiem płyty wytwórni WERGO z utworami tego trzydziestoletniego klarnecisty i kompozytora zachwycić się można zarówno jego grą – pełną precyzji, ciepłego brzmienia i muzykalności, jak i obfitującą w wielobarwne struktury muzyką.

Jest wszak symptomatyczne, że dla Widmanna mniej istotny jest dźwięk, jako konkretny wertykalno-horyzontalny punkt w muzycznej przestrzeni. Raczej interesuje go kształt, kolor i charakter akustycznego zdarzenia. Spotykamy więc w jego twórczości rozmaite jakości tonu: od ciepłych, subtelnych i miękkich do szorstkich, chropowatych i ostrych. Eksplorując ten pełen kontrastów świat poznamy więc wiele barwowych fajerwerków. Ale przecież nie tylko o efekt w muzyce chodzi. Trzeba jeszcze worek brzmieniowych pomysłów jakoś poukładać, nadać im dramaturgiczny sens. Najbardziej logiczne i przejrzyste z umieszczonych na płycie utworów są Fünf Bruchstücke (1997) na klarnet i fortepian (J. Widmann i S. Avenhaus) oraz Freie Stücke (2002) na zespół instrumentalny (Ensemble Modern, dyr. Dominique My).

W obu cyklach kompozytor wyraźnie kreśli obraz każdej z miniatur. Raz jest to zabarwiona długim oddechem klarnecisty melancholia (Fünf Bruchstücke: III, V), innym razem pełna gwałtowności wirtuozeria forte-

Jako zagorzała wielbicielka muzyki najnowszej z gorączkowym zainteresowaniem zabrałam się do słuchania płyty prezentującej wybrane pozycje twórczości kompozytorskiej młodego, bo zaledwie 30-letniego klarnecisty Jörga Widmanna. Już pierwsze dźwięki Fünf Bruchstücke na klarnet i fortepian zafrapowały mnie do tego stopnia, że obiecywałam sobie prawdziwą ucztę muzyczną. Ciekawe brzmieniowo i tworzące dramaturgicznie spójną całość miniatury stanowią jednocześnie nie lada wyzwanie dla wykonawców (w tej roli poradzili sobie bardzo przekonująco kompozytor i pianistka Silke Avenhaus). Zupełnie inna kolorystycznie i nastrojowo étude III na skrzypce solo (w świetnym wykonaniu Carolin Widmann) to prawdziwa dawka żywiołowości i wirtuozerii, z premedytacją atakująca uszy słuchacza zgrzytliwością glissand i wysokich dźwięków skrzypiec. Stanowi ona doskonały kontrast w stosunku do tajemniczych, niemal intymnych Fünf Bruchstücke.

Niestety, począwszy od I części Freie Stücke, mój entuzjazm malał z każdym utworem, a "uczta" powoli zaczęła przyprawiać o mdłości. Słuchając 10-częściowego cyklu miałam wrażenie, że mam do czynienia z kompilacją fragmentów różnych XX-wiecznych dzieł – szczególnie przy I i II części nasunęło mi się skojarzenie z muzyką spektralną, a przy VII i VIII z Ameriques Varèse`a. Operowanie głównie statyką pasm brzmieniowych wywołuje u słuchacza uczucie znużenia, nawet pomimo kilku fragmentów w szybkim tempie, o charakterze

Od 1986 roku Deutscher Musikrat w cyklu *Edition Zeitgenössische Musik* przedstawia nam twórczość wyróżniających się, młodych, niemieckich kompozytorów. Tym razem prezentuje wybitnego klarnecistę i kompozytora – Jörga Widmanna. Ten trzydziestoletni artysta jest absolwentem klasy klarnetu Musikhochschule w Monachium oraz Juliard School of Music w Nowym Jorku. Tajniki kompozycji odkrywał m.in. u Hansa Wernera Henze i Wolfganga Rihma. Mimo młodego wieku ma w swoim dorobku kompozytorskim już około trzydzieści pięć tytułów. Jego dzieło obejmuje prawie wszystkie gatunki, włączając utwory na instrument solo, kameralne, dzieła orkiestrowe, wokalne, a także muzykę teatralną.

W swojej twórczości Widmann wykazuje stałą ekspansję w myśleniu o barwie i wyszukanym brzmieniu. Przykładem tego jest pierwsza kompozycja na płycie - Fünf Brüchstücke na klarnet i fortepian z 1997 roku. Utwory te to zabawa z dźwiękiem. Zastosowanie efektów perkusyjnych (np. stukotu klawiszy), rozciąganie skali akustycznej – od ledwie słyszalnych dźwięków do *fortissimo*, olbrzymie skoki interwałowe, ćwierćtony, kompleksy alikwotów, kontrasty między stałością i ruchem – to wszystko sprawia, że *Fünf Brüchstücke* to prawdziwy, mistrzowski popis kompozytorskich umiejętności Widmanna. *Etüde III* na skrzypce solo to jedno z ostatnich dzieł kompozytora (2002). Przypomina ono szaleńcze karprysy Paganiniego, które przełożone na Widmannowską tonalność otwierają zupełnie nowe obszary brzmieniowe. *Etüde III* to biegnący strumień

Jörg Widmann – muzyka pytań.

Wsłuchać się we wnętrze dźwięku, otworzyć na jego piękno. Tak słuchałem muzyki Jörga Widmanna – poddając sie jej, zaprzestając odbioru typu analitycznego (śledzenie, szukanie podobieństw, porównywanie, dokonywanie aksjologicznych wyborów), zapominając, że muszę napisać krytykę o płycie. I wtedy stało się coś dziwnego – otworzył się przede mną nowy, bogaty świat, obfitujący w mikro-wydarzenia, w obietnice i rezygnacje: wieczne pytania o sens życia.

Dziwny to świat, pełen przestrzeni miedzy dźwiękiem i ciszą, przestrzeni, które nie tylko wzbogacają kolory tej muzyki, ale stają się jej wartościami autonomicznymi. Świat pełen niespełnionych oczekiwań – uwodzicielskich smug dźwiękowych, które nie chcą prowadzić nas do żadnych odpowiedzi; które istnieją tylko po to, by w krótkim czasie swej egzystencji pokazać piękno idealne, nieosiągalne, piękno, które – zdaje się – mogłoby trwać w nieskończoność, ale nigdy wiecznie nie trwa. Może dlatego świat ten taki bliski, tak prawdziwy?

Fünf Bruchstücke – kiedy wydaje się, że cokolwiek mogłoby zacząć się dziać, właśnie się kończy, urywa, tamie. Pięć odłamków pęknięcia lustra, z których każdy odbija tylko fragment świata. Ale po co

Oto jest: nowa muzyka, ba! najnowsza, kompozytor żyjący, ba! 30-letni, muzyka jeszcze nie osłuchana, nie nazwana, nie przyszpilona, żywa. Jak ją schwycić? Może w siatkę stylistycznych i estetycznych pojęć, może znaleźć jej miejsce na muzycznej mapie konstelacji i prądów, może osadzić ją w czasie, pokazać źródła, przewidzieć ujścia?

Spróbujmy zatem: Jörg Widmann, Niemiec, rocznik 1973. Koncertujący klarniecista (także profesor w Hochschule we Freiburgu), kompozytor (grany na licznych festiwalach) oraz eseista i krytyk muzyczny – a więc długo oczekiwana synteza fatalnie rozdzielonych w XX wieku: twórczości, odtwórczości i teorii. Jörg Widmann, dystansujący się od awangardy, tworzący przede wszystkim instrumentalne, wirtuozowskie, "festiwalowe" utwory; zarazem odcinający się od postmodernistycznych ironicznych igraszek z przeszłością czy rekonstrukcji dawnego języka á la Górecki i Pärt. Zdecydowanie nowoczesny, nastawiony przede wszystkim na przekształcenia barw i dźwięków w czasie – a więc daleko od Darmstadtu i Donaueschingen, natomiast blisko IRCAM-u i francuskiego spektralizmu. Jörg Widmann, bohater wydanej w tym roku przez WERGO i Deutscher Musikrat płyty z serii poświęconej muzyce współczesnej, świeżo upieczony stypendysta Siemensa, dwukrotnie grany już na Warszawskiej Jesieni – a więc: nadzieja?

Najświeższe z dzieł zamieszczonych na dysku: *Freie Stücke*, zbiór 10 etiud na zespół z roku 2002 (wykonane brawurowo przez Ensemble Modern). Pierwsze dwie brzmią jak rozruch silników orkiestry: rozdmuchiwanie instrumentów dętych, niskie tremola, wibrujące jakby w gorącym powietrzu. Każda kolejna część jest inna, rozwiązuje inny problem brzmieniowy, artykulacyjny, fakturalny i nie wiąże się bezpośrednio z resztą (choć są pewne aluzje i ukryte związki). To może po jakimś czasie nużyć, ale może i wciągać – jak serial, którego odcinki powiąza-

pianu (*Fünf Bruchstücke: IV*). Czasem tonalne współbrzmienia przebijają się przez gęszcz świszczących dźwięków (*Freie Stücke: I*), kiedy indziej twórca rezygnuje z dookreślenia wysokości na rzecz krzyżujących się glissand (*Freie Stücke: II*). Kontrasty ruchu i stagnacji, punktów i linii, rejestrów wysokich i niskich, dynamiki wyciszonej i głośnej wydają się główną domeną tych zgrabnych, aforystycznych muzycznych form.

Fieberphantasie (1999) na fortepian, kwartet smyczkowy i klarnet (S. Avenhaus, M. Cantoreggi, R. Lotter, K. Hawthorne, Ch. Richter, J. Widmann) jest już utworem większych rozmiarów. Brakuje mu niestety zwięzłości i jakiejś głębszej muzycznej myśli. Interesuje wprawdzie zestawianie kolorów dźwięku, zabawa cytatem (I Sonata skrzypcowa Roberta Schumanna) czy ewokowanie różnorodnych emocji, jednakże brak kompozytorskiej kontroli nad czasem sprawia, że utwór wydaje się nudny, pozbawiony polotu, obfity w przykre dłużyzny.

Miłym uzupełnieniem płyty jest skrzypcowa *étude III* (2001/2002) wykonana przez Carolin Widmann. Wirtuozowski, jakby kaprysowy w charakterze utwór kipi radosną energią a logiczna gradacja napięcia i skondensowana forma podkreślają przemyślność dziełka.

Wsłuchując się w pełne żaru, emocji i muzycznej skrupulatności interpretacje utworów Widmanna nie sposób nie zauważyć jego talentu. Nie pozostaje więc nic innego, jak tylko czekać i obserwować jego dalszy rozwój.

Daniel Cichy

quasi-scherzandowym. Powtarzające się pomysły instrumentacyjne i przeładowana miejscami faktura potęguje niekorzystne wrażenie. Równie "niestrawna" okazała się ostatnia pozycja na płycie – *Fieberphantasie* – nadmiernie rozbudowana i nużąca w całości, chociaż zawierająca bardzo ciekawe miejsca, jak choćby pełen napięcia finał. Może w tym wypadku zawiniły rozmiary kompozycji?

Do plusów tej płyty trzeba zaliczyć doskonałe wykonania wszystkich utworów (warto podkreślić, że partię klarnetu w *Fünf Bruchstücke* i *Fieberphantasie* wykonuje kompozytor), a także staranne opracowanie książeczki zawierającej bardzo interesujący tekst o twórcy i jego muzyce (po niemiecku, angielsku i francusku). Szkoda tylko, że w przypadku Freie Stücke nie podano składu zespołu wykonującego utwór.

Nagranie jest godne polecenia klarnecistom i kompozytorom, a także miłośnikom muzyki współczesnej śledzącym dokonania utalentowanych twórców młodego pokolenia. Jörg Widmann z pewnością do nich należy, nawet jeśli nie wszystkie jego kompozycje są arcydziełami. Odradzałabym jednak słuchanie płyty w całości, gdyż staje się wtedy nużąca. Lepiej zdecydować się na wybiórcze potraktowanie zawartości krążka.

Katarzyna Kwiecień

dźwięków w nieustannej ekspansji interwałowej, połączony z wirtuozerską techniką wykonawczą (Carolin Widmann). Szkoda trochę, że zbyt długi czas trwania utworu (6:38) pozbawia go efektu zaskoczenia słuchacza oryginalnością pomysłu. *Freie Stücke* (2002) na zespół kameralny to przede wszystkim niesłychane bogactwo barwnych obrazów. Te krótkie utwory ukazują wyrafinowanie Widmann'owskiego spektrum brzmieniowego. Pojawiają się tu jaskrawe erupcje zgrzytliwego koloru, które przeplatają się z łagodnymi pastelami harmonii tercjowych. Słychać tu także wycie syren (cz. II), pędzące konie i uderzenie bicza (cz. VIII).

Kompozytor operuje wachlarzem barw i pomysłów tworząc wspaniałe miniatury muzyczne. Zespół kameralny Ensemble Modern pod dyrekcją Dominique My doskonale realizuje zamierzenia kompozytora. Ostatni utwór na płycie to *Fieberphantasie* z 1999 roku, na fortepian, kwartet smyczkowy i klarnet. W utworze tym najdobitniej uwydatnia się myślenie barwą. Pomimo, iż Widmann stawia swoim wykonawcom najwyższe wymagania, zarówno kwartet, jak i fortepian (Silke Avenhaus) wykonują powierzone im partie z najwyższą precyzją i zaangażowaniem. Kompozytor często wyznacza ważną rolę klarnetowi, na którym sam gra z mistrzowską wirtuozerią.

Każdy kolejny utwór Jörga Widmanna to podróż w nową przygodę i odkrywanie nieznanych dotąd obszarów świata barw muzyki.

Natalia Kraus

cały, jeśli cisza jest najpiękniejszą muzyką i może w niej kryje się zagadka wszechświata?

étude III – wielki łuk, od ciszy do ciszy – a pośrodku ciąg dźwięków nieprzerwany najmniejszą pauzą; wycinek rzeczywistości pozwalający nam się odkryć tylko po to, by za chwilę wyślizgnąć się z rąk i zniknąć – jak jednostronny krążek Odyna z opowiadania Borgesa.

Freie Stücke, które jednak nie do końca wolne, bo coś je ze sobą wiąże – dziesięć prób odpowiedzi na pytanie o sens tworzenia – każda inna, a jednak nie do końca sama dla siebie będąca rzeczywistością; każda ciekawa i piękna na swój specyficzny, odmienny sposób.

Wreszcie *Fieberphantasie* – pierwsza duża forma, w której jednak Widmann także zasłania się płaszczykiem tytułu – świat gorączki, fantazji, a więc chaosu, nielogiczności, niekonsekwencji – tylko dlaczego mimo to tak integralny, tak fascynujący, taki piękny?

Muzyka Jörga Widmanna próbuje być odpowiedzią na wiele pytań, ale też sama te pytania stawia. W sztuce ważniejsze jest chyba stawianie pytań (właściwych pytań), niż udzielanie odpowiedzi – jeśli odpowiedzi w ogóle istnieją... Charles Ives stwierdziłby zapewne, że nie.

Tomasz Praszczałek

ne są postacią wspólnego bohatera. Wiele tu zaskakującej instrumentacji, oddychania przez ustniki, skrzypienia i zabawnych efektów (w VIII części – niemal kłus konia). Zdecydowanie wyczuwa się spektralną postawę, czyli możliwie płynne przejścia między (współ)brzmieniami w wydzielonych odcinkach, rzeźbienie dźwięku i jego barwy w czasie. Nie ma praktycznie żadnych melodii, także harmonia jest niełatwa do ustalenia, nieistotna

Fascynacje Widmanna objawiają się najwyraźniej w *étude III* na skrzypce solo (2001), gdzie dźwięki grane arco rodzą się ze szmerów i gry pizzicato, aby później, struna po strunie, piąć się coraz wyżej i wyżej w zwrotnym tempie perpetuum mobile, zarazem ciągle jednak zapętlając się i cofając, aż do rozpłynięcia się w coraz szybszych i szybszych glissandach i finalnego powrotu do coraz cichszego i wolniejszego pizzicata. Zapierająca dech muzyka! Zarazem miejsce na popis dla solisty (tu: Carolin... Widmann), ozdoba recitalu, wymarzony bis i może nieco odległe skojarzenie z fortepianowymi *Dwoma Etiudami* Szymańskiego.

Płytę otwierają *Fünf Bruchstücke* (1999) na fortepian i klarnet (gra oczywiście sam twórca), zaś kończy *Fiebersphantasie* (1995), gdzie do powyższych dołącza kwartet smyczkowy. O ile te pierwsze drażnią wielością pomysłów przy braku jedności narracji oraz licznych momentach żywcem wziętych z Crumba, o tyle w ostatnim utworze te same niemal elementy stylu tłumaczą się znakomicie: gorączkowa fantazja, logika snu, zakamuflowane cytaty, skrajne rejestry instrumentów i mnogość technik artykulacyjnych (niepokojąca, klimatyczna gra na strunach fortepianu!) tworzą bardzo ciekawe i nieco ponowoczesne zakończenie spotkania z Widmannem. Aż chce się wrócić i spytać: co słychać? I wypuścić tę muzykę z naszych siatek, niech leci...

Jan Topolski

pianu (*Fünf Bruchstücke: IV*). Czasem tonalne współbrzmienia przebijają się przez gąszcz świszczących dźwięków (*Freie Stücke: I*), kiedy indziej twórca rezygnuje z dookreślenia wysokości na rzecz krzyżujących się glissand (*Freie Stücke: II*). Kontrasty ruchu i stagnacji, punktów i linii, rejestrów wysokich i niskich, dynamiki wyciszonej i głośnej wydają się główną domeną tych zgrabnych, aforystycznych muzycznych form.

Fieberphantasie (1999) na fortepian, kwartet smyczkowy i klarnet (S. Avenhaus, M. Cantoreggi, R. Lotter, K. Hawthorne, Ch. Richter, J. Widmann) jest już utworem większych rozmiarów. Brakuje mu niestety zwięzłości i jakiejś głębszej muzycznej myśli. Interesuje wprawdzie zestawianie kolorów dźwięku, zabawa cytatem (*I Sonata skrzypcowa* Roberta Schumanna) czy ewokowanie różnorodnych emocji, jednakże brak kompozytorskiej kontroli nad czasem sprawia, że utwór wydaje się nudny, pozbawiony polotu, obfity w przykre dłużyzny.

Miłym uzupełnieniem płyty jest skrzypcowa *étude III* (2001/2002) wykonana przez Carolin Widmann. Wirtuozowski, jakby kaprysowy w charakterze utwór kipi radosną energią a logiczna gradacja napięcia i skondensowana forma podkreślają przemyślność dziełka.

Wsłuchując się w pełne żaru, emocji i muzycznej skrupulatności interpretacje utworów Widmanna nie sposób nie zauważyć jego talentu. Nie pozostaje więc nic innego, jak tylko czekać i obserwować jego dalszy rozwój.

Daniel Cichy

quasi-scherzandowym. Powtarzające się pomysły instrumentacyjne i przeładowana miejscami faktura potęguje niekorzystne wrażenie. Równie "niestrawna" okazała się ostatnia pozycja na płycie – *Fieberphantasie* – nadmiernie rozbudowana i nużąca w całości, chociaż zawierająca bardzo ciekawe miejsca, jak choćby pełen napięcia finał. Może w tym wypadku zawiniły rozmiary kompozycji?

Do plusów tej płyty trzeba zaliczyć doskonałe wykonania wszystkich utworów (warto podkreślić, że partię klarnetu w *Fünf Bruchstücke* i *Fieberphantasie* wykonuje kompozytor), a także staranne opracowanie książeczki zawierającej bardzo interesujący tekst o twórcy i jego muzyce (po niemiecku, angielsku i francusku). Szkoda tylko, że w przypadku *Freie Stücke* nie podano składu zespołu wykonującego utwór.

Nagranie jest godne polecenia klarnecistom i kompozytorom, a także miłośnikom muzyki współczesnej śledzącym dokonania utalentowanych twórców młodego pokolenia. Jörg Widmann z pewnością do nich należy, nawet jeśli nie wszystkie jego kompozycje są arcydziełami. Odradzałabym jednak słuchanie płyty w całości, gdyż staje się wtedy nużąca. Lepiej zdecydować się na wybiórcze potraktowanie zawartości krążka.

Katarzyna Kwiecień

dźwięków w nieustannej ekspansji interwałowej, połączony z wirtuozerską techniką wykonawczą (Carolin Widmann). Szkoda trochę, że zbyt długi czas trwania utworu (6:38) pozbawia go efektu zaskoczenia słuchacza oryginalnością pomysłu. *Freie Stücke* (2002) na zespół kameralny to przede wszystkim niesłychane bogactwo barwnych obrazów. Te krótkie utwory ukazują wyrafinowanie Widmann'owskiego spektrum brzmieniowego. Pojawiają się tu jaskrawe erupcje zgrzytliwego koloru, które przeplatają się z łagodnymi pastelami harmonii tercjowych. Słychać tu także wycie syren (cz. II), pędzące konie i uderzenie bicza (cz. VIII).

Kompozytor operuje wachlarzem barw i pomysłów tworząc wspaniałe miniatury muzyczne. Zespół kameralny Ensemble Modern pod dyrekcją Dominique My doskonale realizuje zamierzenia kompozytora. Ostatni utwór na płycie to *Fieberphantasie* z 1999 roku, na fortepian, kwartet smyczkowy i klarnet. W utworze tym najdobitniej uwydatnia się myślenie barwą. Pomimo, iż Widmann stawia swoim wykonawcom najwyższe wymagania, zarówno kwartet, jak i fortepian (Silke Avenhaus) wykonują powierzone im partie z najwyższą precyzją i zaangażowaniem. Kompozytor często wyznacza ważną rolę klarnetowi, na którym sam gra z mistrzowską wirtuozerią.

Każdy kolejny utwór Jörga Widmanna to podróż w nową przygodę i odkrywanie nieznanych dotąd obszarów świata barw muzyki.

Natalia Kraus

cały, jeśli cisza jest najpiękniejszą muzyką i może w niej kryje się zagadka wszechświata?

étude III – wielki łuk, od ciszy do ciszy – a pośrodku ciąg dźwięków nieprzerwany najmniejszą pauzą; wycinek rzeczywistości pozwalający nam się odkryć tylko po to, by za chwilę wyślizgnąć się z rąk i zniknąć – jak jednostronny krążek Odyna z opowiadania Borgesa.

Freie Stücke, które jednak nie do końca wolne, bo coś je ze sobą wiąże – dziesięć prób odpowiedzi na pytanie o sens tworzenia – każda inna, a jednak nie do końca sama dla siebie będąca rzeczywistością; każda ciekawa i piękna na swój specyficzny, odmienny sposób.

Wreszcie *Fieberphantasie* – pierwsza duża forma, w której jednak Widmann także zasłania się płaszczykiem tytułu – świat gorączki, fantazji, a więc chaosu, nielogiczności, niekonsekwencji – tylko dlaczego mimo to tak integralny, tak fascynujący, taki piękny?

Muzyka Jörga Widmanna próbuje być odpowiedzią na wiele pytań, ale też sama te pytania stawia. W sztuce ważniejsze jest chyba stawianie pytań (właściwych pytań), niż udzielanie odpowiedzi – jeśli odpowiedzi w ogóle istnieją... Charles Ives stwierdziłby zapewne, że nie.

Tomasz Praszczałek

ne są postacią wspólnego bohatera. Wiele tu zaskakującej instrumentacji, oddychania przez ustniki, skrzypienia i zabawnych efektów (w VIII części – niemal kłus konia). Zdecydowanie wyczuwa się spektralną postawę, czyli możliwie płynne przejścia między (współ)brzmieniami w wydzielonych odcinkach, rzeźbienie dźwięku i jego barwy w czasie. Nie ma praktycznie żadnych melodii, także harmonia jest niełatwa do ustalenia, nieistotna

Fascynacje Widmanna objawiają się najwyraźniej w *étude III* na skrzypce solo (2001), gdzie dźwięki grane arco rodzą się ze szmerów i gry pizzicato, aby później, struna po strunie, piąć się coraz wyżej i wyżej w zawrotnym tempie perpetuum mobile, zarazem ciągle jednak zapętlając się i cofając, aż do rozpłynięcia się w coraz szybszych i szybszych glissandach i finalnego powrotu do coraz cichszego i wolniejszego pizzicata. Zapierająca dech muzyka! Zarazem miejsce na popis dla solisty (tu: Carolin... Widmann), ozdoba recitalu, wymarzony bis i może nieco odległe skojarzenie z fortepianowymi *Dwoma Etiudami* Szymańskiego.

Płytę otwierają *Fünf Bruchstücke* (1999) na fortepian i klarnet (gra oczywiście sam twórca), zaś kończy *Fiebersphantasie* (1995), gdzie do powyższych dołącza kwartet smyczkowy. O ile te pierwsze drażnią wielością pomysłów przy braku jedności narracji oraz licznych momentach żywcem wziętych z Crumba, o tyle w ostatnim utworze te same niemal elementy stylu tłumaczą się znakomicie: gorączkowa fantazja, logika snu, zakamuflowane cytaty, skrajne rejestry instrumentów i mnogość technik artykulacyjnych (niepokojąca, klimatyczna gra na strunach fortepianu!) tworzą bardzo ciekawe i nieco ponowoczesne zakończenie spotkania z Widmannem. Aż chce się wrócić i spytać: co słychać? I wypuścić tę muzykę z naszych siatek, niech leci...

Jan Topolski

日本 : Japonia

Mojaponia

Napisać wstęp do działu muzyki japońskiej, to tak jakby próbować napisać streszczenie *Ulissesa*! Krótka historia opisująca nieskończoność – to absurd! Dlatego nie będę pisał o muzyce, znacznie lepiej zrobią to moi koledzy, którzy się w tym specjalizują. Sądzę, że będzie ciekawiej, jeśli opiszę zdarzenia zakulisowe, o których przeciętny odbiorca zazwyczaj nic nie wie.

Wschodnie Triady

Kiedy w styczniu 1999 roku rozpoczynałem swoją pierwszą audycję „Wschodnie Triady" w Radiu Jazz, nawet mi się nie śniło, że kiedyś przyjadą do Polski tacy artyści, jak Otomo Yoshihide, Tatsuya Yoshida czy Kazuhisa Uchihashi (Satoko Fujii w ogóle jeszcze wtedy nie znałem). Dzięki audycji zyskałem przyjaciół, którzy stworzyli podwaliny tego, czego możemy być teraz świadkami. Z jednej strony lenistwo i brak funduszy, aby jeździć na Zachód podziwiać koncerty moich idoli, z drugiej zaś naciski Michała Hajduka, żeby koncerty te można było zrobić u nas, spowodowały, że bez względu na konsekwencje finansowe, zaprosiliśmy w październiku 2001 roku Kazuhisę Uchihashi na trzy solowe występy. Sukcesem była pełna sala w Jazzgocie. Od tego momentu sprawy zaczęły żyć własnym życiem, od Kazu dostałem kontakt mailowy do innych artystów, napisałem – przyjechali.
Japońska scena awangardowa, choć bardzo licznie reprezentowana, to jednak mały światek, w którym wszyscy się znają, grając ze sobą w różnorodnych składach. To miksowanie doprowadza czasem do przedziwnych konfiguracji: skąd Tatsuya Yoshida w Satoko Fujii Quartet? Perkusista, który w trzyminutowym utworze potrafi kilkanaście razy zmieniać rytm i figury stylistyczne, znalazł się oto w składzie jednej z najbardziej cenionych w świecie japońskich formacji jazzowych. Zresztą do tej pory wielu krytyków muzycznych nie może się z tym pogodzić, obniżając „ocenę końcową" SFQ właśnie za perkusję! Najwyraźniej nie słyszeli płyt Masabumi Kikuchi The Slash Trio...

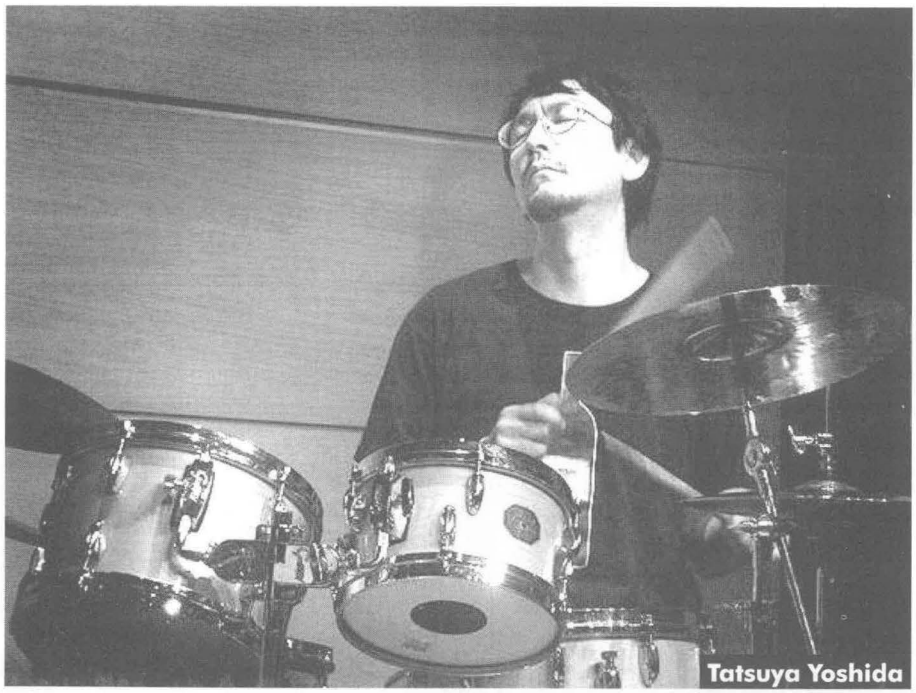
Satoko Fujii

Spędziliśmy godziny w pociągach, na obiadach, w garderobach, przed koncertami i po nich, mogę tyko krótko powiedzieć - cudowna, cudowna kobieta. Ma niezwykły niezwykłą umiejętność obdarzania ludzi szczerym uśmiechem, w każdej sytuacji. Łagodna, dobra, cicha pani, gdy zasiada do fortepianu zaczyna rządzić trzema mężczyznami. Każdy najmniejszy błąd jest surowo komentowany po koncercie.

Pierwsza trasa Satoko po Polsce w listopadzie 2002 roku odbywała się w wielkim stresie. Drugi koncert po występie w warszawskim Jazzgocie miał mieć miejsce na Festiwalu Kina Niemego, który jednak został przełożony na później, dosłownie na miesiąc przed terminem. Nie było już mowy o zmianie harmonogramu trasy, więc na gwałt szukaliśmy miejsca na drugi koncert. Niefortunnie padło na Kraków, który z niemałym żalem muszę nazwać najbardziej egocentrycznym miastem koncertowym w Polsce. Publiczności było niewiele (bo przecież piwa można się napić nie płacąc za wstęp), a z tego połowa i tak weszła za darmo. Satoko, przyjechawszy do Polski dwa dni wcześniej, była zdruzgotana nagłą zmianą planów. Ale na koniec, gdy wszystko się udało, zespół wręczył mi kartkę z podziękowaniami – przy jej czytaniu miałem łzy w oczach. Tatsuya napisał po japońsku zdanie, które rozszyfrowałem nieco później: „Do zobaczenia za rok na Festiwalu Nowej Muzyki Japońskiej". Jeśli mam być szczery, to za pierwszym razem ściągnąłem Satoko Fujii Quartet do Polski głównie dlatego, że za wszelką cenę chciałem poznać Tatsuya Yoshidę.

Szaleństwo

Dlaczego Japończycy? Czym różni się ich muzyka od sceny awangardowej na świecie? Posłuchajcie dowolnej płyty nagranej w Japonii. Niezwykłe brzmienie, unikalne podejście do materii dźwięku, perfekcja i całkowite zaangażowanie artystów. Być może jest to sprawa odrębnej kultury, światopoglądu, ale artyści japońscy są pochłonięci swoją sztuką do granic szaleństwa. Tatsuya Yoshida prowadził zespół Ruins od 1989 roku. W jego składzie gościło kolejno aż pięciu basistów, wśród nich najdłużej grał Hisashi Sasaki. Niestety podczas Festiwalu Nowej Muzyki Japońskiej zabrakło go w zespole Ruins. Złamał nogę? Też tak myślałem jeszcze do niedawna, tymczasem... Sasaki zniknął! Podobno zdarzało mu się to już wcześniej, jednak zawsze wracał. Tym razem jednak wygląda na to, że basista odszedł na dobre.



Tatsuya Yoshida

Jak mówią ci, co go znają, za rok, może dwa wróci na scenę pod zmienionym nazwiskiem, z własnym, nowym zespołem już jako gitarzysta (Hisashi Sasaki pierwotnie grał na gitarze, to Tatsuya „wymusił" na nim bas). Kulisów tej historii możemy się tylko domyślać. Być może więc, mimo całej tej utomności personalnej, mieliśmy okazję po raz ostatni oglądać Ruins na żywo?

Bodajże jedno z największych naszych olśnień i przeżyć ostatniej dekady: nowa muzyka japońska. Gigantyczna, choć podziemna scena, twórczość zaskakująca, szalona, awangardowa, ekstremalna, drażniąca, zabawna, perwersyjna, okropna, cudowna. Więcej epitetów na następnych 25 stronach: wstęp i osobiste wspomnienia i refleksje Marcina Witkowskiego, twórcy kultowej audycji „Wschodnie Triady". Przyczynki i próby, nieśmiałe i śmiałe zbliżenia do wielkiego Otomo Yoshihide wykonuje Wojciech Mszyca Jr., założyciel portalu www.emd.pl Keiji Haino stał się celem debiutanta (sic!) Lecha Komendanta; tenże prowadzi także z naczelnym kulinarne dywagacje na marginesie dwóch niesamowitych płyt *Plays Standards* i kończą oczywiście na postmodernizmie... Jacek Skolimowski – znawca tematu, z wykształcenia i doświadczenia – mierzy się z pornografią i noizem u Merzbowa. Jan Topolski egzaltuje się ubiegłorocznym (chociaż ponoć ciągle aktualnym) koncertem w warszawskim Centrum Sztuki Współczesnej różnorakich projektów Tatsuyi Yoshidy, zaś kończy chorymi rozważaniami o muzycznej perwersji. Jeszcze chcecie czytać? Gdy skończycie, zapraszamy na www.japanimprov.com - i tu czasu już Wam nie starczy... Zdjęć i ilustracji dostarczyli Marcin Łasica i Jacek Skolimowski; skład: Marcin Łasica (www.lasica.net).

Japonia

Dopiero Makoto Kawabata – najbardziej bezpośredni z Japończyków, jakiego znam – otworzył mi oczy. Życie, a przede wszystkim bycie artystą niezależnym w Japonii jest bardzo trudne. Wciąż silne są tam zależności rodzinne, kastowość. Miejsce w hierarchii społecznej dane człowiekowi już w chwili jego narodzin rzutuje na całe jego życie, bez względu na to, co sobą reprezentuje. Wybitny basista i gitarzysta Atsushi Tsuyama (członek legendarnych Omoide Hatoba, Akaten, Nishinihon, czy Acid Mothers Temple) jako pół Koreańczyk, pół Japończyk należy do jednej z najniższych warstw społecznych. Był prześladowany od małego, nie miał nawet wstępu do łaźni publicznych, z których korzystają najbiedniejsze warstwy społeczne. W tej chwili utrzymuje się z oprowadzania wycieczek po parku narodowym w górach Japonii. O ile ciekawiej teraz – znając jego historię – słucha mi się sztandarowego utworu Akaten, w którym progresywnie ćwierkają ptaszki.

Mój wielki idol, wirtuoz gitary, genialny improwizator – Kazuhisa Uchihashi – jest o krok od decyzji wyemigrowania z Japonii. Przyczyny są zupełnie inne niż w przypadku Atsushiego, jednak zbyt osobiste, bym je tu zdradzał. Kazu mówi: „ja nie gram muzyki japońskiej, ona jest moja", tak jakby nie identyfikował się z krajem, jakby nie rozumiał, że z naszego punktu widzenia jest częścią historii muzyki japońskiej.

W tym odległym kraju większość zespołów, o których piszemy, jest zupełnie nieznana. Na koncerty przychodzi kilkanaście, maksimum kilkadziesiąt osób, zazwyczaj są to ciągle ci sami ludzie. Dlatego tak chętnie grupy te jeżdżą do Europy i USA. Moim obowiązkiem jest to bezwzględnie wykorzystać.

Rytuał

Już niemal rytuałem jest, że muzyków zabieram do restauracji japońskiej. To nie przejaw kurtuazji, lecz czyste wyrachowanie. Po takim obiedzie żaden z muzyków nie jest w stanie oprzeć się moim prośbom o autografy (których kolekcjonowanie jest moją słabością). Co innego jednak kilka płyt, które można podpisać po koncercie, a co innego cała walizka, jaką przytargałem na obiad z Otomo Yoshihide! Miał biedak do podpisania ponad 100 płyt, włączając w to amatorskie nagrania koncertowe, które z trudem sobie przypominał. Paraliżował mnie strach przed bogiem japońskiej awangardy i tylko dzięki obecności moich wiernych przyjaciół – Michała Hajduka i Marka Owczarskiego – rozmowa jakoś się toczyła. Po wyjęciu płyt zobaczyłem w jego oczach niepokój, konsternację, wreszcie nieukrywaną radość, że jest taki świr (i to gdzie – w Polsce!), który ma prawie wszystko i jeszcze chce, żeby mu to wszystko podpisać. Każda okładka została drobiazgowo skomentowana i obdarzona unikalnym podpisem, który często składał się z małego rysunku lub kilku słów w stylu: „WOW", „Oh, my God!", Who did recorded that???", itp. Na płycie *Soup* mam wyrysowany chlebek z polskim żurkiem, a przy okazji dowiedziałem się, że okładka do *Anode* to autentyczne EKG Otomo, tyle że do góry nogami.

Sponsorzy

Ostatnia trasa Kazuhisa Uchihashi, najbardziej niezwykła (genialny drugi set z Jacekiem Kochanem w Warszawie, dwugodzinna improwizacja do filmu w Gdyni i wreszcie solowy set w Poznaniu) nigdy by się nie odbyła, gdyby nie Jacek Hohlfeld i jego

Satoko Fujii

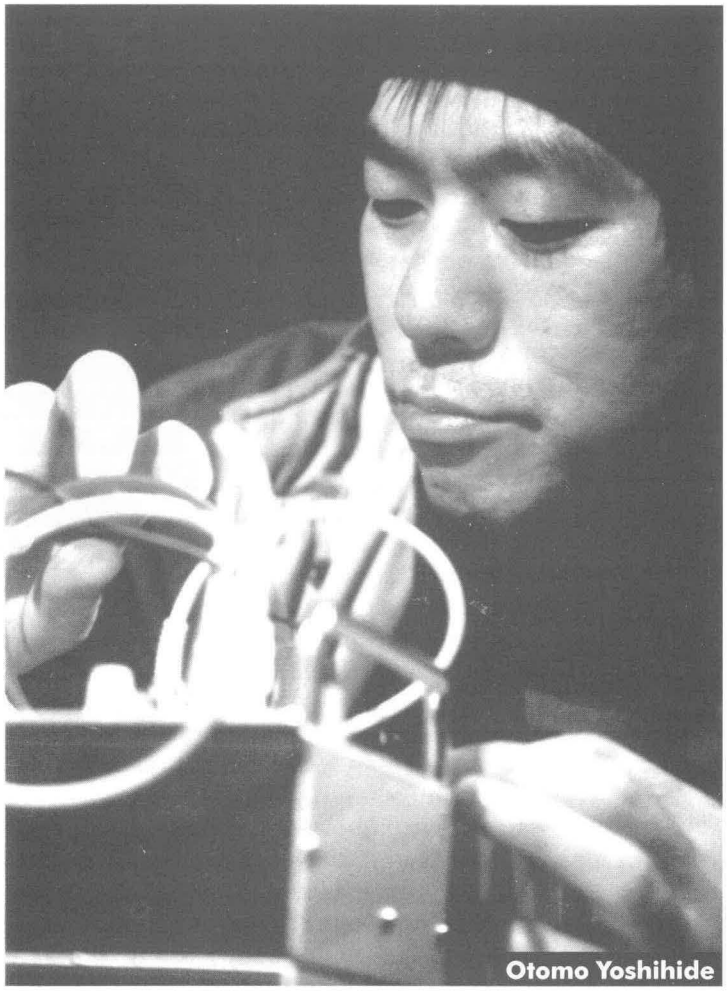
cudowna rodzina. Jacek, Kasia i Natalia, nie dość, że pomogli finansowo, to jeszcze otoczyli nas taką opieką, że Kae - żona Kazu - chciała natychmiast przeprowadzać się do Polski!
Jeśli zespół ma przylecieć z Japonii na koncerty w Polsce, to tej trasy nie da się zrobić bez sponsorów. Jest to fakt niepodlegający dyskusji. Takie są realia, jeśli chcemy, by bilet na koncert nie kosztował 100 zł, tylko maksymalnie 30-40. Agencje artystyczne przyzwyczaiły nas, że koncert jazzowy jest dla bogatych snobów i trzeba za niego słono zapłacić. One same, dobrze zorganizowane, mają monopol na sponsorów, którzy często płacą za wyświechtanych gwiazdorów, wtórne koncerty, mdłe wrażenia. Bo ważne jest nazwisko i kasa. Jednak najwyższy czas na konkurencję tworzoną przez amatorów-pasjonatów, którzy dopłacą z własnej kieszeni po to, by wartościowy koncert się odbył. I już jest dobrze, Palsecam sprowadził Dicksona Dee z Hong Kongu, Marek Winiarski – Kazutoki Umezu Kiki Band, a ja – Acid Mothers Temple & The Melting Paraiso UFO w listopadzie.
Moim osobistym marzeniem jest stworzenie polsko-japońskiego festiwalu, na którym polscy, niedoceniani u nas, wybitni muzycy będą grali z japońskimi gwiazdami, a podczas edycji japońskiej gwiazdy muzyki polskiej wystąpią z nikomu tam nieznanymi artystami lokalnymi. Oczywiście skład w Polsce i Japonii będzie ten sam. Poszukuję sponsora...

Publiczność

Moi kochani, dziękuję Wam, że jesteście, że przychodzicie na koncerty, że podzielacie moją pasję. Wielokrotnie spotkałem się z opinią artystów japońskich, że takiej publiczności – wymagającej, ale szczerej i żywiołowej – nie ma nigdzie na świecie. Jestem dumny do tego stopnia, że po każdej trasie, choć umordowany, niewyspany i często skacowany (z Makoto Kawabatą tradycyjnie trzeba było pić każdej nocy do rana, co burzy mit o słabych głowach Japończyków), mam ochotę natychmiast organizować następny koncert, nie tylko dla samej muzyki, ale i dla publiczności, która dopisała i była wspaniała.

Niezwykli

Muszę Wam powiedzieć, że muzycy japońscy, których miałem okazję poznać to ludzie niezwykli. Z taką dozą dobroci, wyrozumiałości nigdy się nie spotkałem. Obcowanie z nimi (pomijam już fakt, że wielbię ich muzykę), to ogromna przyjemność. Mój urlop spędzam jeżdżąc w trasy koncertowe, próbując zapewnić im maksymalny komfort, na tyle, na ile w Polsce jest to możliwe. W ludziach tych nie ma za grosz gwiazdorstwa, żyją muzyką nie oglądając się na sławę i pieniądze. To pewnie jest cecha, która wyróżnia ich spośród innych artystów na świecie. Jeden jedyny raz zorganizowałem trasę koncertową Niemca i Szwajcara, po której pozostał mi wielki niesmak. Muzycznie było znakomicie, jednak to, co działo się pomiędzy występami – niczym nieuzasadnione nieustanne narzekania, pretensje, kłótnie i wybuchy gniewu – było czymś tak absurdalnym, że byłem wówczas bliski całkowitego zaprzestania działalności koncertowej.


Otomo Yoshihide

Czytajcie, słuchajcie płyt, przychodźcie na koncerty. Każdy, kto był, powie Wam, że warto. Yoshiyuki Suzuki na stronie www.japanimprov.com otworzył właśnie sklep internetowy. Dostęp do płyt japońskich staje się znacznie prostszy. W razie czego zawsze służę pomocą.

Marcin Witkowski „Wschodnie Triady"

Kazuhisa Uchihashi

=== Kim jest Otomo Yoshihide? ===

Warto spróbować odpowiedzieć na tytułowe pytanie właśnie teraz, ponieważ Otomo Yoshihide dwukrotnie w tym roku gościł w Polsce. Po raz pierwszy w maju, by wystąpić na szczecińskim festiwalu Musica Genera, po raz kolejny już w lipcu, aby wraz ze swoim New Jazz Ensemble zagrać podczas cieszyńskiego festiwalu filmowego ERA Nowe Horyzonty. Szczęśliwcy, którzy mogli być zarówno w Szczecinie, jak i w Cieszynie, mieli szansę posłuchać Otomo w kilku zupełnie różnych wcieleniach. Podczas Musica Genera Japończyk wystąpił trzykrotnie, raz jako członek gramofonowego tria z Erikiem M oraz Marinem Tetreault, później w elektronicznie podrasowanym gitarowym duecie z Marinem Siewertem, wreszcie wraz z grupą innych muzyków wykonał noise'ową kompozycję Zbigniewa Karkowskiego. W Cieszynie Otomo zagrał na gitarze w swoim „jazzowym" ansamblu (pozwoliłem sobie na cudzysłów, ponieważ określenie to - mimo nazwy grupy - nie jest precyzyjne, więcej o tym nieco później). Dla tych, którzy znają choć część muzycznego dorobku Japończyka, taka różnorodność nie była zapewne zaskoczeniem. Otomo, aktywny na muzycznej scenie już od końca lat 70., zapracował sobie na miano jednego z najbardziej wszechstronnych i płodnych muzyków naszych czasów. Jednak to nie sama ilość, ale jakość i innowacyjność jego dokonań decyduje o tym, że zalicza się go również do grona najciekawszych twórców przełomu wieków. Ostatnie lata były dla niego wyjątkowo udane, zdaje się, że w tej chwili Otomo jest u szczytu swoich możliwości twórczych. Tym bardziej cieszy, że zawitał do nas właśnie teraz i zaprezentował się w kilku tak różnych odsłonach, dając nam dość szeroki wgląd w swój muzyczny świat, ukształtowany przez lata eksperymentów i poszukiwań.

Otomo Yoshihide's New Jazz Quintet oraz jego mutacja, Otomo Yoshihide's New Jazz Ensemble, to w tej chwili jeden z najważniejszych i najaktywniejszych stałych projektów Otomo. Pisząc „stały", mam na myśli grupę, która występuje przez dłuższy czas we względnie niezmienionym składzie, pod określoną nazwą, wydaje dość regularnie płyty i koncertuje, w przeciwieństwie do dziesiątków jednorazowych lub krótkotrwałych projektów i przedsięwzięć, w które nieustannie angażuje się Japończyk. Choć New Jazz Quintet istnieje od stosunkowo niedawna, bo od 1999 roku

wydaje mi się, że już teraz można śmiało określić tę grupę mianem jednej z najważniejszych w karierze Otomo, obok nieistniejącego już legendarnego Ground Zero oraz wciąż aktywnych I.S.O. oraz Filament. Można powiedzieć w dużym uproszczeniu, że historia tych czterech projektów w pewnym sensie odzwierciedla całą muzyczną drogę Otomo.
Kiedy w 1990 roku powołał do życia zespół Ground Zero, miał już za sobą całą dekadę muzycznej aktywności, szczególnie bogatej pod koniec lat 80. Był już wówczas jedną z ważnych postaci na scenie japońskiej, co pozwoliło mu nawiązać współpracę z najciekawszymi muzykami zarówno ze swego kraju, jak i ze świata. Ground Zero ewoluowało stylistycznie, jednak najogólniej można powiedzieć, że przez cały czas swojej działalności grupa grała muzykę niezwykle eklektyczną, która w charakterystyczny dla Japończyków sposób filtrowała niezliczone kulturowe wpływy i tworzyła zupełnie nową jakość. Kolejne płyty zespołu okazywały się objawieniami, prezentującymi wciąż nowe podejście do muzycznego materiału, inaczej rozkładając akcenty: to eksponując nieokiełznaną, agresywną energię, to zaś plądrofoniczne wariacje na temat popkultury, trans i psychodelię, noise czy swobodną improwizację. Właściwie każda z nich wnosiła coś nowego do wizerunku grupy, a niektóre to prawdziwe perły postmodernistycznej dekonstrukcji, jak choćby genialne Plays Standards wypełnione coverami utworów, które, kierując się osobistymi kryteriami, Otomo określił mianem standardów i zagrał na swój własny sposób. Przez skład Ground Zero przewinęło się wielu wybitnych muzyków, czy to w roli stałych członków zespołu czy tylko gości; z wieloma z nich Otomo współpracował jeszcze wielokrotnie później lub współpracuje do dziś.
Z perspektywy czasu wydaje się jednak, że najważniejsza okazała się dla Otomo współpraca z Sachiko M., nie tylko dlatego, że prywatnie została jego życiową partnerką. Jest to postać niezwykła: nie gra właściwie na żadnym instrumencie w tradycyjnym rozumieniu tego słowa. Kiedy dołączyła do Ground Zero, obsługiwała sampler, z czasem jednak wypracowała niezwykłą technikę gry, wykorzystując jedynie testowe dźwięki urządzenia, czyli proste fale sinusoidalne. Myślę, że byłoby dużym uproszczeniem, gdyby przyjąć, iż to właśnie specyficzny, pierwotny, prosty aż do (niemal dosłownie) bólu, piskliwy dźwięk fal sinusoidalnych sprawił, że Otomo radykalnie zmienił swoje podejście do muzyki. Czynników było zapewne wiele, faktem jednak jest, że Otomo wkroczył na ścieżkę minimalizmu. Ostatnia płyta Ground Zero, Last Concert, dokumentująca - nomen omen - ostatni występ zespołu, jest już zapowiedzią nowej drogi, jaką miał obrać Otomo.
Po rozwiązaniu Ground Zero jego twórczość skanalizowała się w dwóch projektach: I.S.O. oraz Filament. Oba współtworzyła Sachiko M, przy czym Filament to duet, a I.S.O. - trio dopełniane przez Yoshimitsu Ichiraku. Założenia estetyczne obu grup były dość podobne: elektroniczna, statyczna improwizacja oparta na minimalnych środkach wyrazu. O ile w I.S.O. pojawiają się pewne elementy rytmiczne, o tyle Filament wykazuje skrajną, radykalną redukcję materiału dźwiękowego. Na koncertowej płycie 29092000 duet osiągnął wręcz szokujące ekstremum - przez trzydzieści minut z głośników dobywa się niemal zupełnie niemodulowany, jednostajny piskliwy dron. Yoshihide dołączył tym sposobem do nurtu skupiającego młodszych japońskich artystów, którzy swoją muzykę budują poprzez redukcję, i tworzą scenę określaną czasem jako „onkyo". Ciągle należy jednak pamiętać, że Otomo był jednocześnie aktywny również w wielu innych projektach i muzycznych działaniach, często o radykalnie odmiennym stylistycznie charakterze, więc rysując oś od eklektyzmu do minimalizmu stosuję ogromne uproszczenie.
I tak dochodzimy do narodzin New Jazz Quintetu, które miały miejsce przy okazji nagrywania płyty Otomo Yoshihide Plays the Music of Takeo Yamashita, na której lider w duchu Plays Standards przerobił na swoją modłę kompozycję Yamashity, tworzącego wówczas komercyjną muzykę dla telewizji. Jako że poszczególne utwory są na tej płycie zaaranżowane w przeróżnych estetykach, a do kilku z nich Otomo potrzebował jazzowego zespołu, stało się to pretekstem do powołania kwintetu w składzie: Naruyoshi Kikuchi i Kenta Tsugami - saksofony, Hiroaki Mizutani - kontrabas, Yasuhiro Yoshigaki za bębnami oraz Otomo - gitara. Był to dla niego poniekąd powrót do korzeni: jego muzyczna

droga zaczynała się między innymi od jazzu, a w młodości ogromny wpływ wywarła na niego muzyka takich klasyków jak Eric Dolphy, Ornette Coleman czy Charles Mingus.

Już debiutancka płyta kwintetu, Flutter, wydana w 2001 roku przez Zornowski Tzadik, pokazała, że zespół wyszedł daleko poza konwencję jazzową w tradycyjnym rozumieniu tego słowa. Choć rzeczywiście idiom jazzowy to bardzo ważny filar ich muzyki, grupa jest czymś więcej niż jazzowym combem. W kontekst free jazzu w duchu Dolphy'ego (którego kompozycja znalazła się zresztą na płycie) granego niezwykle wprawnie przez kwintet wpisane są drażniące ucho jazzowych purystów fale sinusoidalne Sachiko M oraz noise'owe wtręty słynnego Masami Akity znanego jako Merzbow. Płytę zamyka długie studium na temat tego, czym może być jazzowa improwizacja przetrawiona przez doświadczenia „onkyo".

Otomo, jak się wydaje, docenił ogromny potencjał swojego nowego projektu i postanowił od czasu do czasu poszerzać jego skład, przemianowując go przy tych okazjach na New Jazz Ensemble. Pod tą nazwą grupa wydała dla Tzadika swoją drugą płytę, Dreams - którą pozwolę sobie określić mianem wybitnej. Kwintet poszerzony o Sachiko M i Masuko Tatsuki grającego na instrumentach elektronicznych oraz dwie wokalistki - Phew i Togawa Jun, wykonał tutaj zestaw... piosenek. Otrzymujemy płytę z pozoru niezwykle wygładzoną, numery są przystępne, a nawet przebojowe. To oczywiście ogromny atut, szczególnie że w tej miłej dla ucha formie Otomo zdołał ukazać zmieścić niemal całe spektrum swoich dotychczasowych poszukiwań, przy czym zrobił to tak zmyślnie, że niemal niezauważalnie, między wierszami. Te przyjemne piosenki mają bowiem drugie dno, a kolejne uważne przesłuchania odsłaniają przed nami zaklętą w nich magię eksperymentalnych brzmień, które w końcu znajdują ujście w postaci gwałtownej nawałnicy ostatniego utworu, przypominającego czasy wczesnego Ground Zero.

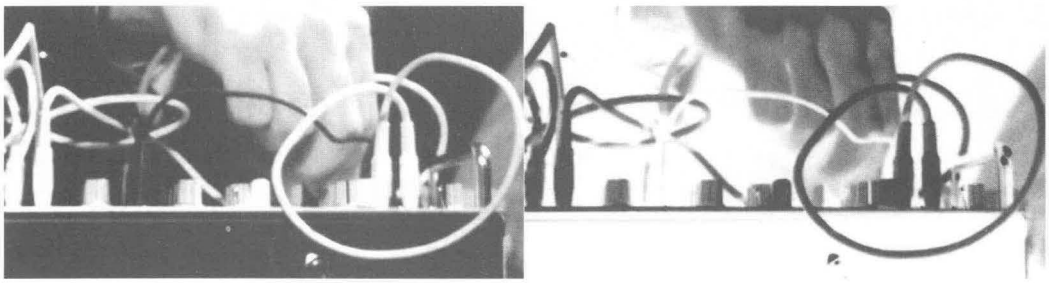
W programie porywającego, cieszyńskiego koncertu New Jazz Ensemble znalazło się sporo piosenek z Dreams, które udowodniły niezbicie, j sobie ta muzyka i jak bardzo może poruszyć słuchaczy. U nas zespół wystąpił w nieco innym składzie, bez Masuko Tatsuki, za to z wibrafonem (Takara Kumiko), z jedną tylko z wokalistek (Phew) oraz z fenomenalnym Alfredem Harthem, który na stałe zastąpił w składzie Kikuchi (odszedł z grupy w lutym tego roku). Koncert utwierdził mnie w przekonaniu, że muzyka najnowszego zespołu Otomo w stopniu większym niż mogłoby się wydawać i większym niż być może początkowo sam Otomo to planował, syntetyzuje jego dotychczasowe muzyczne dokonania, coraz dalej wykraczając poza jazzową formę.

Dowodzą tego również pozostałe płyty grupy, które ukazały się po dwóch wspomnianych wcześniej. Następująca po Dreams płyta OYNJQ Live, jak wskazuje tytuł - koncertowa - jest akurat bodaj najbardziej jazzowa, nagrana w podstawowym składzie kwintetu, zawierając obok kompozycji Otomo tematy jazzowych klasyków: Wayne'a Shortera i ponownie Erica Dolphy'ego (fenomenalna wersja Hat & Beard) oraz niezwykłą wersję kompozycji Eureka Jima O'Rourke (dwie ostatnie usłyszeliśmy w Cieszynie). Totalnym zaskoczeniem jest za to kolejna odsłona, tym razem sygnowana jako ONJQ + Oe i pozbawiona tytułu. Tatsuya Oe to DJ, który dokonał radykalnej dekonstrukcji muzyki kwintetu, efekt jest naprawdę intrygujący i jedyny w swoim rodzaju! Najnowszą propozycją kwintetu jest płyta Tails Out. Zawiera parę nowych kompozycji Otomo oraz kilka radykalnych reinterpretacji, między innymi Strawberry Fields Forever Beatlesów. Wiele utworów rozwija się w długie, kakofoniczne improwizacje, dość odległe od jazzu, zwłaszcza w sferze rytmu, którego rockowe inklinacje w połączeniu z szaleństwem saksofonowych i gitarowych dialogów znów przywodzą na myśl Ground Zero. Z kolei w gitarowych solówkach Otomo więcej jest długich, statycznych, wybrzmiewających w nieskończoność dźwięków, których rodowodu można się doszukiwać w redukcjonizmie Filament, zwłaszcza że w dwóch ostatnich utworach słyszymy Sachiko M i jej fale sinusoidalne, które niewtajemniczeni słuchacze podczas cieszyńskiego

koncertu mogli wziąć za zakłócenia bądź w ogóle ich nie zauważyć.

Wobec tego co napisałem dotąd, kuszące wydaje się podsumowanie muzycznej drogi Otomo Yoshihide w zgrabnym, dialektycznym konstrukcie, gdzie wczesny okres, charakteryzujący się eklektyzmem i intensywnością byłby tezą, następujący po nim okres minimalistyczny - jego antytezą, a obecne dokonania artysty - syntezą. Brzmi to zgrabnie, jednak jest to nieprawda, a może raczej jedynie ułamek prawdy. Jasność tego obrazu psuje bowiem nie tylko fakt zazębiania się owych „okresów" w czasie, przeplatanie się ich czasem w ramach tych samych albumów czy nawet kompozycji (co wskazuje raczej na kumulację doświadczeń i poszerzanie muzycznego języka). Jednak kłam takiemu uproszczeniu zadaje przede wszystkim mnogość działań artystycznych Japończyka, które nijak nie mieszczą się w wyżej zarysowanym schemacie.

Niniejszy tekst nie jest absolutnie pomyślany jako próba całościowego przedstawienia artystycznej sylwetki Otomo, jednak w kontekście jego szczecińskich występów warto wspomnieć choćby o jego zasługach na polu wykorzystania gramofonu jako instrumentu muzycznego. To, co prezentuje obecnie w tej dziedzinie, to już swoisty, dojrzały i wypracowany w toku wieloletnich poszukiwań, styl. Jego podejście do gramofonu jest niezwykle brutalne, fizyczne. Bazuje na wrażliwości gramofonowej igły na wszelkiego typu wzbudzanie, czy to przez bezpośredni kontakt z przeróżnymi obiektami o zróżnicowanej fakturze, czy też poprzez zbieranie drgań uderzanej rytmicznie obudowy gramofonu, czy wreszcie poprzez sprzężenie zwrotne z głośnikami. Yoshihide nie używa już niemal płyt, choć wcześniej robił to często, początkowo w dość oczywisty sposób, zbliżony czasem do Oswaldowskiej plądrofonii (czyli swoistego kulturowego terroryzmu, polegającego na dekonstrukcji i zniekształcaniu gotowych nagrań innych artystów poprzez fizyczne manipulacje płytami), później zaś bardziej wyszukany, kiedy to materiał źródłowy nie miał już (przynajmniej dla odbiorcy) większego znaczenia. Kwintesencją tych poszukiwań jest wybitna płyta Vinyl Tranquilizer z 1997 roku, zawierająca sześćdziesiąt jednominutowych utworów, z których każdy powstał na bazie innej płyty winylowej. Jest to godzinna podróż przez sześćdziesiąt dźwiękowych mikroświatów, które zachwycają różnorodnością. W Szczecinie mieliśmy szansę skonfrontować podejście Otomo z technikami innych mistrzów gramofonowej muzyki, Erika M i Martina Tetreault, podczas rewelacyjnego i efektownego koncertu uświadamiającego, jak duży potencjał muzyczny tkwi w tym „instrumencie".



Również jako gitarzysta Otomo ma wiele twarzy; nawet ostatnie koncerty w Polsce pokazały to dobitnie. Z jednej strony potrafi sprawnie grać „normalną" techniką, jak np. w New Jazz Quintet / Ensemble, wyraźnie jednak odciskając swoje piętno i zaznaczając indywidualny styl. Z drugiej, opanował zaawansowane techniki preparowania instrumentu oraz modyfikacji jego brzmienia za pomocą przeróżnych elektronicznych efektów, co z kolei zaprezentował w duecie z Martinem Siewertem. To ciekawe i znamienne spotkanie, Siewert bowiem należy do znacznie młodszego pokolenia improwizatorów. Wyrasta z niezwykle obecnie twórczej i aktywnej europejskiej nowej szkoły elektroakustycznej improwizacji, jednak już w tej chwili wyróżnia się własnym, rozpoznawalnym stylem. Otomo, jako jeden z niewielu muzyków starszego pokolenia, potrafi bez problemu znaleźć wspólny język z młodszymi eksperymentatorami, wytyczającymi obecnie nowe kierunki rozwoju muzycznej awangardy.

Pretekstem do napisania tego tekstu były koncerty Otomo Yoshihide w Polsce, stąd bardzo wybiórcze podejście do jego twórczości. Proszę wybaczyć powierzchowne potraktowanie niektórych wątków oraz całkowite pominięcie wielu innych. Przecież Otomo to również kompozytor muzyki filmowej, badacz muzyki popularnej i tradycyjnej, autor rozlicznych tekstów o muzyce, wreszcie członek wielu zespołów i projektów, w których występuje w roli sidemana bądź współlidera. Jego dyskografia obejmuje ponad setkę płyt nagranych z przeróżnymi muzykami i solo, współpracował i koncertował z większością ważnych postaci światowej awangardy. Ponieważ jego aktywność nie tylko nie zmniejsza się, ale zdaje się wciąż obejmować nowe obszary, nie czas chyba na próby podsumowania czy dokonywania syntezy jego muzycznego dorobku. Mam nadzieję, że zdołałem choć w części odpowiedzieć na pytanie, które postawiłem w tytule tego tekstu. Nadmienię na koniec, że zaczerpnąłem je z tytułu kasety (Who is Otomo Yoshihide), którą Otomo wydał własnym sumptem w 1991 roku, a która zawierała kilka nagrań trzech wczesnych mutacji grupy Ground Zero. Cieszę się z rewelacyjnego przyjęcia jego polskich koncertów, cieszę się, że były aż tak dobre. Dla mnie były spełnieniem jednego z muzycznych marzeń.

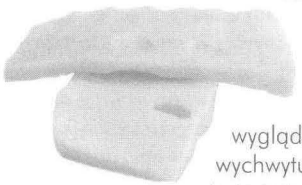
Wojciech Mszyca Jr

Dialog o serze i szynce

czyli o dwóch japońskich interpretacjach standardów

Jan Topolski: Przed nami dwie płyty o tym samym tytule. Tym co je łączy, są standardy – grane przez Japończyków. Tym co je dzieli, jest wszystko: od aranżacji, poprzez samą interpretację, sposób gry, aż po całą koncepcję muzyki. Można by wręcz podejrzewać, że Ground Zero i Altered States to dwie zupełnie różne epoki i estetyki grania. Są to równocześnie jedne z najważniejszych zjawisk sceny japońskiej, obserwujemy więc starcie dwóch wielkości. Jednak i tu, i tu, spod całego wariackiego muzykowania – bo Japończycy grają jak wariaci – ciągle przebijają, w tle, znane i lubiane tematy. Porównanie tych albumów rodzi same pytania: czym są dziś standardy? jaki sens ma ich granie? jak można je grać? jak może brzmieć postmodernistyczna muzyka? jak pokazać własną indywidualność żonglując konwencjami? dlaczego koncepcje Altered States i Ground Zero są tak różne? Tak więc, Lechu, przed nami dwie płyty, ale pytań o wiele więcej...

Lech Komendant: Ha! Widzę, że przy okazji tych dwóch krążków chciałbyś rozprawić się z kilkoma dużymi sprawami, zmorami, które mogą męczyć nas, tak jak standardy muzyków, wątpię jednak, żeby udało się nam tak dobrze jak im... Spróbujemy, spróbujemy, zanim przejdę do nich jednak, Czytelnikowi należy się wstępne słowo odnośnie samych płyt, zwłaszcza w kwestii tego, co łączy te dwa przedsięwzięcia, i co sprawia, że odmienność artystycznych rezultatów staje się tym bardziej zastanawiająca. Rzecz w tym, że wszyscy muzycy grający w Altered States są (czy raczej byli) stałymi członkami Ground Zero. Dziewięcioosobowy skład tego ostatniego zespołu został zredukowany do tria, kto inny przejął funkcję lidera, i tak otrzymaliśmy Altered States. Krótko mówiąc, w dwa lata po pierwszych *Standards* część muzyków pod wodzą Kazuhisy Uchihashiego nie wytrzymała i nagrała nowe. Dlaczego?

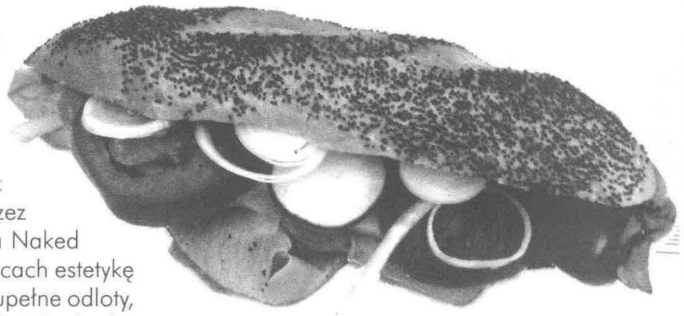


Moim zdaniem dlatego, że Otomo oszukał nas w pierwszym projekcie i w rzeczywistości nie zrobił tego, co mógłby sugerować tytuł płyty Ground Zero. Oni wcale nie grają standardów, wcale ich nie interpretują, to wygląda jak akcja zakrojona na znacznie szersza skalę, a melodie, które miejscami wychwytujemy jako znajome, są tylko pretekstem. Mi się tu ciśnie na usta stwierdzenie, że to jest walka Wschodu z Zachodem, ale tak nie jest, te dwie estetyki są tu nałożone na siebie jak ser i szynka na kanapce łakomczucha, któremu jedno nie wystarcza. Dziś wiemy, że później Yoshihide zdecyduje się na opcje singularną, tzn. nie zrezygnuje z szynki na zawsze (patrz: Otomo Yoshihide New Jazz Quintet), ale nie połączy jej nigdy z serem (choćby *Anode*) w jednym. W takim razie pytanie brzmi: co się dzieje w tym projekcie? Nie odpowiem Ci na nie, Janku, to będzie Twoje zadanie. Ach! Może z mojej strony jeszcze to: Altered States – Hammerstein, Gillespie, Ellington; Ground Zero – Beresford, Mengelberg, Frith, Laswell. To może być trop lub jeden z nich przynajmniej...

Pismo ma być punktem wyjścia do dyskusji, z których część będzie działa się już na jego stronach; nie będzie tu autorytarnych sądów, grzmienia z ambony, jedynego słusznego punktu widzenia – niektóre tematy prezentujemy z wielu stron, oglądane przez wielu autorów, pod wieloma względami; polifonicznie i dialektycznie, co znajduje odzwierciedlenie także w układzie graficznym. Kontrapunkt to stały element „Glissanda"; w tym numerze występują dwa 2-głosowe i jeden 5-głosowy. W następnych numerach planujemy duże redakcyjne dyskusje, w przyszłości też z czytelnikami (przy użyciu internetu). Jednocześnie sąsiedni dialog o *Plays Standards* w interpretacji Ground Zero i Altered States to początek planowanego cyklu poświęconego największym albumom współczesności; w następnych numerach m.in.: *Black Album* Naked City, *Territory Band Vol. I-III* zespołu Kena Vandermarka...

Jan: Od zawsze uwielbiam porównania kulinarne, jednak ograniczenie Ground Zero z tego albumu do szynki i sera jest co najmniej krzywdzące: mamy tam i sałatę, i warzywa, i sosy, i dodatki, a to wszystko jeszcze bardzo podgrzane! Czy Otomo nas oszukał? Oczywiście że tak, ale ile dal w zamian! Nie zamienił siekierki na kijek, a wręcz odwrotnie... Niesamowite jest właśnie to, że Ground Zero *Plays Standards* były chronologicznie pierwsze, bowiem wrażenie słuchowe są takie, że Altered States to przełom lat 70/80, zaś Ground Zero – co najmniej koniec XX wieku! W estetycznym rozwoju te pierwsze reprezentowałyby postmodernizm nieśmiały, dla początkujących, zaś te drugie – jego fazę schyłkową, dekadencką wręcz, kiedy przyjmowane początkowo postawy antymodernistyczne, eklektyczne i afirmatywne wobec przeszłości przechodzą w swoje opozycje. Ground Zero to przecież muzyka niesamowita, odsłaniająca tyle nowych horyzontów, że trudno wysłuchać całej płyty bez zawrotów głowy (co nie wynika bynajmniej z połączenia szynki z serem).

Trzeba jednakże stanowczo stwierdzić, że i wykonawcy wchodzący w skład Altered States nie są do końca grzeczni: na ścieżkach 5. i 11. nie pozostają w tyle za Yoshihide. Zdecydowanie większy nacisk kładą oni jednak na wartości warsztatowe, rzemieślnicze: na dobre solówki oraz spójne i zgrabne aranżacje. W porównaniu z nieokrzesaniem Ground Zero, otrzymujemy płytę dopieszczoną, klasycznie skomponowaną. Nie aż tak jak to robi powszechnie uznawane za mistrza współczesnych standardów Keith Jarrett Trio (znane choćby z nagrań *Standards I* i *II* oraz warszawskiego koncertu w 2003) – niech i koncepcja Jarretta pozostanie gdzieś w dalekim tle naszych rozważań (jakiż komfort, że nie musimy się zajmować Wielkimi Nudziarzami).



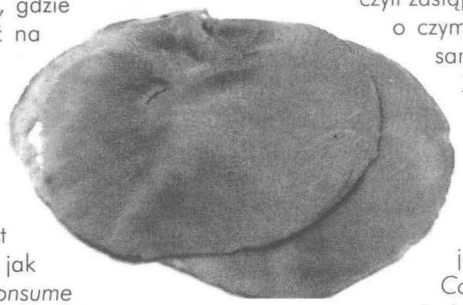
A wiec gwoli odpowiedzi na Twoje podchwytliwe pytania: dla mnie album Altered States to, mimo wspaniałych pomysłów, płyta zwrócona ku *przeszłości*, podczas gdy Ground Zero wyznacza *przyszłość*. Przyszłość, gdzie nie ma żadnej granicy między muzyką wysoką a niską, między muzyką zastaną a remiksem, przeróbką, interpretacją, kolażem, czy jakkolwiek to nazwać. Słuchając Ground Zero, oprócz wymienionych przez Ciebie postaci, przychodzi mi jeszcze na myśl pierwsza płyta Naked City - co Ty na to? Zresztą Yoshihide potwierdza w wielu miejscach estetykę Zorna (ścieżki 1. i 9.). Jednocześnie mamy tu przecież jakieś zupełne odloty, muzyczne kurioza, sam nie wiem jak je nazwać (ścieżka 6!), ale i Garbarka (9.), czy znane skądinąd szlagiery (nr 3, 12). Sporą rolę odgrywa elektronika i pewna ogólna strategia spotykana w nowej muzyce: zagęszczanie akcji, wielowarstwowość, komplikacja, ciągłe zmiany. Sam już nie wiem... Zawsze jak słucham tego albumu, bawię się przednio, ale estetycznie i intelektualnie jestem całkowicie oszołomiony, czy może lepiej powiedzieć: otomiony...

Lech: Ach, jakżeż cieszę się z tego, co powiedziałeś, aż zacytuję, żeby nie umknęło zatarte przez korektę: „dla mnie Altered States to mimo wspaniałych pomysłów płyta zwrócona ku przeszłości, podczas gdy Ground Zero wyznacza przyszłość". Niezależnie od tego, co deklarujesz, podskórnie czujesz to co ja :). To, co zrobił Otomo na płycie, o której mówimy, siedzi głęboko w przeszłości i w standardzie, w „otoczeniu", w bezpośrednich odniesieniach i porównaniach, które same cisną się na usta, kiedy słucha się płyt Ground Zero. Musimy zwrócić uwagę, że standard nie jest tam tylko chwytliwym tematem, co więcej, to nie tylko temat z tzw. historii jazzu czy innej muzyki rozrywkowej – dla Yoshihide standardem jest też całe granie serwowane nam przez amerykańską awangardę lat 90. Dla mnie odniesienie do Zorna, i to właśnie do tego z pierwszego Naked City (1989), jest właśnie tym, czego potrzeba do zrozumienia tej płyty. Otomo (cały czas wymieniam go mówiąc o Ground Zero, ale to jego projekt i właśnie jego nastawienie do muzyki w tamtym czasie możemy przezeń odczytywać) wpakował do jednego gara całe „to, co stare i zastane". Pytanie: czy zamieszał? Czy zrobił z tego jedną pożywną masę, w której nie odróżnisz składnika? Nie, doprawdy nie. Musiał wziąć to w ręce, musiał spróbować jak smakuje, gdy poda się to na jednej kanapce, żeby zobaczyć, gdzie jest w ogóle muzyka dzisiaj (czy lepiej: gdzie była wtedy), ale nie było mowy o mieszaniu. Chyba że dopiero w ustach – uszach.

Warstwa tradycji – czy to ta, która jest nam dana przez fakt, że ktoś w ogóle mówi nam: „będę grał standardy", czy przez to, że korzysta z chwytliwych i ckliwych popowych melodii, czy przez to, że stosuje zornowską miksturę energii i brutalności, czy stosuje iście zappowski kolaż (kawałek nr 5) – jest tu tylko tym, od czego się wychodzi, ona właśnie jest ową szynką, o której pozwoliłem sobie napisać. Serem natomiast jest to, co bez wątpienia ukazuje się nam mniej dobitnie, lecz jest wszędzie, na każdym kroku. Co? Japonia, Mój Drogi. Numery: 2, 6, 10. Dwa oblicza, krzyk samuraja objętego przez dwóch mistrzów Zen. Obie rzeczy wplecione w całą japońską kulturę, a w muzyce dziś obecne choćby przez Keiji Haino z jednej, a Toshimaru Nakamurę z drugiej strony. Ostatecznie dostajemy strukturę na tyle skomplikowaną, że musimy się w niej pogubić. A wiesz co jest w tym pięknie genialne? że to jedno z tych zagubień, które są niebiańsko przyjemne.

I prawda jest taka, że *Plays Standards* w wykonaniu Altered States jest jedynie post scriptum do sesji, które odbyły się dwa lata wcześniej, jedynie bardzo luźno z nimi związane. Płyta Otomo jest arcyważna w jego dyskografii – to, co po niej następuje, ma już inny zupełnie wymiar. Natomiast Kazuhisa dał nam rzecz bez wątpienia dobrą, lecz nie przełomową dla niego, ani dla muzyki w ogóle. Jego sposób odniesienia się do tradycji jest znacznie spokojniejszy, po prostu gra swoje. Świetne improwizacje, swobodne i przemyślane aranżacje korzystają z wyjściowego materiału jak z każdego innego. To, że jest to klasyczny „song book" amerykański, nie ma specjalnie znaczenia. I słychać to doskonale, muzyka wciąż za pan brat ze sobą, z tradycją, ze wszystkim. Żadnych tarć, żadnego napięcia (no może z wyjątkiem *Mood Indigo*, które i tak zostaje tu rozładowane). Popołudniowa, odświeżająca zielona herbata. Przygotowana oczywiście przez osobę na tyle wprawną, że kolejne parzenia-słuchania wciąż sprawiają wiele przyjemności piącym. To właśnie ta płyta, zdecydowanie nieoszukańcza, daje mi pewność, że standardy do czegoś się jeszcze dziś nadają, że można je grać i to grać nienudno, że można to wszystko robić swoim głosem, dla przyjemności obydwu stron. Swoją drogą, ciekawe jak dobrze estetyka Kazuhisy Uchihashiego stopiła się z tym materiałem. Bez wątpienia mógł on zrobić to, co dla Yoshihide było niemożliwe. To granie jest płynną kontynuacją lat 70., już nie dokładnie tym, co wtedy się działo. Skojarzenie, które dla mnie jakoś określa miejsce Altered States, a mianowicie zestawienie z Art Ensemble Of Chicago, sytuuje ten zespół wśród tych, co z tradycją się przyjaźnią. Skojarzenie Ground Zero z Zornem... no właśnie, cholera wie, bo przecież Masada, ale też Naked City i Cobra...

Jan: Widzę, że szybko rozstawiasz po kątach: Uchihashi robi herbatkę; Yoshihide wrzuca co popadnie, ale nie miesza (wstrząśnięte, nie mieszane?) – hmmm, nie wiem czy to jest aż tak oczywiste. Yoshihide stara się wszystko jednak pomieszać, w końcu cała płyta to jeden wielki kolaż, ale o przemyślanej dramaturgii i logice rozwoju, gdzie nr 6 nie mógł się wydarzyć na początku (któż by wtedy dosłuchał do końca?!), a numer 11 to zdecydowanie kulminacja i finał. Porównaj to właśnie z koncepcjami Franka Zappy, np. ze *Studio Tan* czy *Freak Out!* Może nie jest to aż tak jednorodne i ciągłe, jak choćby późniejsze Yoshihidy *Consume Red*, ale jednak! Zresztą można powiedzieć, że na tego rodzaju płytach sens rodzi się właśnie miedzy jedną ścieżką a drugą, w tych zderzeniach, *Scontri*, chwilach ciszy przed kolejnym wstrząsem; w miejscach, gdzie jedna muzyka dziwi się drugiej. Czyli potwierdzenie po latach tezy Cage'a, że prawdziwa muzyka jest ciszą.



Tego oczywiście brakuje na albumie Altered States, mimo jakże obiecującej nazwy zespołu. Cieszę się, że oddajesz sprawiedliwość rzetelności warsztatu i aranżacji Uchihashiego; to istotnie płyta świetnie zagrana. Absolutnie się też zgadzam co do tego, ze standard w rozumieniu Ground Zero to właśnie raczej pewna estetyka, koncepcja muzyczna, bardziej granie niż konkretny kawałek, jak to jest w Altered States. Mam wrażenie, że Yoshihide stosuje więcej strategii dekonstruowania swoich standardów niż Uchihashi, który dość często stosuje charakterystyczne dla niego punktualistyczne rozbicie melodii, czyli zastąpienie części dźwięków pauzami. To jest chyba to, o czym pisałeś: jak te standardy stopiły się z estetyką samego Kazuhisy. Natomiast co do Japonii w Ground Zero, to byłbym bardzo ostrożny: nie wiem, czy nie ulegamy jakimś stereotypom, i co właściwie miałby Otomo wystawiać w swej japońskiej drużynie przeciwstawionej amerykańskiej? Czy chodziłoby o twórczość tradycyjną, czy może o jakieś klisze japońskiej muzyki popularnej? A jeżeli to pierwsze (jak zdecydowanie to się dzieje w *Consume Red*, gdzie mamy bodajże trąbę tybetańską) – to Amerykanie nie mają szans, bo ich tradycją narodową jest... sam jazz (i może blues, country). Nie omieszkam też pochwalić się, że wszystkie te słowa pisze mi się tym bardziej przyjemnie, że wczoraj byłem świadkiem wspaniałego występu naszego bohatera z projektem New Jazz Ensemble na festiwalu Era Nowe Horyzonty w Cieszynie. Ach, usłyszeć *Dreams* na żywo! Szkoda, że Cię tu, Lechu, nie było!

Lech: Ejże, uparcie dążysz do uczynienia Yoshihide (przynajmniej z tej płyty) dekonstrukcjonistą – postmodernistą :). Pamiętaj, że to także „kąt", niemniej jednak być może jedyny, w którym można go postawić. Jedno nie ulega dla mnie najmniejszej wątpliwości, jeśli chodzi o płytę Ground Zero: wymyka się ona wszelkim naszym próbom klasyfikacji i zrozumienia. Wymyka się moim, dlatego przyklejam do niej kolejne metki, ale zawsze na próbę jedynie. Z tego gara, który został nam dany, wyławiam dające się rozróżnić kawałki, oglądam je i jakoś rozpoznaję. Czy są one tym, na co wskazuje ich wygląd? Nie, tego bym nie powiedział, bo choć Ground Zero, zdaje się, celowo pozwoliło nam na identyfikację tropów, to wielokrotnie możemy się łapać na ich tworzeniu.

To, co dla mnie najbardziej *post* w tym dziele, to owo niedookreślenie bazy. Jest ono (dzieło) jednym z tych, których odbiór, smakowanie, zależą od erudycji, i to pewnie nie tylko muzycznej. I nie przez to bynajmniej, że wymagają wiedzy, że się do niej bezpośrednio odnoszą, tylko przez podanie nam materiału jedynie na poły zinterpretowanego, a swoją intensywnością domagającego się od nas domknięcia. Powiedziałeś, że płyta ta dzieje się też pomiędzy utworami, dla mnie tymczasem dzieje się ona przede wszystkim między słuchaniami. Mój pierwszy odbiór ustawił ją gdzieś w granicach wyznaczonych przez Naked City i działalność Zorna, lecz zupełnie nowe rzeczy odkryłem w niej, kiedy doświadczyłem późniejszego Otomo ze wspomnianego projektu *Anode*, czy innych, takich jak *Turntables And Computers* z Nobukazu Takemurą. Wtedy pojąłem / stworzyłem znaczenie numerów 4 i 10 – nie twierdzę, że tkwi w nich jakiś wybitnie japoński rys, nie, bo on pojawi się wyraźnie dopiero później, ale na tle pozostałej części płyty to one się właśnie do niego odnoszą. Tak to widzę.

A spojrzyj jeszcze, bo może to mieć kapitalne znaczenie, na zamknięcie ostatniego utworu z płyty, gdzie po dzikiej ferii freepopowego grania, dostajemy prawie dwie minuty, no czego? Czy jest to trzeszcząca stara płyta, czy może wynik „gry" na mixerze *no input*, sztandarowym instrumencie japońskiego elektro-neominimalizmu? Czy standardy kończą się, jak na nie przystało, standardowym dźwiękiem z czasów analogu, czy przenoszą nas już w świat najbardziej perwersyjnego wytworu japońskiej sceny, gdzie miksuje się ciszę? A jeśli to tak naprawdę nie ma znaczenia? Jeśli nie ma substancjalnej różnicy pomiędzy tak zwanym standardem a tym (niech będzie to parafraza manifestu dadaistycznego), co weźmiesz za standard, co standardem uczynisz? Granice ulęgają rozmyciu, ten sam dźwięk może ucieleśniać nowe, wróciwszy niezmienionym w formie, a zupełnie rożnym w treści. Standard, czyli typowość postępowania w danym miejscu i czasie – rys charakterystyczny. Może, że pozwolę sobie przywołać *Rzeźnię Numer Pięć*, Otomo jest takim Tralfamadorczykiem, dla którego wymiar czasowy nie rożni się od przestrzennych, który zbiera typowości z różnych czasów, miejsc oraz poziomów, i który nie stawia miedzy nimi granic i traktuje je wszystkie jednakowo.

I cały czas ucieka nam Altered States, które „naprawdę" gra standardy. No cóż, może taki ich los, a wszystko przez to, że Ground Zero dało nam coś, co jest więcej niż zjawiskiem muzycznym.

Lech Komendant, Jan Topolski, dialog prowadzony drogą elektroniczną na linii Cieszyn-Warszawa w dniach 22-31.07.2004

Keiji Haino

Na skróty

Urodzony w 1954 w Japonii, chodził do przedszkola, które lubił, szkoły podstawowej, której nie lubił, szkoły średniej, której nie skończył. Muzyka zaczęła się dla niego od śpiewu. Grał na harmonijce ustnej, perkusji, gitarze i kilku innych mniej lub bardziej dziwnych instrumentach. Lubił muzykę Jima Morrisona i Jimmy'ego Hendrixa, żadnego z nich nigdy nie naśladował. Nie cierpi pytań o muzyków, którzy „wywarli na niego wpływ". Od małego był outsiderem bawiącym się kamieniami, gdy inni bawili się piaskiem, a piaskiem, kiedy inni bawili się kamieniami. Muzyk rockowy, bardzo ważny dla japońskiej sceny avant-gardowej, przez wielu jej miłośników zupełnie nieznany. Nie pije, nie bierze narkotyków. Jeszcze żyje!

W nielicznych wywiadach, których Keiji Haino udziela, szeroko mówi o swoich religijno-mistycznych ideach dotyczących relacji pomiędzy światem a jednostką, o roli muzyki, czy sztuki w ogóle, w odkrywaniu tych zależności, niewiele natomiast o stricte muzycznych zagadnieniach, więc analizowanie jego dorobku wyłącznie pod tym kątem niewiele nam da. Nierozsądnym byłoby umieszczenie go po prostu na jakimś tle (chociażby japońskiej sceny noise i jakoś tam rozumianej psychodelii), bo choć dałoby to jakiś klucz do klasyfikacji tego co robi, odebrałoby jego muzyce bardzo osobisty wymiar. Tymczasem intymność i pozamuzyczne odniesienia są, jak się zdaje, najważniejsze w charakterystyce twórczości Haino. Uniknąć komunałów (że ma image rockgwiazdy, że jest tajemniczy, że wiele uczynił dla muzyki gitarowej) można na dwa sposoby: albo pokazać to co niepowtarzalne w sylwetce Haino, albo dać jego muzykę do posłuchania.

Instrumentarium

Chociaż Keiji Haino kojarzony bywa przede wszystkim z gitarą, znacznie ważniejszy jest dla niego śpiew, a być może również perkusja.

„Głos"

Od śpiewu zaczął się jego kontakt z muzyką, śpiewali jego rodzice, śpiewano w protestanckim kościele, do którego chadzał w niedziele, głos pozostał dlań najważniejszym instrumentem. Choć w opinii wielu, należałoby owo śpiewanie nazwać raczej wokalizacją, to jednak sam Haino twierdzi, że śpiewa, i to w dodatku piosenki. W języku angielskim, jest takie ładne słówko visceral najlepiej chyba opisujące to, co można usłyszeć na tych płytach, na których Haino otwiera usta. Głos, śpiew, „śpiew" przeszywa głęboko, nasycony emocjami tak intensywnymi, że nierzadko zmusza nas do przekręcenia gałki wzmacniacza mocno w lewo. Prosty, prymitywny, pierwotny, czy tak? Podobno wiele czasu poświęcił na doprowadzenie go do poziomu, którym możemy się delektować słuchając płyt takich jak *C'est parfait endoctriné tu tombes la tête la première*. Mogłoby się wydawać, że istnieje pewna sprzeczność między tym, czego doświadczamy słuchając, a tym, co Haino mówi o pogoni współczesnych za prymitywizmem w sztuce. Według niego, większość ludzi poszukuje go (prymitywizmu) i cieszy się nim, bo pozwala on wyłączyć myślenie, zapomnieć o zarabianiu pieniędzy itp., i to jest złe, bo myślenia wyłączyć nie można, w przeciwnym wypadku zamknie się oczy na świat, na rzeczy, które domagają się patrzenia. Z tym śpiewem jest jednak nieco inaczej. Prawda, że paraliżuje zakończenia nerwowe, odbiera oddech i wyłącza umysł, ale kiedy nas z siebie wyrzuci będziemy odarci z całej skorupy, która chroniła nas przed patrzeniem i widzeniem. Nie ma w tym ani krzty słodyczy ani przyjemności leniwego lewitowania w przestrzeni usypiająco prostych rytmów i melodii.

„Rytm"

Na bębnach Haino grywa głównie podczas solowych koncertów, stąd niewiele jest płyt, na których można by go usłyszeć w roli perkusisty. Twierdzi, że instrument ten wymaga bardzo bliskiego kontaktu z publicznością i w nagraniach studyjnych zupełnie się nie sprawdza. Nie sprawdza się również dlatego, że tym, co buduje klimat owych przedstawień, jest jego zachowanie na scenie, magia długowłosego, czarno odzianego człowieka „tańczącego" wśród talerzy i bębnów. Nie jest to coś, co da się tego utrwalić na srebrnym krążku.

Ani byt, ani niebyt 日本の新音楽

Pójść na koncert, z którego nie da się wyjść.
Słuchać muzyki z ustami otwartymi przez cały czas ze zdumienia.
Znaleźć brzmienia, jakich jeszcze nie było.
Poczuć tworzące się dźwięki, kiedy wszystko jest możliwe, a nic nie jest ustalone.
Zobaczyć ludzi potrafiących grać każdą muzykę w każdym stylu na każdym przedmiocie.
Przeżyć radość robienia sztuki ze wszystkiego.
Uwierzyć w *daducha*.

Zacząłem już wątpić, że będzie mi to dane. Wiele wydarzeń zbliżało się w owym roku do tego ideału: Aimard grający fortepianowe etiudy Ligetiego, Scodanibbio w kontrabasowej podróży, która się nigdy nie kończy, Piernik preparujący tubę, Zorn dyrygujący Naked City – tak, to wszystko były zbliżenia i chwytanie przebłysków nieznanego i nieogarnialnego, ale tylko zbliżenia. Tymczasem nieznane i nieogarnialne zjawiło się nagle w całej postaci, wprost i bezpośrednio: oto przyjechała japońska awangarda. A ściślej rzecz biorąc, trzech tylko Japończyków z pięcioma projektami muzycznymi i dwoma koncertami, w Warszawie (Centrum Sztuki Współczesnej, 08.10.2003) oraz w Katowicach (Hipnoza, 09.10). Z dołu i z góry przepraszam za natchniony ton; można było tę recenzję napisać zupełnie inaczej: jak wielu moich znajomych rozpocząć od tego, że fajne ziele wypalili z ziomalami a później niezła muza była...; można i ruchmuzycznie pochwalić wykonawców za wszechstronne środki wyrazu, swobodne poruszanie się w obrębie wielu stylów i gatunków, wielką wrażliwość muzyczną...; można też pociejowo zachwycić się bezmiarem potencji wobec znikomości aktualizacji w rozumieniu arystotelesowskim (co też zrobiłem na początku), a później

wznieść się na metafizyczne wyżyny i postawić pytanie o substancjalność materii muzycznej w powyższym przypadku...; można po chłopeckiemu igrać z językiem i kryjącą się w nim dialektyką, Adornem uświęcić Japończyków, muzykę ich powtórzeniami, składnią *à rebours*, podwójnym dnem, surkonwencjonalnym gestem pobłogosławić, pogłębić, przerobić, przesłonić, przekabacić przeuroczo...

Tak, przyznaję się, powyższe dywagacje są oczywiście wyrazem mojej bezsilności wobec zjawiska, z jakim zetknąłem się w ową środową noc, sam sobie nie wierząc i ciągle powątpiewając; podrygując i podtupując nieśmiało, patrząc spode łba, zakrywając na wszelki wypadek uszy włosami, podśmiewując się niepewnie pod nosem. Pozostaje mi zatem tylko pozytywistyczny ton relacji, sam opis faktów, a że fakty! nie byle jakie, z wykrzyknikiem i niecodzienne, niech Uważny Czytelnik sam dostrzeże.

Na początku wystąpiło wokalne trio **Zubi Zuwa X** (Makoto Kawabata, Tatsuya Yoshida, Tsuyama Atsushi), które zaprezentowało wiązankę soczystych polimetrycznych, polirytmicznych, wielowarstwowych na różne sposoby utworów, nieco przypominających późnego Ligetiego, tyle że nieporównywalnie śmieszniejszych. Wszystko to tworzyło przyprawiającą o zawrót głowy mieszankę stylów muzycznych, od gospelu poprzez jazz, do śpiewu operowego, i to w najróżniejszych językach (w tym po polsku i niemiecku). Oszałamiała mnogość technik wokalnych: jodłowanie, wokalizy, spółgłoskowe szmery, a nawet bardzo trudny do opanowania gardłowy śpiew alikwotowy. Wykonawcy byli świetnie zgrani oraz zaopatrzeni w ściągi, co w tak skomplikowanych kompozycjach (właśnie: kompozycjach!) jest koniecznością, co w niczym zresztą nie osłabiało ich wrodzonej muzycznej intuicji i uważnej obserwacji partnerów.

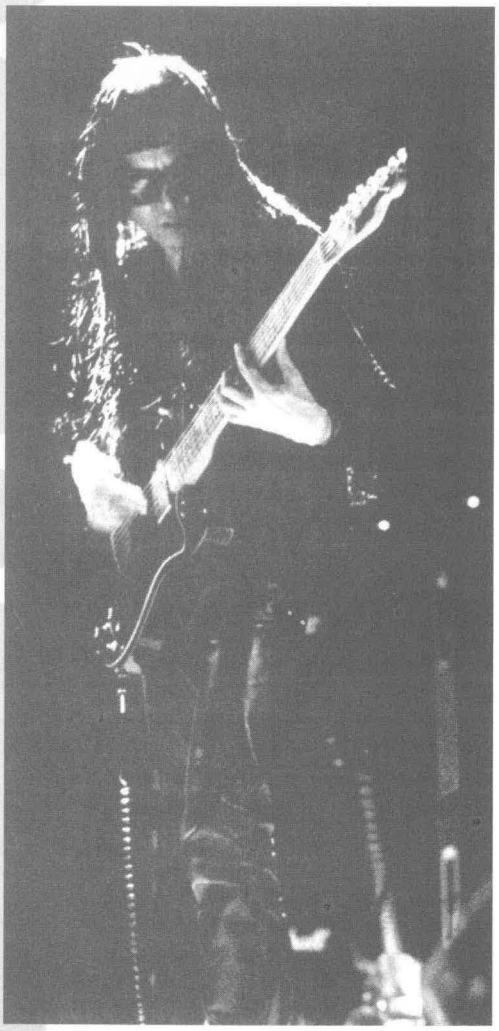
Już wtedy nawiązał się fenomenalny kontakt muzyków z publicznością, która podpowiadała im tematy i konwencje stylistyczne, oraz na tle której goście z iście japońskim zapamiętaniem fotografowali się nieustannie i z którą toczył się arcyzabawny dialog po polsko-angielsko-japońsku... Może warto teraz wprowadzić w zagadnienie tych, którym właśnie kołacze się po głowie pytanie, co za licho, ta Japonia, dlaczego tam, i dlaczego teraz? Zaczęło się to w latach 70., kiedy zapatrzeni w amerykańskie rockowe eksperymenty, muzykujący i jeszcze-nie-muzykujący mieszkańcy Kraju Kwitnącej Wiśni postanowili wziąć się ostro do roboty, co zaowocowało (wiśnia w końcu) tym, że powstała wtedy undergroundowa scena do dziś szokuje świeżością podejścia do muzyki przy jednoczesnej zaskakująco wysokiej samoświadomości i dużej rozległości inspiracji: powoływano się na tradycyjną muzykę ludową, Pink Floyd, King Crimson, Deep Purple, Johna Zorna, elektronikę Stockhausena, ptasie pasje Messiaena...

„6 strun"

Poczynając od projektu Lost Aaraaff (choć na serio i większych ilościach dopiero od solowej płyty *Watashi Dake*), Haino zaczyna sięgać po gitarę. Jak scharakteryzować jego grę? Jest inna niż śpiew i inna niż gra na perkusji, ale bynajmniej nie mniej osobista. Zdarzają się płyty/utwory, na których spotykamy się z grą gęstą i intensywną, tworzącą ściany dźwięku. To przede wszystkim *Fushitsusha*, a także *Vajra*. Poza tym mamy Haino à la Derek Bailey, eksplorującego pole muzyki wolnoimprowizowanej (np. *Hikari yami uchitokeaishi kono hipiki*), bardziej przystępnego od starszego odeń o 30 lat Amerykanina. Znajdziemy też produkcje spokojne i refleksyjne, gdzie tylko czasami specyficzne brzmienie gitary przypomni nam o dzikiej duszy Haino (płyty z Loren MazzaCane Connors). Są w końcu wydawnictwa, gdzie te wszystkie style jakoś się łączą tworząc jeszcze inną jakość (tatsuya yoshida & keiji haino - *until water grasps flames*). Niezależnie jednak od tego, której z tych płyt słuchamy narażamy się na spotkanie z muzyką surową i głęboko przejmującą.

„Robić wszystko najlepiej jak się da"

Kiedy spytamy przedstawicieli niektórych kultur pierwotnych o ich sztukę, zdziwią się i powiedzą: och, nie bardzo wiem o czym mówisz, my po prostu staramy się robić (garnek, rysunek na skale) to jak najlepiej. Jest w działaniu Keiji Haino coś takiego właśnie (pominąwszy fakt, że jest świadomy tego, iż jest artystą). Jego podstawowym powołaniem jest robić to, czego się podejmuje jak najlepiej: „Bóg wciąż patrzy na działania ludzi. Jeśli coś robię, chcę uniknąć jego wzroku, jeśli coś robię odpowiednio, uniknę go". Czemu Haino chce uniknąć wzroku Boga, tego nie mówi, niemniej jednak jego działania wciąż dążą do jakoś rozumianej doskonałości. Można sądzić, że doskonałością numer jeden jest dla niego głębokie i autentyczne przeżywanie muzyki, którą uprawia. Postuluje unikanie odbioru zapośredniczonego przez recenzje, omówienia i modę. To oczywiście nie oznacza, że o muzyce mówić nie można – można, ale dopiero wtedy, kiedy się jej posłucha. Z robieniem muzyki jest podobnie, ma mieć korzenie w „tu i teraz", w kontakcie z widownią, kontakcie z pojedynczym dźwiękiem („każdy dźwięk konstruuję osobno"). To jego najpoważniejszy zarzut wobec współczesnych kompozytorów, dla których owszem: muzyka jest całym życiem, zadają ważne pytania dotyczące jej natury, i dzięki temu wychodzą poza działanie zwykłych muzyków-rzemieślników, a jednak poprzestają tylko na myśleniu. Tymczasem trzeba też wytwarzać dźwięki.



Można by powiedzieć, że Haino wyznaje pewien rodzaj holizmu, jeśli chodzi o podejście do muzyki. Splecenie i wykorzystanie pierwiastków fizycznych i umysłowych (duchowych?) jest u niego totalne. Nie chodzi po prostu o wykonywanie muzyki, rzecz w tym, że trzeba grać całym ciałem. Śpiewak ma nie tylko usta, struny głosowe i płuca, całe jego ciało rezonuje. Grając na gitarze musisz czuć prawdziwy ból biorący się z kontaktu z instrumentem. Dając koncert musisz wchłonąć atmosferę sali, poczuć wibracje pochodzące od słuchaczy. A wszystko po to, aby jednostka mogła się oddzielić od świata - jak najrozleglejsze przeżywanie dla wyodrębnienia indywidualności. Cóż, bezwzględnie jest we tym coś niespójnego i nie do końca przekonującego, ale tym Haino najwyraźniej się nie przejmuje.

Witgenstein i Freud

Byłbym szczęśliwy, gdyby moja muzyka miała terapeutyczny wpływ na kogoś... Dlaczego? Bo sądzę, że to niemożliwe.

Muzyka, która leczy, musi być bolesna dla wykonawcy, być może musi być także bolesna dla odbiorcy. Gęsta faktura perkusji, gitary i śpiewu, zawsze najwyższy stopień, nie emocjonalnego już, a czysto cielesnego zaangażowania Haino, atakuje słuchacza jak japoński masaż, przykry, jeśli tylko w ciele/umyśle coś nie gra. A jeśli zawsze, niezależnie od sytuacji tak na nas działa? Cóż, znaczy to, że zawsze coś z nami jest nie tak. Dzieło Haino skazane jest na niepowodzenie, bo nigdy nas, słuchaczy, nie wyleczy z tego, co nam dolega, ale dzięki temu on nigdy nie przestanie grać. I może po prostu o to mu chodzi, żeby nie zaprzestawać gry, wyznaczyć sobie cel nieosiągalny, a przez to nieustannie pociągający.
Są tacy, którzy mówią, że jest szamanem, i w jakimś sensie tak właśnie jest. Jego muzyka wnika w nas i paraliżuje jak najdoskonalszy narkotyk, odkrywa przed nami coś, co siedzi w nas gdzieś głęboko, a co kultura skrzętnie ukryła, co sami ukryliśmy, być może ze strachu. Jakimś cudem Haino dotarł do tego czegoś, co jest pierwotne, nie oceniając tego i nie wartościując. I tylko tak, unikając oceniania: „to jest złe", albo: „tak, to jest dobre", zdał (i zdaje) relację z faktów. Otwiera nam oczy i mówi: uważajcie!

Ostanie słowo

To jeszcze nie zostało powiedziane. Keji Haino chce grać, nawet gdy włos mu osiwieje i przestanie pasować do czarnych płaszczy, nawet gdy nie będzie miał siły znosić tak dzielnie bólu i rozkoszy, których doznaje podczas koncertów. A my co? No słuchajmy, słuchajmy...

Lech Komendant

Wybrana dyskografia

Dyskografia Keiji Haino obejmuje ponad 100 płyt nagranych solo, z własnymi zespołami (Fushitsusha, Lost Aaraaff, Nijiumu, Vajra) oraz z muzykami różnej maści. Poniższy wyciąg zawiera tylko garstkę ważnych pozycji.

Keiji Haino – *Lost Aaraaff* (1971)
Keiji Haino – *Watashi Dake* (1981)
The Doo-Dooettes – *Free Rock* (1982)
Keiji Haino – *Beginning and End, Interwoven* (1995)
Keiji Haino – *Challenge to Fate* (1995)
Keiji Haino – *Tenshi No Gijinka* (1995)
Keiji Haino & Lorren MazzaCane Conors – *Live at Downtown Music Gallery* (1995)
Keiji Haino & Peter Brötzmann – *evolving blush or driving original sin* (1996)
Fushitsusha – *Pathetiquec* (1996)
Vajra – *Sichisiki* (1997)
Decided – *Already The Motionless Heart of Tranquility Purple Trap* (1999)
Derek Bailey & Keiji Haino – *Songs* (2000)
Keiji Haino – *Abandon All Words at a Stroke, So That Prayer Can Come Spilling Out* (2001)
Tatsuya Yoshida & Keiji Haino – *Until Water Grasps Flame* (2001)
Keiji Haino – *C'est parfait endoctriné tu tombes la tête la première* (2002)
Keiji Haino – *Hikari yami uchitokeaishi kono hibiki* (2003)

Źródła

Zainteresowani muzyką Keiji Haino powinni odwiedzić nieoficjalną stronę artysty: http://users.planetc.com/keffer/haino/index.html, pewną pomocą może również służyć nieśmiertelne www.allmusic.com. Nie należy się jednak dziwić temu, że żadne z nich nie dostarczy pełnych i wyczerpujących informacji.

Japończycy postanowili wszystko to połączyć w jedno, zagęszczając do granic możliwości percepcyjnych i doprawiając specyficznym humorem. Melanż iście zabójczy! Rosły wtedy kultowe podziemne (czytaj: garażowe) projekty, których muzycy reprezentowali profesjonalizm rozumiany inaczej (Kawabata po 4 latach posiadania gitary dowiedział się, że trzeba ją... nastroić). Do historii przeszły: Taj Mahal Travellers, Stalin, Prism, Fushitsusha, a później The Ruins czy The Boredoms. W pewnym momencie do Japonii zaczęły pielgrzymować czołowe postacie awangardy nowojorskiej, jak Zorn czy Fred Frith, odkrywając tamtejsze nazwiska dla euroamerykańskiej publiczności, współpracując z muzykami oraz nagrywając i produkując ich płyty – zarazem niejako przybliżając tajemnicze wcześniej zespoły. W Polsce rolę apostoła tego nurtu spełnia od ponad roku Marcin Witkowski, dziennikarz Radia Jazz, który cotygodniowymi audycjami „Wschodnie Triady" (wtorek, 22:00) oraz organizowanymi przez siebie koncertami oświeca nową muzyką japońską nieoświeconych: w większości domów kończy się to wprawdzie prewencyjnym wyłączaniem odbiorników, ale w nielicznych przypadkach misyjna działalność radiowa Witkowskiego w połączeniu z podobną aktywnością w mediach drukowanych i elektronicznych („CityMagazine", „Aktivist" i internet) Jacka Skolimowskiego – ekscentrycznego studenta japonistyki – odnosi niespodziewane efekty. Ostrzegam jednak, że mogą to być efekty nieodwracalne: takie przeoranie i przesterowanie naszego słuchania, iż nieprędko przychodzi ochota posłuchać Stinga, Jarretta lub Mozarta, czyli czegoś, co większość zdrowo myślących ludzi rozumie pod pojęciem „muzyka"... Tak czy siak, spora część publiczności środowego koncertu była niewątpliwie przeorana i przesterowana (że przejarana, to inna sprawa), bowiem żywiołowo reagowała na największe ekscesy wykonawców, ba! im bardziej były przykre dla uszu, wariackie, skandaliczne – tym głośniejszymi gwizdami i okrzykami je nagradzała. No cóż, nie tylko w seksie istnieją związki sado-maso: muzyka też ma swój wymiar czuły i łagodny, brutalny i szorstki, wyrafinowany i akrobatyczny, wreszcie rozbuchany i perwersyjny...

I ja stałem się masochistą tej nocy, zasłaniałem uszy, by nie być niczego pewnym, pozwalałem się pętać grubymi i gęstymi linami tematów, łżyć i chłostać dźwiękami, a to spełnianie najskrytszych pragnień sprawiało mi dziką rozkosz, w której nurkowałem bezwstydnie i bez żadnych zahamowań, pragnąc tylko, by trwała i trwała i nigdy się nie kończyła... Najwięcej dostarczył jej niewątpliwie duet **Akaten** (Kawabata i Yoshida), którego naczelną zasadą twórczą jest nieodpowiedzialność i niedbałość. A może: butelka i suwak? A może: nożyczki i rzodkiew? Na takich bowiem „instrumentach" grali ci szaleńcy – podłączając je uprzednio do piecyka, czyli amplifikując, uzyskiwali później najbardziej dziwaczne efekty. Za każdym

razem prosili publiczność o podanie polskich nazw przedmiotów (notschki? notchiki? notiki? notitchki? noschitchki?), a następnie podczas wykonywania przezabawnych krótkich etiud wielokrotnie je wykrzykiwali, co miało rytualny niemal wydźwięk, było jakby ewokacją duszy tychże przedmiotów... Ale to oczywiście późniejsze refleksje; na koncercie była parodia typowego rockmana, który zamiast na gitarze gra na zamku błyskawicznym pokrowca, nie rezygnując przy tym ze wściekłych wrzasków, wymachiwania włosami oraz zmysłowego, hendrixowskiego kontaktu z „instrumentem". Było też picie wina: ten uświęcony ceremoniał z otwieraniem butelki, pyknięciem korka, bulgotaniem płynu, nalewaniem do kieliszków, toastami – a to wszystko elektronicznie wzmocnione... Ku uldze butów, okularów i selerów, grupa przestała zamęczać przedmioty codziennego użytku i wzięła się za kurs ornitologiczny: lider (Yoshida) przedstawiał na kolorowej planszy kolejne gatunki japońskich ptaków, wielokrotnie – by uczniowie zapamiętali – wypowiadał ich nazwy po japońsku i angielsku, naśladował ich śpiew, po czym z kolegą aranżował je w stylach progresywnego rocka, jazzu, popu czy – na wyraźne życzenie publiczności, ha! – disco. A mówi się, że postmoderna niedomaga...
(Wyjaśnienie dla tradycjonalistów: to był właściwie jakby Messiaen, tylko tak trochę inaczej.)

Podczas

Tu czuć było energię, jaka powinna zawsze towarzyszyć muzyce: energię tworzenia jej na żywo ze wszystkiego, prawdziwie wolnej i nieograniczonej. Czuć było ducha dada (*daducha*). Czuć było, jak szybko myśli biegają muzykom w głowach, jak wielką radość czerpią z grania, jak spontanicznie się to wszystko dzieje, jak gdyby nic nie było wcześniej i nic nie miało być później, jakby istniało tylko teraz, tylko tu. Oczywiście taki konceptualizm ma swoje ograniczenia: pomysły starczają na minutę, dwie, intensywnej muzyki, nie prowadzi to do jakiejkolwiek większej formy. Poza tym zaniedbują Japończycy barwę: amplifikowane przedmioty brzmiały bardzo podobnie, tak samo wzmocniony głos, bez jakichkolwiek niuansów, subtelności i innych takich fanaberii współczesnej muzyki „poważnej", obecnych ostatnio zwłaszcza we francuskim spektralizmie (trzeba jednak pamiętać, że miłość japońska to przecież nie to samo, co francuska). Utwory opierały się przede wszystkim na rytmie i melodyce, co wprawdzie zajmowało całkowicie umysł słuchacza, acz pozostawiało lekkie odczucie zmysłowego niedosytu.

Tego typu improwizacje przedstawił również kolejny dwuosobowy zespół, legendarne

Do utraty słuchu

„Nie wiem jaka jest różnica między hałasem a muzyką. Wszystko zależy od słuchacza. Jeśli dla kogoś hałas oznacza niewygodny dźwięk, to muzyka pop jest dla mnie hałasem" – deklaruje Masami Akita, jeden z najważniejszych przedstawicieli japońskiej muzyki *noize*.

Przed wejściem do Centrum Sztuki Współczesnej w Wilnie stoi średniego wzrostu Japończyk z długimi włosami i pali papierosa. Podchodzę do doń i krótko zagaduję w jego rodzimym języku. Przygląda mi się z dużym zdziwieniem i nic nie odpowiada. Po chwili wyciąga z uszu zatyczki i mówi – „Przepraszam, ale tu jest tak głośno". Mijają nas dwa samochody, kilka osób, a Akita z nieśmiałym uśmiechem dodaje – „Muszę zachować uszy dla mojej muzyki".

Słodka zemsta

„Legendarny eksperymentalny muzyk z Japonii" – jak głosi napis na plakacie festiwalu Jauna Muzika 2004, przyjechał na Litwę pod koniec kwietnia. Masami Akita gościł w Związku Kompozytorów Litewskich oraz wystąpił w Centrum Sztuki Współczesnej. Dziś jest „legendarną postacią muzyki eksperymentalnej", ale na to uznanie musiał ciężko pracować blisko ćwierć wieku. „Zawsze miałem kompleks rocka i sztuki. Ludzie słuchają Lou Reeda i mówią, że to jest »sztuka« – tłumaczy Akita – natomiast moje nagrania uważali za gówniane. Postanowiłem wykorzystać różne strategie i przekonać ich, że tak nie jest." Okres dorastania Akity przypadł akurat na początek lat 70., kiedy do Japonii dotarły echa rewolucji kulturalnej w Stanach. W szkole średniej, jak większość jego rówieśników, grał w zespole rockowym covery Led Zeppelin i Jimiego Hendrixa. „Ruch hippisowski zupełnie nas odmienił. Zacząłem słuchać rocka progresywnego – mówi – później poznałem poezję Rimbauda i Lautreamonta, byłem zszokowany. W ich słowach było tyle rock'n'rolla!" O jego dalszej edukacji przesądziło surrealistyczne malarstwo Salvadora Dali – wstąpił na Wydział Sztuk Pięknych Uniwersytetu Tamagawa. Mimo ogromnej wyobraźni i zdolności manualnych z trudnością wytrwał do dyplomu. Przekonał się, że malarstwo jest zbyt konwencjonalną sztuką i porzucił pędzel dla muzyki. „Przeczytałem książkę Marcela Duchampa. – tłumaczy – Mówiła wiele o dadaizmie i surrealizmie. Dowiedziałem się, że dadaiści niszczyli wszystkie konwencje sztuki. Ja postanowiłem zniszczyć wszystkie konwencje muzyczne!"

Głośna sztuka

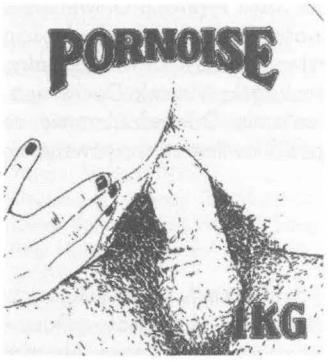
W poszukiwaniu inspiracji cofnął się do roku 1913 roku, kiedy to włoski futurysta Luigi Russolo w manifeście *L'arte dei rumori* (*Sztuka hałasu*) napisał – „Dawne życie było ciche. W dziewiętnastym wieku, z wynalezieniem maszyn, narodził się hałas. Dziś hałas tryumfuje i ma totalną władzę nad ludzką wrażliwością". Głosił koniec sztuki przeszłości i postulował fascynację nowym, głośnym życiem w miastach. Wykorzystanie przez kompozytorów nowego uniwersum dźwięków rewolucji technicznej miało iść w parze z łamaniem konwencji w muzyce. Postulaty te doskonale rozumiał ów młody Tokijczyk, którego życie determinowała nowoczesna technika. Masami Akita w czasach prosperity japońskiej gospodarki pod koniec lat 70. mieszkał z rodziną w danchi, popularnych apartamentowcach na przedmieściach stolicy. Przemysłowa produkcja kształtująca model życia rodzin i konsumencki styl życia przejawiający się w uprzedmiotowieniu, alienacji i fetyszyzacji, stały się dla Akity źródłem buntu. Podjął próbę oswojenia stechnicyzowanego świata. „Moją pierwszą motywacją do tworzenia dźwięków było niekonwencjonalne użycie elektronicznego sprzętu, takiego jak zniszczone magnetofony, zepsute gitary, wzmacniacze. – tłumaczy – Myślałem, że nie mogąc właściwie zapanować nad ich obsługą, będę mógł wydobyć sekretny głos sprzętu. To będzie dźwięk podświadomy, czyli w pewnym sensie libido sprzętu." Zaczął mówić o sobie: „dadaista z danchi".

Nieład artystyczny

Kluczem do działalności Merzbow było dzieło życia niemieckiego futurysty Kurta Schwittersa. *Merzbau* powstawał w okresie międzywojennym z przedmiotów, które artysta przez ponad dekadę zbierał na ulicy, w śmietnikach i gromadził w domu. Schwitters tworzył swoje asamblaże podnosząc wartość pospolitych przedmiotów do rangi dzieła sztuki. Podobnie Akita zaczął tworzyć swoje muzyczne kolaże: nagrywał na taśmach magnetofonowych dźwięki otaczających go przedmiotów, a następnie ów materiał przetwarzał, ciął na kawałki i sklejał ze sobą fragmenty. Z pełną świadomością nawiązywał do techniki *cut-up*, którą kiedyś stosowali Tristan Tzara, William S. Burroughs czy Brion Gysin. Muzyki dopełniała jeszcze oprawa graficzna płyt, która powstawała z pornograficznych obrazków znalezionych na śmietniku. „Moja wytwórnia Low Music & Arts w początkowym okresie działała na wzór podziemnego wydawnictwa pornograficznego. – tłumaczy Akita – Muzyka może być perwersją. Moje nagrania były dystrybuowane jak pornografia. No, nie zarabiałem tylko takich pieniędzy. W każdym razie chciałem, żeby moi klienci mieli uczucie, jakby kupowali po kryjomu – w tej specyficznej aurze tajemnicy i wstydu, podobnie jak z fetyszem. Używałem najbardziej prymitywnych form fetyszu w społeczeństwie informacyjnym." Najważniejszym hasłem surrealistów stało się dla niego: „Wszystko jest erotyką, wszędzie erotyka". „Według mnie *noize* jest najbardziej erotyczną formą dźwięku. – mówi Akita – Dlatego wszystkie moje prace odnoszą się do erotyki." Erotyzację hałasu określił jako *pornoise*.

Taniec erotyczny

Fascynacja erotyką przeniosła się na grunt zawodowy. Akita pracował jako dziennikarz. W połowie lat 80., pisząc książkę o subkulturach, poznał ludzi uprawiających sztukę *kinbaku*. Polega ona na artystycznym wiązaniu linami nagich ciał kobiet według ściśle określonych zasad wypracowanych przez wieki. Opisywał działalność owych twórców, pomagał kręcić filmy, sam wyreżyserował jeden oraz robił oprawę muzyczną. „Większość ludzi myśli, że jest to seksualny gwałt i agresywna obsesja. Ale przecież prawdziwa przemoc i gwałt przejawia się w działalności policji, wojska, szkoły czy innych form oficjalnej władzy. – tłumaczy Akita – Natomiast *kinbaku* jest parodią, anty-formą władzy. Ludzie tego nie rozumieją i postrzegają ją jako sztukę brutalną i pełną przemocy. Skoro podobnie odbierana jest moja muzyka, to wiem, że powinienem się w to angażować". Częścią występów Merzbow stał się również taniec *butoh* – współczesny japoński teatr tańca w formie wolnych improwizowanych ruchów, w których aktor stara się przekroczyć granice ciała. Pierwszy występ twórcy owego tańca, Tatsumi Hijikata, w roku 1959 został uznany za „szokujący, prowokacyjny, agresywny, seksualny, groteskowy, nihilistyczny, tajemniczy" i zakazano jego wykonywania. *Butoh* – sztuka inspirowana tekstami Geneta i Artauda, niemieckim *Ausdrucktanz* i osadzona w estetyce japońskiego teatru rozwijała się w podziemiu. Aktywna działalność artystów poza masowym obiegiem stała się podstawowym elementem strategii Merzbow.



Muzyczna poczta

Jednym z przejawów niezależnego przepływu muzyki w latach 80. stały się pirackie rozgłośnie radiowe i dynamicznie rozwijający się mail art. Nagrania Merzbow zaczęły trafiać pocztą do Europy i Ameryki. „Słowo noise było używane w Zachodniej Europie od czasu manifestu Luigiego Russolo *Art Of Noise*. – mówi Akita – Natomiast w muzyce industrialnej termin noise używany był raczej na opisanie pewnej estetyki. Zachodnia muzyka noise jest czasem zbyt konceptualna i akademicka. Japoński *noize* uwalnia ekstazę dźwięku samego w sobie, jej koncept rodzi się z samego dźwięku". Radykalna działalność Throbbing Gristle, Cabaret Voltaire, SPK czy Whitehouse polegała na łączeniu muzyki z warstwą wizualną, która szokowała obrazami, performancem, naruszaniem tematów tabu oraz wymową polityczno-społeczną. Choć Akita czerpał inspirację również stąd, szedł własną ścieżką, skupiając się na intensywności dźwięku. „Za moimi dziełami nie kryją się żadne szczególne ideologie ani obrazy. Słuchacz ma swobodę śledzenia moich dźwiękowych eksperymentów bez pseudo-intelektualnego bagażu. – tłumaczy – Tytuły utworów i płyt są tworzone po angielsku, ale sens

w pewnych kręgach **The Ruins** (Yoshida i Hisashi Sasaki). Owego dnia nie do końca jednak dwuosobowy, bowiem basista złamał nogę tuż przed koncertem i pojawił się nie do końca żywy (wersja oficjalna, nieoficjalna w artykule Marcina Witkowskiego). Odtwarzano więc jego partię z samplera; nie zakłóciło to jednak poważnie tego, co wyczyniał na perkusji Tatsuya. Tu Uważny Czytelnik (a na pewno takim właśnie jesteś) może słusznie dostrzec, że w pierwszym projekcie muzyk ten śpiewał, w drugim grał na suwakach, nożyczkach i gitarze basowej, zaś teraz ujeżdża perkusję. A więc, Uważny Czytelniku – masz rację, coś tu się nie zgadza, ale tak to już jest z tą japońską perwersją, że oni na wszystkim, ze wszystkim i we wszystkich pozycjach – toteż nie ma już sztywnych podziałów na gitarzystów (basistów), wokalistów czy perkusistów, realizowana jest utopia człowieka-orkiestry, która okazuje się zresztą być nie do końca utopią. The Ruins to, zgodnie z powyższym, nie tylko instrumenty, ale i głos z całą jego skalą wyrazu: od mowy do wrzasku, a także ze śmiechem i śpiewem; jednak okrasza on tylko w najbardziej zwariowany sposób łamane i zmienne rytmy perkusji. Jest to muzyka niesłychanie gęsta i stężona, jednocześnie poszarpana, nieustannie zmieniająca się (zarówno dynamicznie, metrycznie, jak i wyrazowo oraz stylistycznie), przypominająca podarty, brudny i sprany patchworkowy dywan. Publiczność uwielbia takie patchworki i takie dywany, wpadła więc w istny szał.

Chwilę wytchnienia dał następny duet **Zoffy** (Yoshida i Atsushi), który wprowadził nas w zupełnie odmienne stany świadomości rytualnymi, tradycyjnymi śpiewami a cappella (nie tylko japońskimi, ale też hinduskimi), obsesyjnym powtarzaniem fraz, wzbogaconym także o elementy pantomimy i teatru dłoni. Brzmienia gitar były tu – w odróżnieniu od całej reszty koncertu – rozmyte, z dużym pogłosem i przesterowaniem, zaś perkusja wyjątkowo nieinwazyjna i spokojna. Wyciszenie, rozrzedzenie i pogłębienie (seks tantryczny?) pojawiło się dokładnie wtedy, kiedy powinno się było pojawić i za tak przemyślaną dramaturgię koncertu wielkie brawa, gwizdy i krzyki należą się organizującemu go Witkowskiemu. W drugiej połowie swojego występu Zoffy zaprezentował szereg coverów

postmodernistycznie dekonstruujących znane rockowe hity (m.in. Deep Purple), co skutecznie rozbawiło i rozochociło publikę.

Nie ma już żadnych wątpliwości co do tego, że **Yoshida** – jako jedna z czołowych osobowości sceny japońskiej – jest gwiazdą

The Ruins

pierwszej wielkości, przynajmniej tak to widać z Polski, a koncert staje się z pewnością jednym z największych wydarzeń roku, obok majowych Sciarrina-Piernika-Scannera, czerwcowego Zorna z Naked City oraz Griseya z wrześniowej „Warszawskiej Jesieni". A japońska awangarda? – nu ba, brak słów, trzeba nadstawić uszu... Japończyki trzymają się mocno, zaś „poważna" muzyka współczesna powinna się poważnie zastanowić nad tym, co traci.

Wreszcie drugi punkt kulminacyjny, wspaniałe zwieńczenie tej szalonej nocy na dziedzińcu Centrum Sztuki Współczesnej: oto wszyscy bohaterowie znowu razem (Yoshida, Kawabata, Atsushi) w projekcie **Acid Mothers Temple**. Tu z kolei nie ma poszatkowania i urywania, jest natomiast gęsta, szalona 35-minutowa improwizacja free perkusji, gitary elektrycznej i basowej, a także wokali, narastająca, przyspieszająca, jawnie dążąca do orgazmu. Przypomniały się mistyczne odloty Coltrane'a (*Meditations*) i Sun Ra (*Space Is The Place*) z lat 60. czy Naked City z lat 90. (*Leng Tsch'e*), teraz w zupełnie innym miejscu i czasie, ale z tym samym żarem i pasją: muzyka, która znowu przekracza dawno ponoć wytyczone granice, ciągle na nowo. Pytanie nie brzmi bowiem, jak muzyka istnieje (czy: jak nie istnieje), ale jak *się staje* i jak *staje*. Odpowiedzi nie znajdziemy bowiem w traktatach i muzykologicznych rozprawach, czy nawet w filozoficznych księgach, ale właśnie tu i teraz. Ani byt, ani niebyt, ani bycie, ani bytość, ani bycie-tu-oto, ani nawet jawno-bycie, ale *stawanie* (się), ruch, utrzymywanie-się-w-gotowości, uobecnianie i zanikanie. Trzy bisy wymuszamy od skonanych Japończyków, mało nam, ciągle mało; są do kupienia płyty, niektóre mamy w domach, ale co tam płyty; my chcemy muzyki, muzyki, która się staje. Ciągle na nowo.

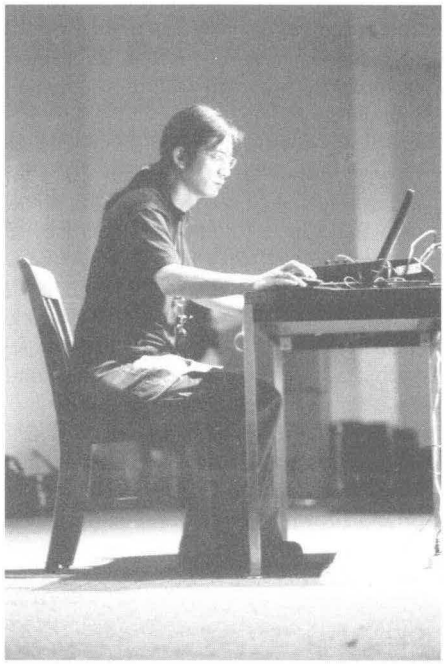
Jan Topolski

ich jest trudny do zrozumienia. Są równie dziwne, co moja muzyka." W latach 90. muzykę *noize* udało się przeszczepić na zachodni grunt i stała się światowym fenomenem. Obecnie artystów odwołujących się do tego gatunku możemy znaleźć w austriackim Mego, australijskim Extreme, kanadyjskim Alien8, holenderskim Staalplaat czy amerykańskim Tzadiku.

Rekord świata

Japońska muzyka kojarzy się dziś przede wszystkim z ekstremalnymi eksperymentami z hałasem. Zachodni krytycy i słuchacze ciągle pytają o sens muzyki *noize*. Sam Akita jest dość wstrzemięźliwy w komentarzach. Pytany po koncercie przez dziennikarzy litewskich o fascynację „hałasem", milczał i wyraźnie zagubiony nie potrafił sklecić sensownego zdania. Ożywił się dopiero na wieść, że w Wilnie jest pomnik Franka Zappy. Z mojej z nim rozmowy wynikło tylko tyle, że cała otoczka ideologiczna wokół jego twórczości straciła już na aktualności. Chciał tylko, żeby ludzie docenili muzykę, którą gra. Niegdyś parodiował nurty artystyczne, a kiedy w latach 90. zdobył uznanie, żartem postawił sobie za cel wydanie większej ilości płyt niż Sun Ra, czyli ponad dwustu. Tymczasem dawno już przekroczył tę liczbę i nie wiadomo, ile ich jeszcze nagra. Wciąż jednak zafascynowany jest „hałasem" i pewnie będzie go grał dopóki starczy mu słuchu!

Jacek Skolimowski



Muzykujące Japonki w Polsce niezmiennie kojarzą się ze schludnymi pianistkami grającymi Chopina. Cóż jednak z tymi bardziej rozwichrzonymi dziewczętami? Tego lata mogliśmy posłuchać na żywo jednej z najciekawszych poszukujących japońskich wokalistek, Phew. Może przy tej okazji warto się przyjrzeć całej ich gromadce?

Przyzwyczailiśmy się już do tego, że japońskich turystów spotykamy we wszystkich zakątkach współczesnego świata. Poznajemy ich w obcym im otoczeniu, ale czy zastanawiamy się, jak ich odmieniają podróże? Latem 1977 roku 17-letnia gimnazjalistka z Osaki podróżowała po Europie. W Londynie wybrała się na koncert znanych jej z telewizji Sex Pistols, którzy, ogłaszając anarchię w Zjednoczonym Królestwie, odpalili lont rebelii punk rocka. „To nie było coś, co powinno się oglądać, ale coś, co powinno się robić." – wspomina Phew, która po powrocie do domu założyła dziewczęcą grupę Aunt Sally. Grające covery The Ramones uczennice były w Japonii sensacją sezonu 1978/79.

Mieszkańcy Kraju Kwitnącej Wiśni od pierwszych spotkań ze światem Zachodu wykazywali zainteresowanie dla jego kultury i wielką biegłość w asymilowaniu jej elementów oraz przetwarzaniu ich na własne potrzeby. Jednym z następstw tej tradycji jest fakt, iż we współczesnym świecie niezwykle aktywna muzyczna scena japońska jawi się swoistym zwierciadłem muzyki Zachodu. Tamtejsza całkowicie odrealniona popkultura ziszcza futurystyczny sen o doskonałych wirtualnych gwiazdach (co zgrabnie wykorzystał piewca cyberpunka, William Gibson, w powieści *Idoru*). Underground pozostaje heroicznie wyalienowany, jest wzniosły i radykalny, realizuje najśmielsze dźwiękowe wizje. Na tym gruncie najciekawsze japońskie artystki potrafią przecierać nowe szlaki, dalekie tak od kompromisów, jak i ekstremów.

Phew, czyli głos na opak

Aunt Sally był dla Phew zaledwie początkiem artystycznej drogi. Odkryła wówczas siłę swego głosu, który stał się dlań medium umożliwiającym ekspresję jej indywidualności. Phew z premedytacją jęła rozwijać jego drażniąco nietypową, jak na lokalne warunki, niską barwę, dzięki czemu zerwała z tradycyjnym japońskim ideałem kobiety: filigranowej i lalkowatej, wpisanej w patriarchalny porządek niczym obiekt estetyczny. Phew po prostu uznała go za infantylny. Wymowne, iż jej solowe albumy – nagrywane w asyście elity poszukujących muzyków z całego świata – ukazywały się początkowo we Francji, a potem w Stanach Zjednoczonych.

Popis swej wyzwolonej seksualności daje Phew na płytach *Dreamspeed* i *Blind Light*, które powstały w Nowym Jorku na początku lat 90. i firmowane są nazwiskiem Anthony'ego Fiera (właśnie pojawiła się ich reedycja wydana nakładem Tzadika). Fier to jeden z herosów muzycznej nowojorskiej postmoderny (związany był z Lounge Lizards i Golden Palominos). Do realizacji wspomnianych albumów zaprosił m. in. Billa Laswella i Phew. Jej stonowane, ale wyraziste melorecytacje rozbrzmiewają na tle transowych pasaży splatających funk, dub i muzykę marokańską. Phew szepcze swoje teksty osnute na motywach pism piewcy transgresyjnej seksualności, Georgesa Battaille'a. Jej mroczny, matowy głos jest niezwykle zmysłowy, ale zdaje się wyrażać wyniosłą postawę dominy przeciwstawiając się nimfetkowatym głosikom, jakie przypisano delikatnym Japonkom.

Przy nagrywaniu swoich solowych płyt Phew współpracowała z muzykami legendarnych niemieckich grup Can, DAF i Einstürzende Neubauten. W Japonii najważniejszym partnerem jej poczynań stał się Otomo Yoshihide – człowiek-instytucja, guru współczesnej awangardy, artysta z równym powodzeniem grający erudycyjny avant-jazz, co komponujący wysmakowaną muzykę elektroakustyczną czy wzniecający morderczo hałaśliwe improwizacje na gramofonach. W Polsce Phew wystąpiła jako wokalistka jego grupy New Jazz Ensemble, najbardziej przystępnego (czyt.: najmniej ekstremalnego) przedsięwzięcia Otomo. Dwa lata temu nagrali wspólnie znakomite *Dreams*. Wokalne kreacje Phew brzmią tu dostojnie, pewnie i wzniośle niczym pieśń minstrela.

Yoshimi P-We

Yoshimi, czyli zabawy w UFO

Prowadzony przez Phew Aunt Sally był jednym z pierwszych japońskich zespołów punkrockowych. U schyłku lat 80. tamtejsza scena postpunkowa osiągnęła ponowoczesne stadium i stała się najciekawszą na świecie wylęgarnią muzyki undergroundowej. Czołowa grupa tego okresu to Boredoms, których debiutancki album *Onanie Bomb Meets The Sex Pistols* ukazał się w 1988 roku. Ten artystyczny kolektyw wyłącza się z całej japońskiej kultury przyjmując pozycję freaków – odszczepieńców sfiksowanych na punkcie swego własnego, barwnego świata, lepionego na sposób brikolażu z wszelakich, tradycyjnych i popowych, kulturowych odprysków. Jedną z centralnych postaci Boredoms jest, grająca na perkusji i trąbce, Yoshimi P-We, która zaczynała we wściekłej postpunkowej grupie Unlimited Freak Out Or Die (UFO Or Die). W czasie swej trwającej po dziś dzień dźwiękowej podróży Boredoms grywali z takimi tuzami jak John Zorn, Sonic Youth oraz z jednym z najgłośniejszych artystów FLUXUS, Nam June Paikiem. Ewoluowali od dzikich kolaży muzyki

pop i hałasu po natchnione orientalną mistyką transy. Jeszcze ciekawiej przebiegała solowa kariera Yoshimi. W 1992 roku wraz z Kim Gordon z Sonic Youth stworzyła grupę Kitten, która przedstawiała się jako „Grrrl Power Punk Trio". Pod koniec dekady powołała własne dziewczęce trio OOIOO, gdzie do tej pory gra na gitarze i śpiewa.
Jeśli przeczytać nazwę OOIOO, tak jak to podpowiada Yoshimi: „oh oh eye oh oh", od razu dajemy się wciągnąć w radośnie pulsujący świat, w którym mieszają się dziecięce rebusy i magiczne zaklęcia. Taka też jest muzyka z *Kila Kila Kila*, trzeciego albumu grupy, który jest jedną z najciekawszych płyt tego roku. Ich granie można by nazwać psychodelicznym avant popem. Punktem wyjścia każdego utworu jest dziecięco świeże oczarowanie dźwiękiem, zabawa, która niepostrzeżenie przechodzi w tajemniczy, wzniosły rytuał. Równie zachwycająca jest inna nowa płyta, która P-We nagrała w duecie z Yuka Hondą, znaną z popowej grupy Cibo Matto. Jako Yoshimi & Yuka stworzyły inspirowany dryfem dźwięków natury ambientowy album *Flower With No Colour*. Prezentując w książeczce płyty wykonawców artystki wymieniają: „eleganckie ptaki, psy ze świątyni i owady". Całość brzmi jak dźwiękowy ogród stworzony do medytacji i zabawy - przecież w końcu to właśnie kreatywna zabawa zaprowadziła Yoshimi od wściekłych kolaży Boredoms do jej prywatnych, buchających energią dźwiękowych światów.

Noriko Tujiko, czyli piosenka cyber-radiotelegrafistki

Album *Make Me Hard* rozpoczyna się jak bezpretensjonalne nucenie przy zmywaniu. Śpiewanie Noriko Tujiko jest niczym porządkowanie wielkiej graciarni jej wyobraźni. A to nie byle jakie zadanie. Tujiko jest pieśniarką epoki informacji: komponowana przez nią muzyka trochę dezorientuje, nie jest wolna od dźwiękowych brudów, usterek i odgłosów otoczenia, a jednak emanuje niezwykłym liryzmem.
Na przełomie stuleci japoński underground zdominowany został przez futurystyczne eksperymenty z elektroniką. Jedną z najciekawszych postaci, jakie wydała ta scena w XXI wieku jest właśnie Tujiko Noriko, o której pisywano: japońska Björk. Rozgłos przyniosły jej albumy nagrywane dla jednej z czołowych wytwórni elektronicznej awangardy, wiedeńskiego Mego. I wydaje się, że było to zasługą nie tyle brzmieniowych ekstrawagancji, co liryzmu. Tujiko śpiewa delikatnie, z tym właśnie egzotycznym i nimfetkowatym wdziękiem, który kontestowała Phew. Jej elektronicznie preparowane i zwielokrotniane partie wokalne w żadnym wypadku nie są jednak przejawem powrotu do tradycji. Konieczność wyboru kulturowej tożsamości, z którą borykały się Phew i Yoshimi, dla Tujiko straciła rację bytu.
Jej narracje przebijające się poprzez cyfrowe hałasy usterek przeciążonego oprogramowania zdają się należeć do jednej z owych – opisywanych przez socjologów – płynnych tożsamości, które są wytworem współczesnego świata przepojonego ekstazą komunikacji, by użyć określenia Jeana Baudrillarda. „Pracuję samotnie używając tylko mego mózgu" – oznajmia w swej skromnej angielszczyźnie młoda dama. W ciągłym dryfowaniu po dźwiękowym chaosie, głos Tujiko tylko chwilami osiąga liryczną filigranowość. Ale właśnie w tych momentach, pozostawia niepostrzeżenie wrażenie prawdziwej intymności, o jaką coraz trudniej w plątaninie łączy epoki informacji.

Rafał Księżyk

Phew – DSA/Vision
Otomo Yoshihide New Jazz Ensemble – *Dreams* – Tzadik (dystr. Multikulti)
Anton Fier – *Dreamspeed/ Blind Light* – Tzadik (dystr. Multikulti)
http://www.japanimprov.com/phew

Yoshimi P-We
Yoshimi & Yuka – *Flower Without The Colour* – Ipecac/Rockers Publishing
OOIOO – *Kila Kila Kila* – Thrill Jockey/Isound Labels

Noriko Tujiko
I Forgot The Title – EP Mego/Gusstaff
Shojo Toshi – Mego/Gusstaff
Hard Ni Sasete – *Make Me Hard* – Mego/ Gusstaff
http://homepage.mac.com/tujikonoriko

Noriko Tujiko

O perwersji[1] w muzyce[2], czyli o grze[3] obok[4], poza[5], na przekór[6], wbrew[7] i na odwrót[8] wszelkim społecznie akceptowanym[9] normom[10] u paru wybranych twórców[11] z Ameryki[12], Europy[13] i Azji[14] wraz z możliwym[15] uzasadnieniem estetycznym[16], usprawiedliwieniem etycznym[17] oraz interpretacją[18] psychologiczno-socjologiczną[19]

Jan Topolski

[1] „*Perversio* (łac.: przekroczenie) – zboczenie płciowe; także inne odchylenia reakcji psychicznych w zakresie popędów, w sferze myślowej i artystycznej; przewrotność, wynaturzenie"[a]. Zastanawiający jest fakt, że aż w 3 tekstach różnych autorów na temat muzyki japońskiej[b], to właśnie skojarzenia erotyczno-pornograficzne dominują dyskurs. Nie zwalałbym tego li tylko na ich młody wiek, skoro i słynny Merzbow jasno deklaruje, że jego muzyka ma być pornografią...

[2] Słowo szczególnie tu nieprzyzwoite, najbardziej niebezpieczne i budzące wątpliwości. Czy bowiem wrzaski Yoshidy, trzaski Yoshihide, szumy Merzbowa – czy to jeszcze muzyka? Kluczowe okazują się słowa definicji przytoczonej powyżej: zboczenie, wynaturzenie, przewrotność, co znajdzie swe wytłumaczenie w poniższych przypisach.[c]

[3] Właśnie *gra* – słowo to nieprzypadkowe w tym kontekście, o wiele trafniejsze niż „muzyka" (bo gra to coś więcej![d]). Nie chodzi też tylko o grę na instrumencie, ale i grę ze słuchaczem, z jego oczekiwaniami, jego, że tak się wyrażę, preferencjami... Jak wiemy, skądinąd[e], gra (językowa, ale i muzyki to dotyczy) wyrasta z określonej praktyki życia (a więc i seksu to dotyczy).

[4] Aby grać *obok* głównej drogi[f], należy zboczyć. Ale to jeszcze nie przypadek patologiczny: wielu przecież gra obok, nie będąc zboczonymi. Czyż bowiem nie każdy twórca – wedle własnych słów – „mówi własnym językiem", „jest sobą", „nie podąża za głównymi nurtami", „nie lubi szufladek", „nie wie, jak określić swoją muzykę"? Bycie obok to niekoniecznie sadyzm, a często tylko narcyzm...

[5] *Poza* prawem, *Down by Law*, był kiedyś taki świetny film Jima Jarmuscha, opowiadający o ucieczce trzech więźniów poprzez bagna Florydy. Poza prawem, to niejako poza światem, jako że nie zrealizowano dotąd anarchistycznej utopii, ani nawet utopii liberalnej; to prawo wyznacza poniekąd granice społecznego zachowania, dalej w przypisie 9.

[6] Na *przekór*, czyli przewrotnie. Dobrze pasuje do gry, nieprawdaż? Te różne określenia można – trzeba – uszeregować: a więc najłagodniejszą odmianą zboczenia jest gra obok, ciągle neutralne jest poza, nieco poważniej brzmi już na przekór, zaś najcięższe przypadki to wbrew i na odwrót. Porównaj przypis 12.

[7] *Wbrew* muzyce, oznacza w gruncie rzeczy: *wbrew* tradycji. Dlatego można by powiedzieć, iż cała awangarda, ta Wielka Awangarda lat 50-60. to jedna wielka perwersyjna orgia na zgliszczach klasycznego dziedzictwa. Aby nie skończyć tak prostym równaniem[g], należałoby zgłębić mętną sferę intencji twórców: czy są wizjonerami, czy chcą wyznaczać nowe granice sztuki, walczyć o nowość (dzieła, percepcji, odbiorcy) – czy też zadowalają się tylko łamaniem norm dla samego ich łamania?[h] Wkraczamy niepostrzeżenie na teren przypisów 16 i dalej. Prawdziwy jednak boom grania wbrew muzyce rozpoczął się około 20 lat temu i objawił się w scenie noise, industrial i wielu innych (zespoły Leibach, Einstürzende Neubauten, SPK). Można zaryzykować uogólnienie, że naczelną zasadą tych działań jest używanie wszystkich dźwięków dotąd będących poza kulturowymi normami, czyli technicznie rzecz ujmując: dźwięków o widmie nieharmonicznym. Cała bowiem kultura europejska, przejawiająca się przecież także w budowie instrumentów, dążyła do tego, by produkowały one dźwięki o możliwie czystych, wyraźnych i regularnych widmach harmonicznych. Dbano głównie o piękno intonacji, szlachetność brzmienia, itp.[i] Natomiast we wspomnianych buntowniczych i perwersyjnych nurtach stosowano z uporem maniaków i szaleńców (*perwersów*?) same szumy, szmery i trzaski, brzmienia perkusyjne, zniekształcenia elektroniczne. Jest to gra już nie tyle wbrew muzyce, ile wbrew kulturze!

[8] Na *odwrót*, czyli *wynaturzając*. Ale co wynaturzając? Choćby słynną *„naturę* instrumentu" – jeśli skrzypek zamiast grać smyczkiem po strunach, stuka pięścią w pudło rezonansowe – jest perwersyjny[j]. Jednym z przykładów takich tendencji jest też tzw. usterkowanie, które szczególny akcent stawia na urządzenia techniczne[k]. Chodzi w skrócie o tworzenie muzyki z dźwięków, będących efektem (intencjonalnego lub nie) zepsucia sprzętu odtwarzającego (gramofon, CD) lub innego. Jeśli aparatura hi-fi zaczyna się psuć – absolutnie nie należy iść do serwisu, a raczej wsłuchiwać się w szmery, trzaski i szumy. Nie tylko odkryje się wówczas nowe lądy, ale i zadziała przeciw systemowi – tak wydają się mówić twórcy tego nurtu.[l] Za jego odmianę na gruncie muzyki instrumentalnej można by uznać tzw. dźwięki nielegalne, czyli wspomniane już brzmienia perkusyjne wydobywane z instrumentów nieperkusyjnych, gra oddechem w dętych, szelest kartek partytury, itp. itd.[m]

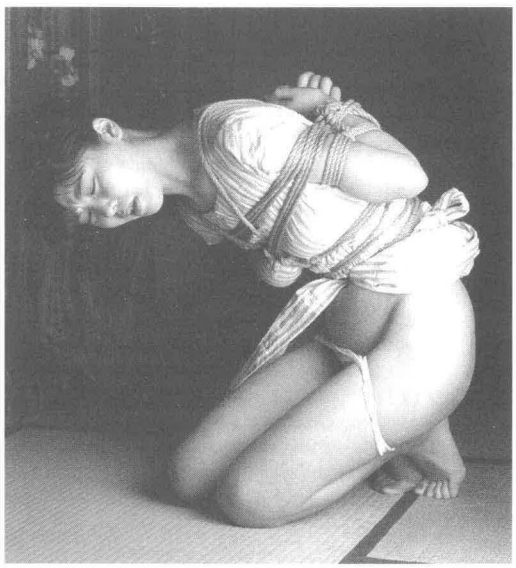
[9] Większość filozoficznych koncepcji prawa wskazuje, że jego istotnym uzasadnieniem jest umowa społeczna. Cóż jednak sprawia, że pewne normy (np. estetyczne) są społecznie akceptowane? Historia? Publiczność? Mnóstwo przecież mamy przykładów, kiedy coś pierwotnie niedozwolonego i perwersyjnego stawało się wyznacznikiem następnych epok: diaboliczny tryton w klasycznej harmonii czy nieobyczajne glissando puzonu Schönberga...

[10] Nie muszą być one oczywiście pisane czy nawet uświadamiane, to bowiem zawęziłoby nam obszar poszukiwań do akademickich podręczników harmonii czy socrealistycznych doktryn „estetycznych". Rozumiem tu normy raczej jako jednostkowo wyznawane przekonania moralne, co do których wierzy ona (jednostka), że są podzielane (ustalone, narzucone, egzekwowane) przez społeczeństwo.

[11] Wybranych, a właściwie: natrafianych. Muzyka perwersyjna ze swej natury bowiem (*wynaturzonej*, oczywiście) skazana jest na

żywot podziemny i skryty. Radio jej nie nadaje, sklepy płytowe nie sprzedają. Albumy kupuje się pokątnie na Stadionie X-lecia albo przegrywa od zboczonych już od dawna znajomych; no i jak dla większości współczesnych outsiderów, wariatów, perwersów, ludzi w ten lub inny sposób chorych – i dla nas miejscem spotkań i wytchnienia jest internet. Trudno więc mówić, że w istocie wśród 125 twórców wybrałem 12; ciągle natrafiam na innych, przez nowe, dziwne, niepokojące strony, znajomych, linki i kłącza.[n]

[12] Prekursorami są tu oczywiście John Cage ze swą ideą fortepianu preparowanego[o]; dalej La Monte Young i happeningi z lat 60; później z kolei od razu przychodzi na myśl Frank Zappa i kultowe albumy *Freak Out!* (ostatnie 2 ścieżki); *Lumpy Gravy*; okres synclavierowy (syntezator *perwersyjnie* udający instrumenty) zwieńczony niesamowicie *Civilization: Phaze III*. Nie muszę chyba wspominać o Zornie...[p]



[13] Na Starym Kontynencie perwersja jest, jak dotąd, stosunkowo słabo reprezentowana. Czy to gorset chrześcijańskiej moralności, czy żywa pamięć o zbrodniach wojennych i krwawej historii, czy dominacja rozumu oświeceniowego – fakt, że muzycznych de Sade'ów jest tu znacznie mniej niż w innych kręgach kulturowych. Stosunkowo najlepiej wywiązują się z tej roli Austriacy, którzy mają także równie perwersyjne sztuki plastyczne[q], kino[r], jak i muzykę[l].

[14] Termin perwersja najlepiej jednak oddaje chyba zjawisko zwane awangardą japońską. Cóż tu pisać – poświęcone jest temu całe poprzednie 20 stron![s]

[15] Nie przesądzam sprawy, czy jest to wyjaśnienie prawdziwe[g].

[16] Najistotniejszym dla mnie pytaniem dotyczącym muzyki (sztuki) jest: dlaczego tak? Dlaczego to brzmi właśnie tak, a nie inaczej? I tu musimy zdobyć się na trud znalezienia w miarę spójnego i przekonującego wyjaśnienia, które jest tym pewniejsze i bezpieczniejsze, im mniej opiera się na wypowiedziach twórców (przypisy: *4*, *iii*). Uzasadnieniem takiego właśnie uzasadniania– bez mocy prawdziwości i wyłączności – jest dla mnie koncepcja neopragmatysty Nelsona Goodmana.[t]

[17] Perwersja domaga się bowiem usprawiedliwienia przede wszystkim na płaszczyźnie etycznej. Na szczęście obszar muzyki jest stosunkowo bezpieczny pod względem ewentualnej szkodliwości społecznej czynów: z koncertu można wyjść, płytę można wyłączyć. A gdy w naszym bloku mamy sąsiada, którego podejrzewamy o niecne upodobania? Wtedy należy sobie zadać pytanie, czy nie ma on prawa do swoich własnych poglądów i gustów? Czy nie ma prawa do wolności? Do samorozwoju estetycznego?[u]

[18] Jestem jak najdalszy od interpretacji w rozumieniu hermeneutyki – co widać zresztą wyraźnie w przypisie *iii*. Wiąże się to oczywiście ze znikomą ilością danych o faktycznych korzeniach *perwersji* muzycznej, o przeżyciach jej twórców, o ich światopoglądzie i doświadczeniach życiowych. Ponadto, ponieważ większość liczących się przedstawicieli tego kierunku (będę ich w skrócie nazywał *zboczeńcami*), pochodzi z tak odległego kręgu kulturowego jak japoński (przypisy *13* i *x*), to szansa na postulowaną przez klasyków hermeneutyki (Dilthey) rekonstrukcję źródłowej sytuacji twórcy jest w zasadzie równa zeru. Nawet studiowanie japonistyki[v] czy podróż lub zamieszkanie w Japonii[w] nie są tu chyba w stanie wiele zmienić.

[19] Im bardziej liberalne są normy zachowania społecznego, tym dalej musi iść (w ich przekraczaniu) jednostka, by zapewnić sobie poczucie wolności osobistej. Tak więc po rewolucji seksualnej '68[x] coraz cięższe było znalezienie w „standardowym" seksie spełnienia erotycznych fantazji (najsłodszy jest w końcu „zakazany owoc"). Uciekano masowo (sic!) w seks zbiorowy, sado-masochizm, ateistyczne wcielenia satanizmu[y] i coraz to nowe i coraz to groźniejsze *perwersje*.[z] A teraz – czy nie wolno zbyt wiele? Skąd współczesna plaga pedofilii? Jedno jest pewne: muzyce pedofilia chyba jednak nie grozi...

---

a *Słownik Wyrazów Obcych*, PWN, Warszawa, 1971.

b Mam na myśli artykuły Dominika Mokrzewskiego[i], Jacka Skolimowskiego i moją własną relację koncertową. Zastanawiający jest brak tego terminu w osobistych opowieściach Marcina Witkowskiego (ale on w końcu zna prywatnie tych muzyków) oraz Rafała Księżyka (ale on w końcu pracuje w „Playboyu"...). Ten ostatni pisze jednak, że Tujiko to „nimfetka", a Phew – „domina"... Dorzucić należy i słynną powieść Jurija Andruchowycza *Perwersja*, która, mimo zwichrowanej formy, powyginanego języka oraz szeregu innych odchyleń narracyjnych, opisuje prostą w gruncie rzeczy historię tajemniczego zniknięcia i niespełnionej miłości.[ii]

c Chodzi o przypisy *4*, *7* i *8*.

d W swojej słynnej książce *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol, święto* (tłum.: K. Krzemieniowa, Warszawa 1993) znamienity i szacowny Hans-Georg Gadamer przypomina, że oprócz funkcji transcendencji i rytuału, sztuka zawsze spełniała przede wszystkim potrzeby po prostu rozrywkowe; i że należy ją rozumieć przede wszystkim jako grę, jako jedną z gier.

e Wittgenstein Ludwig, *Dociekania filozoficzne*, tłum. B. Wolniewicz, PWN, Warszawa 1998

f Stąd przecież w jazzie mainstream, zbierający najbardziej konserwatywne osiągnięcia mdłej muzyki środka. A fe!

g Muszę się przyznać uczciwie, że sam wpadam w podobne mielizny intelektualne, za co z dołu przypisu przepraszam. Usprawiedliwia mnie eseistyczna i impresyjna natura moich rozważań; zobowiązuję się poprawić, gdy tylko zostanę poproszony do napisania hasła „perwersja w muzyce" do *Wielkiej Encyklopedii Muzycznej* PWM-u, co niewątpliwie wkrótce nastąpi.

h Jakże to jednak sprawdzić?[iii]

i Odsyłam do artykułów po drugiej stronie pisma, a zwłaszcza do wprowadzenia do spektralizmu pióra Michała Mendyka – *Krótkiej historii dźwięku*. Jest tam wyjaśniona koncepcja widma instrumentu i podział widm ze względu na ich strukturę.

j A więc nawet Górecki i Penderecki w szalonych, sonorystycznych latach swej młodości byli na swój sposób *perwersyjni*...[iv]

k Jego korzenie sięgają włoskiego futuryzmu, jego osławionego manifestu oraz „instrumentów" (a właściwie maszyn) konstruowanych przez braci Russolo: gęgaczy, brzękaczy, gulgaczy i innych źródeł dźwięku o równie malowniczo brzmiących nazwach[v]. Późniejsze istotne przejawy usterkowania to działania pionierów muzyki elektroakustycznej, szczególnie Pierre'a Henry'ego oraz Henri Poussera (*Scambi*).

l Dieb13, Huib Emmer, Patrick Pulsinger – jedni z gości tegorocznej, kwietniowej edycji festiwalu Turning Sounds w Warszawie.[vi]

m Porównaj także przypis *13*.

To właściwe miejsce na pojawienie się niezłomnej postaci niemieckiego kompozytora, od 30 przeszło lat budującego swoje utwory z samych dźwięków „nielegalnych",

leżących poza muzyczną europejska tradycją (której oczywiście prawdziwy wyznawca Adorna nie może nie negować). Helmut Lachenmann jest bez wątpienia jednym z najbardziej *perwersyjnych* kompozytorów współczesnej muzyki poważnej, a słuchanie jego dzieł to prawdziwa męczarnia dla odbiorcy o nawet niekonwencjonalnych oczekiwaniach; muzyka, która ciągle próbuje „normalnieć", ale próby te nieodmiennie kończą się niepowodzeniem – co jeszcze bardziej irytuje-drażni-wścieka. Tortury![vii]

n Każdy rok potwierdza niebywałą świeżość i giętkość pojęcia Deleuze'a. Zastosowana początkowo do wytłumaczenia mechanizmu historii czy historii sztuki/idei, koncepcja kłączy staje się uniwersalną teorią współczesnej kultury. Brak linearyzmu – a tylko niesymetryczne, chaotyczne, poskręcane korzenie. Toż to przecież idealnie trafny opis internetu (z lat 70.!)[viii]

o No bo już sam pomysł: wkładać pomiędzy struny śrubki, gwoździe i blaski – jest iście sadystyczny. I jakże dziwić się późniejszym o 20 lat dokonaniom Szwedów, którzy toporem niszczyli Steinwaya?![ix] Idea fortepianu preparowanego ma oczywiście dużo wspólnego z opisywanymi w przypisie 8 działaniami *wbrew naturze* instrumentów.

p Wspominać nie tyle nie muszę, ile nie chcę, bowiem nr 2 „Glissanda" będzie poświęcony scenie nowojorskiej, na której Zorn będzie oświetlony wieloma punktowymi reflektorami (różnych tekstów i autorów).

q Patrz przypis *ix*.

r Wystarczy przypomnieć dokonania Michaela Haneke'go (*Pianistka*, 2001) czy Ulricha Siedlera (*Upały*, 2002)

s Osobiście mogę tu tylko wspomnieć o takich pornograficznych materiałach, jak „interpretacja" *Concerto de aranjuez* Rodriga na amplifikowanym suwaku od gitarowego pokrowca (Tatsuya Yoshida na albumie Toh Kichi), 70 jednominutowych skreczy (skrzeczy?) do granic wytrzymałości igły gramofonu i ucha odbiorcy (Otomo Yoshihide na *Vinyl Tranquilizer*) czy świńskie pochrząkiwania wydobywane smyczkiem z tzw. daxofonu (Kazuhisa Uchihashi). A to tylko wierzchołek lodowej góry, pełnej najwymyślniejszych postaci zoofilii, nekrofilii, sodomii oraz wszelakich rodzajów tortur.[x]

t Goodman Nelson, *Jak tworzymy świat*, tłum.: M. Szczubiałka, Fundacja Aletheia, Warszawa 1997.

u Naprawdę chcemy mu tego odmówić???![xi]

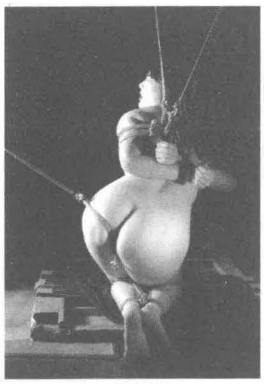
v Przypadek znakomitego skądinąd znawcy tej i innej muzyki alternatywnej – Jacka Skolimowskiego, autora sylwetki Merzbowa prezentowanej wcześniej.

w Czy takie faktycznie były intencje Zbigniewa Karkowskiego, jednego z najbardziej radykalnych zboczeńców, kompozytora polskiego pochodzenia i byłego ucznia Stockhausena, który od lat tam mieszka? Nie wiem, ale muzyczne rezultaty tej akurat podróży są istotnie nie do przecenienia: ciągnące się w nieskończoność ściany dźwięku stworzone przez Karkowskiego są w stanie zniesmaczyć nawet najbardziej zaprawionych amatorów obrzydliwości.

x Warto zauważyć zasadniczą różnicę między doświadczeniem społeczeństw zachodnich a wschodnich. Wystarczy prosty przykład: i tu, i tam, w 1968 roku palowano, ale z jakże innych powodów! Czy może to tłumaczyć nieśmiałość polskich odmian *perwersji*, która dopiero się wykluwa w postaci tzw. sceny improwizowanej?[xii]

y Chodzi tu w istocie rzeczy o brutalne tortury zadawane pod przykrywką satanizmu – więcej w książce wspominanej poniżej, w przypisie z.

z Gwoli uczciwości, od razu wskazuję autora tej czarnej wizji historii społeczeństw zachodnioeuropejskich w drugiej połowie XX wieku: jest nim Francuz Michel Houellebecq w głośnej powieści *Cząstki elementarne*[xii].



i Wspomnianego artykułu Autor nie zdążył wszelako napisać. Czy przestraszył się konsekwencji? Czy obawiał się zemsty polskiego środowiska perkusistów? Czy nie chciał się podpisać? Fakt faktem, że interpretacje perkusyjnych i wokalnych wyczynów Tatsuyi Yoshidy oraz duetu The Ruins, porównujące je do różnych form seksu oralnego i analizujące stan umysłu perkusisty o wyzwolonej podświadomości, pozostaną w sferze domysłów i kuluarowych szeptów.

ii Andruchowycz Jurij, *Perwersja*, tłum.: Ola Hnatiuk i Renata Rusnak, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2003. Dociekliwi Czytelnicy zauważą, iż za zgodą Autora i Wydawnictwa, przedrukowujemy najbardziej muzyczny (i zarazem psychodeliczno-*perwersyjny*) fragment tej powieści, co tworzy intrygujący związek (jakiej natury?) z niniejszym tekstem.

iii Pewnym źródłem mogą być manifesty i deklaracje artystów, ale każdy, kto stworzył choć jedno dzieł(k)o lub przeczytał choć jedną książkę Derridy, wie ile są one warte... W dobie relatywizmu i neopragmatyzmu wystarczy przecież tylko wiarygodność i moc przekonywania danej interpretacji, a nie żadna „zgodność ze stanem faktycznym". Stąd wszelkie eksperymenty ze strony leniwych i konserwatywnych krytyków są jakże często określane jako „artystyczna hochsztaplerka".

iv Trzeba wszakże przyznać, że z wiekiem te „młodzieńcze uniesienia" najzupełniej im przeszły, powrócili na ścieżkę zdrowia i *natury*. Problem powstaje także przy określeniu „*natury* instrumentu" – czy bowiem gra pizzicato (szarpanie strun) na smyczkowym chordofonie jest „naturalna"? A wkładanie tłumików – ciał obcych – do czar instrumentów dętych nie jest już preparacją? (patrz przypis o)

v Jeżeli coś może „malowniczo brzmieć". A może to kolejna *przewrotność* i *perwersja*?

vi Skromnie polecam i moją relację z tej imprezy: *Dźwięki wzięte w obroty*, na http://free.art.pl/nowamuzyka. No chyba, że ktoś był osobiście...

vii Chociaż osobiście przewrotnie to lubię. Czasami.

viii Nawet struktura tego tekstu jest tylko pozornie strukturą drzewa tytułu i coraz cieńszych gałęzi przypisów; bowiem przypisy się krzyżują i łączą, kierują wstecz i wszerz.[A]

ix A jednak dziwić się można, bo Cage przynajmniej chciał (przypisy *7-h-iii*), by to wszystko „grało", tworzył na fortepian preparowany muzykę pod każdym – oprócz barwy – względem na wskroś konwencjonalną. Wybryki Szwedów można by przyrównać chyba tylko do strasznych działań wiedeńskich akcjonistów, lubujących się w patroszeniu żywych zwierząt nad nagimi ciałami kobiet.

x Nie zapominajmy, że to właśnie w Japonii wynaleziono tak pomysłowe tortury, jak rozpięcie ciała nad rosnącymi centymetr dziennie bez względu na przeszkody pędami bambusa czy umieszczenie głowy pod kapiącą powoli pojedynczymi kroplami wodą wydrążającą mózg. Ale to przecież „tylko" kwestia odmienności i niewspółmierności kultur! (przypis 13).

xi W podobnym razie możemy albo posiłkować się interpretacją (usprawiedliwieniem?) psychologiczno-socjologiczną (przypis *19*), tudzież samemu skosztować rozkoszy *perwersji* lub wstąpić do ultraprawicowej bojówki i oczyścić nasz blok z tego rodzaju szumowin.

xii Temu tajemniczemu zjawisku (definicja, definicja!) poświęcimy zapewne 3 numer „Glissanda". Warto zauważyć, że jest ono silnie kojarzone ze sceną austriacką, co potwierdza moje wcześniejsze obserwacje dotyczące kultury tego kraju (patrz przypisy: *13, j, r, ix*).

xiii Houellebecq Michel, *Cząstki elementarne*, tłum.: A. Daniłowicz, Wydawnictwo W.A.B, Warszawa 2003.

A *Czy to nie perwersja?*

Trój jedyna chorea, Gesamtkunstwerk, correspondance des arts, wieczna utopia (?) o przenikaniu się sztuk, o ich jedności i wspólnym źródle, bogactwie wzajemnych związków. Poszukiwania miejsc, gdzie dźwięk zamienia się w słowo, ono w obraz, ten zaś w przestrzeń i gest. Wspólne tworzenie, wszechstronnie wykształceni i wyczuleni artyści, grupy i manifesty; jeszcze częściej niespełnione marzenia, idee i plany, rozważania teoretyczne i estetyczne... Któż z nas nie czytał *Doktora Faustusa* czy *Gry szklanych paciorków*? Bardziej wytrwali mają za sobą lekturę *Sławy i chwały*, otarli się może nawet o *Podróż zimową* Barańczaka.

Muzyka wkrada się, wślizguje, wsącza, wtapia w warstwę słowa, lecz – ha! – na jakże wiele sposobów. Sama „muzyczność", kategoria, którą będziemy odnosić do tekstu pisanego, może egzystować pod wieloma różnymi postaciami. Z jednej strony mamy muzykę w literaturze, muzykę literatury i muzyczność literatury – zjawiska te mogą istnieć jednocześnie a nawet obok siebie. Istnieje odwieczny (a przynajmniej: od-grecki) rodzaj muzyczności związany z kryterium języka poetyckiego, realizujący się podczas samego aktu głośnego czytania. Tu zwracać będą uwagę pewne cechy tekstu: rytm, dobór rymów, pauz, a także prozodia. Z drugiej strony, jest także proste obieranie samych technik i środków, albowiem komponowanie i pisanie to rodzaje twórczości bardzo blisko spokrewnione.

Podobne odczucia miało także wielu innych twórców XX wiecznych: Gertruda Stein przekształcająca i obrabiająca w nieskończoność w swych utworach te same wyrazy, sformułowania i całe zdania po to, aby tworzyć dzieła nie tylko treściwe, ale i melodyjno-rytmiczne; Umberto Saaba, który w końcu lat 20-tych, pobierając lekcje gry na fortepianie, pisze (komponuje?) równocześnie cykl *Preludium i 12 fug*, w którym charakter tematów i poszczególnych głosów podkreślają graficzne zabawy czcionką w tekście. Są to jednak przekształcenia bardzo klarowne i łatwe do odnalezienia. O wiele ciekawsze są dzieła, w których powiązania z technikami czy formami muzycznymi nie są widoczne na pierwszy rzut oka, a ich odkrycie (a co za tym idzie, czasem ich stworzenie) wymaga niekiedy żmudnej pracy. Tak jest właśnie z dziełami z kręgu **OuLiPo** i tam też będę szukać owych analogii muzyczno-literackich.

OuLiPo

OuLiPo – *Ouvroir de litterature potentiele*, czyli Warsztat Literatury Potencjalnej – został założony w Paryżu w 1960 r. Od tego czasu do dziś przez grupę o owej szumnej nazwie przymusów. Oulipijczycy nie pisali zwykłych wierszy czy opowiadań, wyżywali się natomiast w lipogramach (utwory, w których nie występuje jedna konkretna litera), anagramach (wyrazy utworzone przez przestawienie liter lub sylab innego wyrazu), palindromach (słowa nie zmieniające znaczenia przy zmianie kierunku czytania), sonetach irracjonalnych oraz innych grach i szaradach słownych. Można wymienić choćby *La Disparition* Pereca, utwór napisany bez użycia litery e, czy *Vox angelica ku rozrywce expertów, expedientek, excentryków: chronogram na rok 1997* Matthewsa, gdzie – prócz tytułu – brak liter c, d, m, l, v, x, natomiast litera *i* występuje 1997 razy, identyczna też jest ilość słów w tym opowiadaniu. Tego obrazu dopełniają comiesięczne spotkania w ogrodzie, niemożność zwykłego się do grupy zapisania (sami wybierali szczęśliwców), oraz dłuższe niż dożywotnie członkostwo (jedynym przyjmowanym usprawiedliwieniem nieobecności jest... śmierć, na co od 1965 roku niezmiennie powołuje się Duchamp).

Para I

Dodekafonia (Schönberg) & *Les Alphabets*[1] (Perec)

Teoria jest prosta i dobrze znana – zastąpienie diatonicznych skal 7-stopniowych szeregami 12-tonowymi, całkowita równoważność, autonomia i systematyczne wykorzystywa-

Spotkanie OuLiPo w ogrodzie François le Lionnais, 25 wrzesień 1975 rok.
(1 Jacques Roubaud; 2 Paul Fournel; 3 Michèle Métail; 4 Italo Calvino; 5 Harry Mathews; 6 Luc Etienne; 7 Georges Perec; 8 Marcel Benabou; 9 Jacques Bens; 10 Paul Braffort; 11 Jean Lescure; 12 Jacques Duchateau; 13 Noël Arnaud; 14 François le Lionnais; 15 Raymond Queneau; 16 Jean Queval; 17 Claude Berge; 18 André Blavier)

sobie muzyki za temat czy główny wątek utworu. To obszar chyba bezsporny, bo jego ramy są zauważalne nie tylko dla muzykologów. Wreszcie sfera bardziej krucha i niezbadana, która dotyczy interpretacji oraz zastosowania form i technik muzycznych w dziele literackim. Od razu nasuwa się pytanie: czy techniki kompozytorskie i formy muzyczne mogą być obecne w dziele literackim na tych samych zasadach jak w dziele muzycznym?

żeby na nie odpowiedzieć, musimy znaleźć analogie między językiem a muzyką. Można to zrobić na różne sposoby. Na początek **analogia technik.** We wszystkich sztukach rozgrywających się w czasie (muzyka, literatura, dramat, kino, balet) istnieją pewne wspólne sposoby strukturowania tego czasu i łączenia/różnicowania elementów. Są to zasady: powtórzenia, wariacji, ewolucji i kontrastu. Większość z nich łatwo odnaleźć w muzyce: 1, 3 i 4 znajdują zastosowanie w formie sonatowej; 2 w formie wariacyjnej; 1 i 2 w fudze (choć to przekształcenia polifoniczne, a nie wariacyjne); 4 w suicie. Z kolei w literaturze mamy do czynienia najczęściej z zasadą 3 (rozwój akcji, łańcuchy przyczynowo-skutkowe, intencji-czynów, logiczne następstwo zdarzeń) oraz 4 (zwłaszcza w XX wieku: narracja rwana, poszarpana, kawałkowana). Natomiast zasada 2

Bez tytułu

(w razie potrzeby i możliwości wstawić jakiś lipogram, palindrom lub kombinację liter obliczoną w trakcie 3-krotnego rzutu kostką zawierającą same samogłoski połączoną z zapisem solmizacyjnym najwyższego dźwięku uzyskanego na dowolnym instrumencie dętym drewnianym)

jest stosunkowo rzadko stosowana. Ponadto porównując język i muzykę możemy przywołać analogie alfabetu (dźwięki), słów (motywy), zdań (frazy), tekstu (utwór) - trzeba tylko (aż!!!) pamiętać, że oczywiście jest to język jedynie w warstwie syntaktycznej (składniowej), a nie semantycznej (znaczeniowej), podobnie jak język logiki (matematyki), w którym symbolom wyrażenia „jeśli p, to q" możemy przypisać dowolne zmienne. Ta różnica jest oczywiście fundamentalna i wielu uważa ją za powód odrzucenia takich porównań. Jednak na poziomie składni można poruszać się stosunkowo bezpiecznie. Wówczas pewne reguły składniowe staną się uniwersalne tak dla muzyki, jak i języka (np. powtórzenie, relacje między dźwiękami, frazami). Mamy zatem **analogię form.** Na koniec fakt, iż pewne **postawy** są wspólne dla wszystkich sztuk, tak jak postawa klasyczna vs romantyczna, determinizm vs aleatoryzm. Tego udowadniać nie trzeba (to właściwie truizm), starczą manifesty twórców oraz ogólna antropologia kultury, która wszystkie sztuki zwykła sprowadzać do takich pojęć.

Odpowiedź na zadane przeze mnie pytanie daje również John Cage, który zwracał uwagę na fakt, iż wszelkie struktury muzyczne i literackie mogą być realizowane przy użyciu tych

Pogranicza muzyki i innych sztuk we współczesności to tematy, które spędzają sen z powiek. Czy Mondrian słuchał boogie-woogie? Czy Perec znał serializm Bouleza? Czy Murail jest impresjonistą? Skąd pochodzi Merzbow? Czy muzyka może być surrealistyczna i grać na *Nosie* Szostakowiczowi? Co tak naprawdę miał na myśli Walter Rutmann pokazując w 1930 roku w kinie 9 minut czarnego ekranu z nagranymi odgłosami miasta? Jak można objaśnić Schönberga Kandinskym? A Wittgensteinem i Cage'm Eliota? Te i inne pytania będą towarzyszyły długim esejom porównawczym i przekrojowym, które roboczo nazywamy: wokół muzyki. Na początek dziwna opowieść o jeszcze dziwniejszych pisarzach i ich dziełach – autorstwa Elizy Orzechowskiej. Dla smakoszy, niekoniecznie literatury...

PS. Polecamy czytanie ruchem konika szachowego od lewego górnego rogu.

przewinęło się wiele niesamowitych osobowości reprezentujących różne stany i zawody: Claude Berge (rzeźbiarz, matematyk, namiętny gracz w szachy), Albert-Marie Schmidt (historyk literatury, specjalista od poezji renesansu), Jacques Bens (patafizyk) Harry Matthews, Italo Calvino (obaj poetopisarze), Marcel Duchamp (malarz, dadaista, promotor muszli klozetowych) oraz bohaterowie poniższych rozważań: Georeges Perec i Raymond Queneau (współzałożyciel, wraz z matematykiem François Le Lionnaisem). Należy podkreślić, że nie była to typowa grupa literacka, a raczej grono sympatycznych wariatów, którzy narzucając sobie szereg ograniczeń i przeszkód, zwanych przez siebie przymusami („contraintes") sprawdzali giętkość (i wytrzymałość!) języka. Wszystkich łączył ten sam wspólny cel: chęć wyjaśnienia tajemnicy panowania twórcy nad swym dziełem i nad własnym potencjałem. Na miano „tęgiego poety" zasługiwał według nich nie romantyczny artysta, któremu w natchnieniu wypływają spod pióra kształtne frazy, ale ten, który stara się przewidzieć rezultat swoich poczynań i wie jak okiełznać go zawczasu, potem zaś już tylko zmierza konsekwentnie w określonym kierunku. Najlepszym środkiem do osiągnięcia tego celu okazało się zastosowanie rozmaitych zabiegów formalnych rodem z logiki czy matematyki, właśnie owych nie wszystkich 12 dźwięków, tak w skrócie można by streścić założenia dodekafonii. Przejdźmy więc od razu do konkretów i literackiego *exemplum*.

Oto *Les Alphabets*, przykład tego, co sam Perec nazywał poezją heterogramatyczną, czyli taką, w której każdy wers tworzonego poematu jest anagramem poprzedniego. Jest to zbiór 11-wersowych strof napisanych według specyficznych przymusów. Ich podstawę stanowi seria dziesięciu liter najczęściej występujących w języku francuskim: **ESARTINULO**. Ta dziesiątka została wybrana nieprzypadkowo, są to bowiem litery najczęściej występujące w języku francuskim. Do tego zestawu była dodawana każdorazowo jedna z pozostałych szesnastu (np. **M**, tworząc ESARTINULO**M**), dzięki czemu powstało 176 wierszy, powstałych z kombinacji owych 11 liter. Każdy z tych utworów ma 11 wersów, a każdy wers zawiera tylko 11 dozwolonych liter, z których żadna się nie powtarza. Ponieważ na pierwszy rzut oka trudno tu dostrzec jakąś logikę, weźmy na przykład taką permutację: MALINOUTRES. Kolejnymi możliwymi (choć nie jedynymi) anagramami tego „wyrazu" są : AMERLONSUIT, LAMIRESONUT, ILEMATSONUR, NEOUMISTRAL, OSEUNMALRIT, UELSOTMIRAN, TAULOINMERS, ROUTINESMAL, ENSOILARTMU, SILTARUENOM.

MALINOUTRES	
AMERLONSUIT	Malin ou très amer
LAMIRESONUT	l'on suit la mire
ILEMATSONUR	son utile mât
NEOUMISTRAL	son urne où mistral
OSEUNMALRIT	ose un mal rituel.
UELSOTMIRAN	Sot mirant au loin mers
TAULOINMERS	Routines
ROUTINESMAL	Mal en soi : l'art mu s'il
ENSOILARTMU	t'a rué nom
SILTARUENOM	

Żeby było ciekawiej, w książce każdy utwór jest opublikowany w dwojakim kształcie: w postaci siatki 11 linijek i 11 kolumn oraz w postaci wiersza. Jak w dodekafonii, mamy wyjściowy zestaw podstawowych elementów, z których potem będzie kształtowane dzieło. Zamiast 12 jest ich 10+1, (może lepiej mówić o „dekafonii"?), nie wykorzystano więc wszystkich istniejących liter. Ale oprócz polskiej konstantynopolitańczykiewiczówny trudno wyobrazić sobie słowa składające się z więcej niż 13, 14 liter. Co zrobić z takimi dziwnymi wężami, które przecież na pierwszy rzut oka nic nie znaczą? Otóż można je po prostu podzielić, tak iż wychodzą ładne i (w miarę) składne myśli, o tak (na poprzedniej stronie).

Zakaz powtarzania tej samej litery w obrębie jednego słowa jest odzwierciedleniem ideału dodekafonii, w której żaden dźwięk nie powinien się powtórzyć przed wyczerpaniem się pozostałych. Rolę permutacji serii spełniają tu przekształcenia w postaci anagramu – najdoskonalszego i najpełniejszego z istniejących sposobów transformacji wyrazu. I tak jak seria nie jest tematem utworów dodekafonicznych[2], a stanowi podstawę struktury całej kompozycji, tak owo **ESARTINULO** jest tylko punktem wyjścia do kolejnych wersji poematu[3].

w obrębie dynamiki czy agogiki (to już kwestia aktorskiej lub czytelniczej interpretacji), jednak ogólne założenia formy są takie same. I, podobnie jak w muzyce, wszystko po to, by ukazać ów pierwotny temat inaczej, ciekawiej, ale też po to, by dać świadectwo świetnemu warsztatowi twórcy, jego gustom i obowiązującej estetyce. Oczywiście Perec nie mógł zostać w tyle – sam napisał *35 variations sur un thème de Marcel Proust*...

Para III

Serializm totalny (Boulez) & *La vie mod'emploi*[5] (Perec)

Przejdźmy do form bardziej skomplikowanych. Serialne uporządkowanie wysokości dźwięków w dodekafonii podpowiedziało kompozytorom możliwość objęcia podobnymi porządkami również i innych elementów dzieła muzycznego. Osławiony reżim **serializmu totalnego** to właśnie efekt nakładania takich rygorów barwie, czasowi czy innym dotychczas nieujarzmionym aspektom. Zmieniła się faktura utworu, dźwięki rozpierzchły się w czasie i przestrzeni. Pierwszy krok w tym kierunku zrobił Webern, teoretyczne zasady sformułował Boulez, inspirując się etiudą Messiaena, swoje interpretacje dali Stockhausen i Nono.

A teraz skok na głęboką wodę. Przyjrzyjmy się powieści niezwykłej, powieści o kamienicy, jednej z wielu, jakie możemy

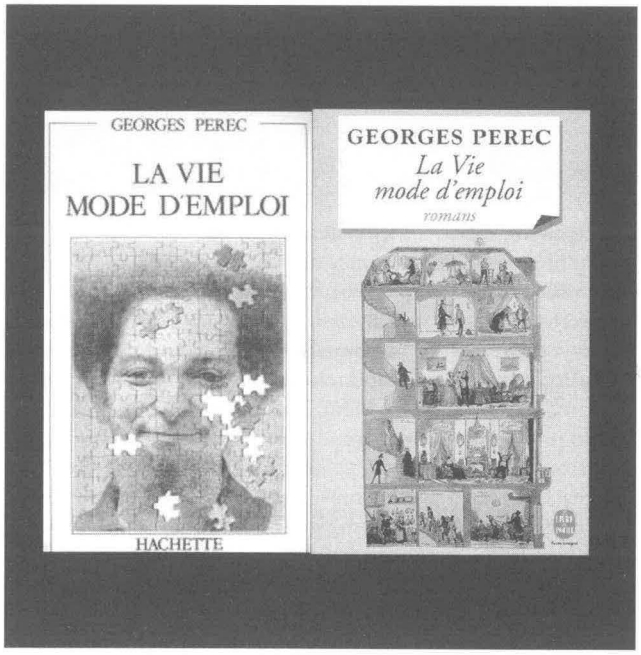
kanie pierwszych cząstek wyrazów, nr 19), czy apostrofa (wariacja nr 28). Są też nawiązania matematyczne: wariacja ścisła (nr 10), filozoficzne (wariacja nr 27) czy kulinarne (wariacja smakowa nr 31).

Nie brak i zabiegów stosowanych w muzyce, choć przybierają one inne nazwy: *wariacja nawspaczna* (nr 4) to przecież zwykły rak, *łącznosłowna* (nr 11) nawiązuje do techniki *legata*, wariacja 1. to wariacja z przednutką, gdzie rolę tę odgrywa stale powracające słowo „czyli", *wariacja opisowa* (nr 44) to temat opracowany ornamentacyjnie, fragment zatytułowany więc to wariacje ostinatowe (nr 23). Warto dodać, że tak jak w wariacjach muzycznych, temat utworu stanowi zbiór dźwięków połączonych specyficznymi relacjami, tak i tutaj może chodzić nie tylko o układ słów, ale również o sens pierwszego fragmentu. Świetnym przykładem jest tu *wariacja negatywna* – muzyczna zamiana trybu tematu z dur na moll. Oprócz tego mamy wariacje ze zmianami rytmicznymi (synkopowa, a także trzynastozgłoskowa), artykulacyjnymi, które zmieniają wyraz i sposób wykonania (emfatycznie, chwiejnie) oraz ze zmianami rejestru czy nawet całego charakteru (tęczowa czy zoologiczna). Może się także zdarzyć, że ta sama wariacja może przynależeć do dwóch kategorii. Oczywiście nie sposób dokonać zmian

go, cała kamienica jest bowiem rozpisana na planie szachownicy. Niektórzy mogą w tym momencie uznać, że książka zdradza przejawy braku spójności, że to tylko wielkie recytowanie (po co zresztą brnąć przez ten labirynt kartek, korytarzy oraz postaci?) i podirytowani zrezygnują z dalszej lektury. Bardziej wytrwałym zdradzę, że warto jednak wytężyć wzrok i poćwiczyć pamięć, bowiem z każdą stroną powieść ta ujawnia masę niespodzianek, szeregów skojarzeń a kolejne elementy tych puzzli zaczynają do siebie pasować.

No ale gdzie tu muzyka, gdzie serializm totalny? Ano w tym wszystkim, co leżało u postaw tego dzieła, co tworzy jego pierwotną konstrukcję. żeby to zrozumieć musimy cofnąć się do jednego z wcześniejszych etapów jego powstawania, do samych pra-początków. Okazuje się, że taką bazą jest właśnie metoda serialna. Perec wymyślił szereg przymusów, czyli rodzaj serii elementów, które powinny być zastosowane w powieści: 20 par list po 10 składników każda. Ponadto zastosował algorytm (dla ciekawskich: łaciński bikwadrat logiczny rzędu 10^{16}), aby umieścić te elementy w odpowiednich rozdziałach w sposób ściśle określony. Wszystkie listy posiadały konkretne kategorie dotyczące osób/rzeczy znajdujących się w danym pomieszczeniu, takie jak: wiek, pozycja, czynność, liczba, tkanina, mebel,

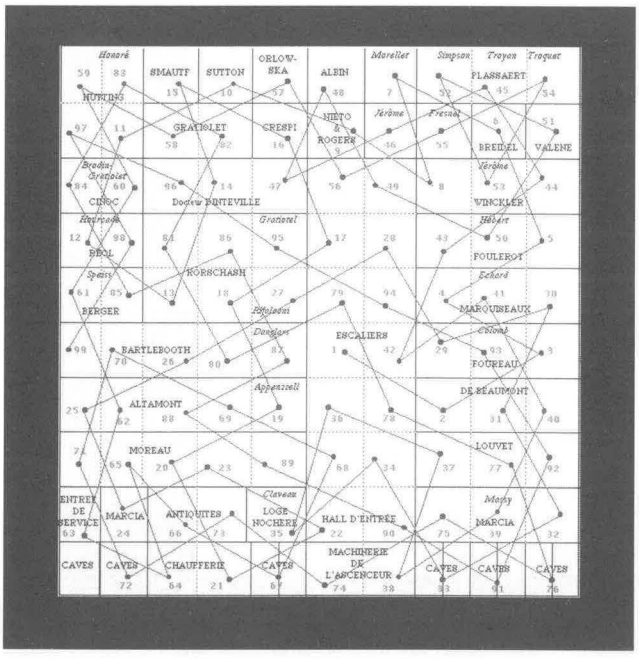
długość, epoka, muzyka, czy lektura. Osobną kategorię stanowią nr 39 i 40 czyli brak i fałsz, numerowane w kolejności od 1-10. To z kolei „metaprzymusy", czyli kolejne radosne utrudnienia, o mocy większej niż poprzednie. Jeżeli danej grupie przypisany jest fałsz, to jeden z jej elementów, wybrany dowolnie, zostaje w danym rozdziale podmieniony na inny z tej samej kategorii, jeżeli brak – jeden z elementów nie pojawia się wcale. Ostatnią kategorią są umieszczone na końcu pary 20 elementów powiązanych ze sobą po dwa. Daje to 10 kolumn po 10 elementów każda + 20 elementów z kategorii par. Wystarczy teraz z każdej kategorii wybrać (wedle owego tajemniczego algorytmu) po jednym elemencie (czyli w sumie 42) i napisać zawierające je opowiadanie. Ale, ale! żeby było ciekawiej, poszczególne słowa nie muszą pojawiać się w tekście w sposób bezpośredni i jawny; wręcz przeciwnie, funkcjonować mogą rozmaicie, a niekiedy tropienie ich wcale nie jest łatwe. Świetnymi przykładami, wyłuskanymi przez tłumacza są: Peter Mond, osobnik z rozdziału LXXIII, reprezentujący nie tylko kolarstwo torowe, ale i muzykę dodekafoniczną (*Pierrot Lunaire* Schönberga), z kolei wyraz „wchodzić" to angielskie *come in* przetransformowane homonimicznie w „Commine", co jest nazwiskiem jednej z postaci. Swobodna wersja serializmu, którą, jak się zda-



Para II
Temat z wariacjami & *Exercises de stylo*[4] (Queneau)

Każdy chyba poznał własnym uchem lub na własnej skórze, czym jest ta forma: znana od wieków, popularyzowana zarówno przez drugorzędnych kompozytorów jak i pierwszorzędnych wykonawców. Przenieść ją na grunt literatury nie jest trudno. Wystarczy wymyślić ładny, zgrabny, ale i niebanalny temat, a potem już puścić wodze fantazji. Można go zmienić raz i drugi, przekonstruować trzeci, i czwarty, ale żeby bawić się tak 99 razy? Ano można, takim właśnie żartownisiem okazał się Queneau w swoich ***Exercises de stylo.***

Całkiem prosta kilkuzdaniowa anegdota o mężczyźnie podróżującym autobusem, zostaje tu opowiedziana 99 razy na 99 sposobów. Ale jak opowiedziana! Każda następna wariacja jest niepodobna do poprzedniej, żaden z pomysłów się nie powtarza, a wszystkie są wyodrębnione i nazwane (oraz ponumerowane). Kolejne przekształcenia i modyfikacje wykorzystują metody zapożyczone z różnych dziedzin. Przede wszystkim, mechanizmy czysto literackie, dotyczące zarówno treści, jak i formy: przenośnia (wariacja nr 3), anagramatyk (wariacja nr 13), lipogram (wariacja nr 35), trzynastozgłoskowiec (wariacja nr 17), sonet (wariacja nr 30), wariacja aferetyczna (poły-



spotkać na przedmieściach Paryża, w rzeczywistości jednak nieistniejącej. Będzie to również powieść o wszystkich jej lokatorach, zajmujących mieszkania na kolejnych dziesięciu piętrach, o ich zwyczajach, wadach, ulubionych sprzętach, wykonywanych zawodach i wielu innych mniej lub bardziej interesujących szczegółach. Tyle można jeszcze spokojnie powiedzieć, dalej zdaje się, że trzeba już będzie tylko wymieniać. Wymieniać? Hmmm, a to dlaczego? Wystarczy powołać się tu na jedną z popularnych „księgarnianych" czynności. Zwykle gdy mamy do czynienia z książką o nie znanej nam treści, wpadającej nam przypadkowo w ręce lub porywanej z półki znajomego, aby choć trochę wybadać grunt spoglądamy albo na jej okładkę, na której to gdzieś powinno znajdować się streszczenie lub po prostu szybko ją przeglądamy, od niechcenia kartkując. Pod tym względem *życie instrukcja obsługi* Pereca znacznie oko rozczarowuje. Ponad 700 stron (tu lękliwym przypomną się szkolne trylogie albo taśmowo produkowane powieści fantasy), żadnych (sic!) dialogów, a na koniec jeszcze indeks zawierający masę nazwisk, tytułów i nazw (dla wielbicieli chronologii jest też kalendarium). Na dodatek historie opowiadanych postaci nie są snute w kolejności numerycznej zajmowanych przez nich mieszkań: do kolejnych posesji przenosimy się ruchem konika szachowe-

je, stosuje Perec w *życiu...* polega na tym, że serie parametrów, które wybiera się za pomocą losowania są jakby szkieletem, rusztowaniem, na którym cały utwór zostaje zbudowany zgodnie z regułami tradycyjnej narracji i powieści. Gdyby Perec pozostawił je same, to rozdziały rzeczywiście byłyby tylko wyliczanką przedmiotów i osób, czasów, miejsc, utworów itp., co faktycznie zdarza się w kilku tylko miejscach. W pozostałych natomiast wczytujemy się w wielkie, zmyślone, nieprawdopodobne historie, by mimochodem i ot tak sobie odnaleźć tam elementy pochodzące z serii. Podobnie jest w utworach muzycznych. Mogą one składać się oczywiście z serii prezentowanych jedna po drugiej (ewentualnie w przekształceniach, tak jak w przypadku *Struktur I* Bouleza), ale istnieją również dzieła, w których rygory serializmu zostały przez kompozytora świadomie rozluźnione (jak w *I Symfonii* Góreckiego).

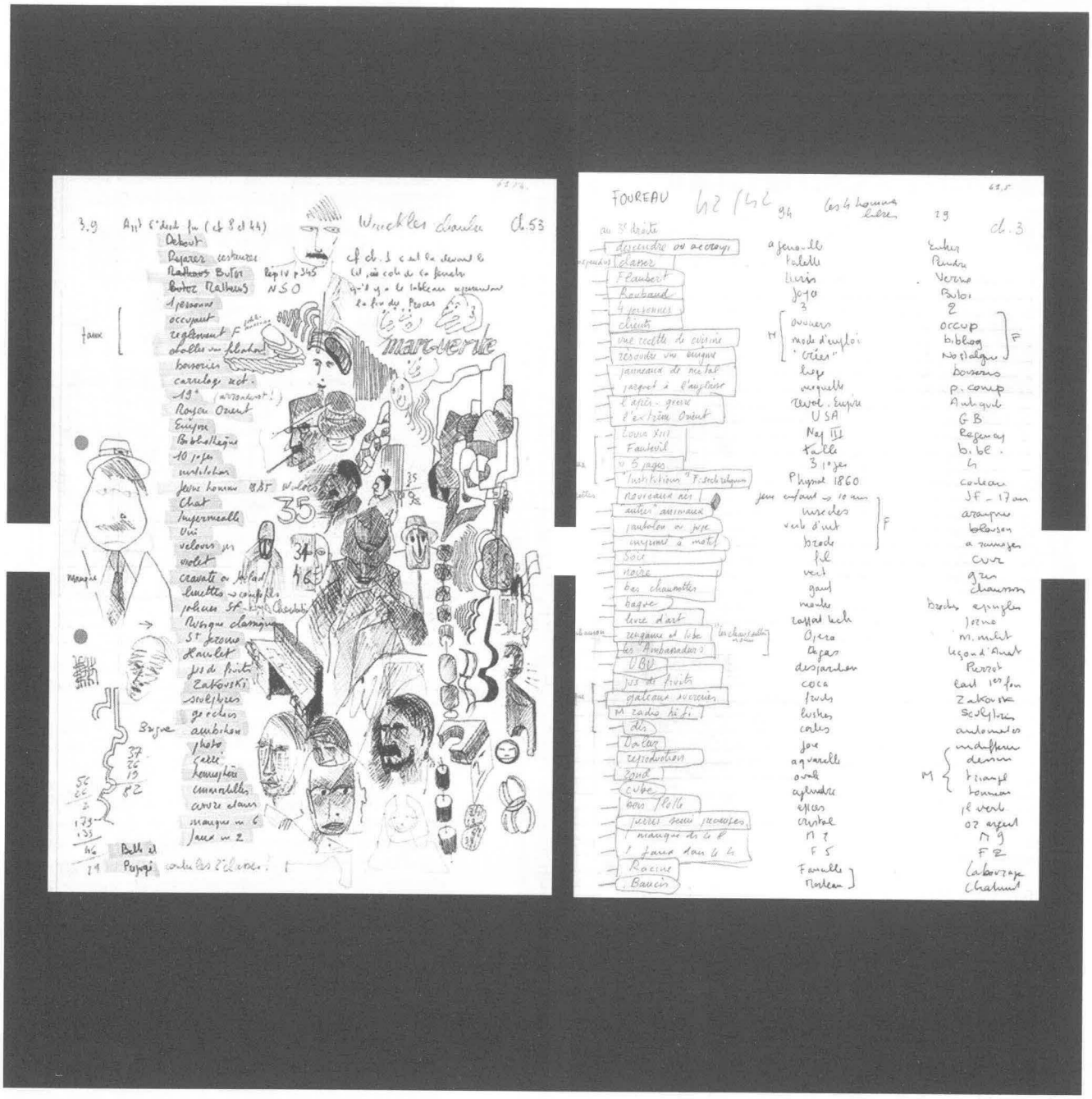
Para IV
Aleatoryzm (Cage) & *Cent mille miliard de poemes*[6] (Queneau)

Serializm nie zdobył wszakże powszechnej akceptacji twórców: za dużo w nim było rozdźwięków (przydźwięków) pomiędzy teoretycznymi założeniami a tym, co się w efekcie otrzymywało i słuchało. Oczekiwania przerosły praktykę, zresztą nie po raz

pierwszy. Jako przeciwwagę dla totalnego determinizmu zaproponowano metodę włączającą w proces komponowania działanie przypadku – indeterminizm. Ta postawa wobec dzieła, nazwana **aletoryzmem**, łączy się z łacińskim słowem *alea*, oznaczającym kostkę, której to właśnie przypadkowe wskazania mogły decydować o formowaniu materiału muzycznego – przypadek mógł od tej pory zaistnieć we wszystkich jego aspektach: wysokościowym, dynamicznym, rytmicznym itd.

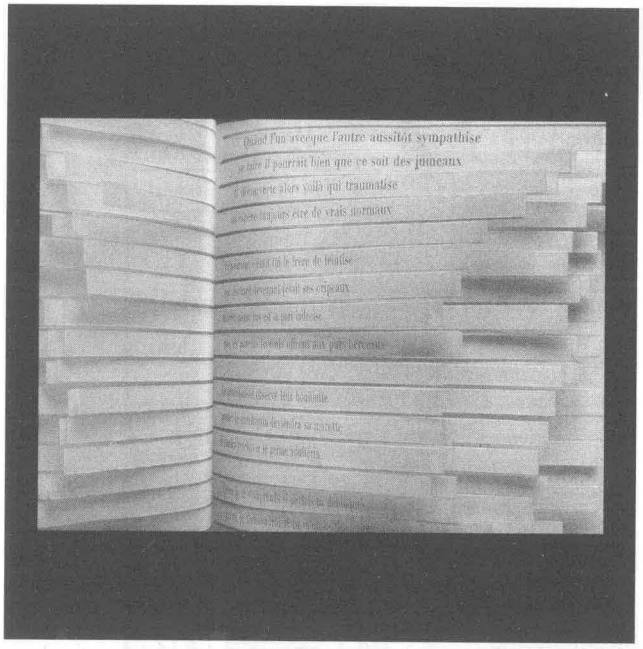
I tutaj perełka. Przykład miły nie tylko dla ucha, ale i dla oka: ***Cent mille miliard de poemes*** Raymonda Queneau. Tych, którzy cokolwiek o tym dziele słyszeli, nie dziwi fakt, iż jego autor był jednym z czołowych przedstawicieli OuLiPo. Utwór ten, nazywany często „maszyną do układania sonetów", rządzi się w istocie nieskomplikowaną logiką. Mimo iż dzieło to, jak dotychczas, nie zostało przetłumaczone na język polski (a szkoda!), możliwe jest jego zrozumienie wyłącznie dzięki poznaniu jego założeń teoretycznych. Zasada jest mianowicie taka: mamy dziesięć sonetów opartych na jednakowych rymach (4 wersy + 4 + 3 + 3), tak że można łatwo zamienić dowolną linijkę każdego wzorcowego sonetu na inną, zajmującą to samo miejsce w innym wierszu. Każdy wers daje 10 możliwości ruchów, a ponieważ linijek jest 14, można zatem – ady ktoś się uprze – uzyskać liczbę 10^{14}, czyli tytułowe sto tysięcy miliardów sonetów (oczywiście sam Queneau obliczył tylko ilość wszystkich rozwiązań). Taką zabawę umożliwia jedynie właściwe wydanie tego dzieła: w postaci kartek pociętych w paski, gdzie każdy pasek mieści jedną linijkę sonetu[7]. Pomysł rzeczywiście błyskotliwy, choć sceptycy gotowi są pomyśleć, że przecież można by to samo przedsięwzięcie przeprowadzić na jakiejś innej dziesiątce, klasycznie zbudowanych sonetów, ot wystarczą dobre chęci i nożyczki. Nawet gdyby, to po zdekonstruowaniu jakiegoś Shakespeare'a, okazałoby się, że nasza nowa konstrukcja nie miałaby się na czym oprzeć brzmieniowo. Queneau z wdziękiem i tę przeszkodę pokonał: w każdym z jego sonetów brzmienie rymów jest podobne. Mamy zatem do czynienia z typową kompozycją aleatoryczną, w której konstrukcja poszczególnych cząstek pozostaje niezmienna, a od samego czytelnika zależy to, jak zostaną ułożone w całość. Jest to jednocześnie najbardziej skrajna forma dzieła otwartego. Czytelnik jest odbiorcą i wykonawcą (przypadki takie zdarzały się już wcześniej w historii muzyki, czego przykładem była koncepcja „muzyki do zwiedzania" Stockhausena). Aleatoryzm dotyczy tu jedynie architektoniki dzieła i nie oddziałuje na relacje pomiędzy jego poszczególnymi dźwiękami (tu: słowami), a raczej pomiędzy frazami (zdaniami, wersami). Autor już w tytule

Pélage vainqueur d'Alkhamah se faisant couronner à Cavadonga
La cantatrice exilée de Russie suivant Schönberg à Amsterdam
Le petit chat sourd aux yeux vairons vivant au dernier étage
Le crétin chef d'ilôt faisant préparer des tonneaux de sable
La femme avare écrivant ses moindres dépenses dans un cahier
Le faiseur de puzzle s'acharnant dans ses parties de jacquet
Le concierge prenant soin des plantes des locataires absents
Les parents prénommant leur fils Gilbert en hommage à Bécaud
L'épouse du comte libéré par l'Ottomane acceptant la bigamie
La femme d'affaires regrettant de ne plus être à la campagne
Le petit garçon descendant la poubelle en rêvant à son roman
Le neveu gandin accompagnant la globe-trotteuse australienne
La tribu évitiste échappant sans arrêt au doux anthropologue
La cuisinière refusant de se servir d'un four auto nettoyant
Le PDG de l'hôtellerie internationale sacrifiant 1 % à l'art
L'infirmière regardant avec nonchalance un magazine illustré
Le poète allant en pélerinage faisant naufrage à Arkhangelsk
Le violon italien faisant perdre patience à son miniaturiste
Le couple gras et mangeur de saucisses n'arrêtant pas la TSF
Le colonel manchot après l'attaque du Grand Quartier Général
Les tristes rêveries de la jeune fille au chevet de son père
Les clients autrichiens négociant un Bain turc plus vaporeux
L'homme de peine du Paraguay s'apprêtant à brûler une lettre
Le jeune milliardaire étudiant l'aquarelle en knickerbockers
L'inspecteur des Eaux & Forêts fondant une réserve d'oiseaux
La veuve emballant ses souvenirs dans de vieux hebdomadaires
Le cambrioleur international passant pour un grand magistrat
Robinson Crusoé vivant bien à l'aise dans son îlot solitaire
Le hamster joueur de dominos amateur de croutes d Edam étuvé
Le douloureux tueur de mots traînant auprès des bouquinistes
L'enquêteur vêtu de noir vendant une nouvelle clé des songes
Le marchand d'huile ouvrant à Paris un restaurant à poissons
Le vieux maréchal tué par la chute d'un beau lustre vénitien
Le stayer défiguré se mariant avec la soeur de son pacemaker
La cuisinière n'ayant à faire qu'un oeuf et du haddock poché
Le jeune couple s'endettant deux ans durant pour un lit luxe
La femme du marchand d'art délaissée pour une star italienne
L'amie d'enfance relisant les biographies de ses cinq nièces
Le monsieur mettant dans des bouteilles des figures de liège
L'archéologue cherchant les traces des rois arabes d'Espagne
L'ancien clown de Varsovie menant une petite vie dans l'Oise
La belle-mère coupant l'eau chaude si son gendre va se raser
Le Hollandais disant que tout nombre est somme de K premiers
Scipion définissant par *du vieux avec du neuf* un nonagénaire
L'atomiste lisant aux lèvres de l'homme-tronc sourd et muet
Le brigand albanais chantant son amour à la star d'Hollywood
L'industriel allemand voulant cuisiner son gigot de sanglier
Le fils de la dame au chien préférant le porno à la prêtrise
Le barman malais échangeant en pidgin-english sa déesse-mère
Le petit garçon privé de gâteau le voyant apparaître en rêve
Les sept acteurs refusant le rôle après avoir lu le scénario
L'Américain déserteur laissant mourir sa patrouille en Corée
Le guitariste changeant de sexe puis devenant une super-star
Le Maharadjah offrant une chasse au tigre à un Européen roux
Le grand-père libéral trouvant son inspiration dans un roman
Le calligraphe recopiant dans la Médina une sourate du Coran
Orfanik demandant l'air d'Angelica dans l'Orlando d'Arconati
L'acteur ourdissant sa mort avec l'aide de son frère de lait
La jeune japonaise tenant à bout de bras la torche olympique
Aetius arrêtant les hordes d'Attila aux Champs Catalauniques



świadomie zakłada swobodną interpretację tekstu, przez co może uzyskać bardzo różny efekt końcowy. I tak się właśnie dzieje. „Maszyna do robienia sonetów" zapewnia nam za niewygórowaną cenę godziwą rozrywkę do końca życia, a nawet 300.000.000 razy dłużej, jeśli założymy, że przez 16 godzin dziennie co minutę będziemy wybierali nowy układ wiersza. Wieczny aleatoryzm... Czyż to nie upojna perspektywa?

Eliza Orzechowska
Jan Topolski[8]



Powyżej: autorskie listy przymusów z zeszytu Pereka
Po lewej: kulminacyjne miejsce w Życiu instrukcji obsługi. W rozdziale LI widzimy malarza Valene'a, który pochłonięty jest pracą nad wielkim obrazem przedstawiającym życie mieszkańców kamienicy, z której zdjęto fasadę, tak że wszystkich widać we własnych lokalach. Opis składa się z 3 list po 60 zdań po 60 liter. W pierwszej liście na końcu pierwszej linijki znajduje się litera a, która wędruje następnie coraz bliżej początku: w linii 2 jest na 59. miejscu, linii 3 na 58. itd., aż w ostatniej linijce jest na miejscu 1. W pozostałych listach podobnym operacjom podlegają litery m i e, tak iż utworzony zostaje wyraz "âmé", znaczący serce, istotę sprawy (tu: powieści). Ale to nie koniec. Na ten rygor został nałożony następny, nakazujący Perekowi zacytowanie własnej powieści. Objawia się tu ona w braku ostatniej 180. linijki z literą e na końcu - dopiero po paru latach od wydania książki odkryto skąd ów brak: otóż Perec symbolizuje w ten sposób swoje słynne Disparition, w którym nie ma ani jednego e...

Na następnych 2 stronach: komiksowa interpretacja ćwiczeń stylistycznych autorstwa Matta Maddena (www.exercisesinstyle.com). W roku 2005 Penguin Books planuje wydać w formie papierowej wszystkie planowane 99 wariacji...

Theme

Variation no. 2: Monologue

Variation no. 4: Subjective

Variation no. 6: Sound Effects

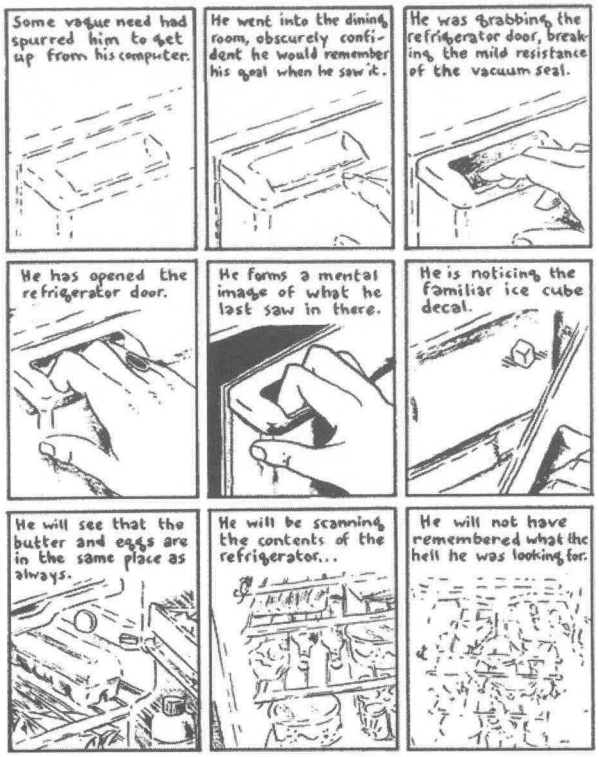
1. Calvino Italo, *Filozofia Raymonda Queneau*, tłum.: Anna Wasilewska, w: [5]
2. Hejmej Andrzej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wydawnictwo Uniwersytet
3. Kutnik Jerzy, *Gra słów, muzyka poezji Johna Cage'a*, Wydawnictwo Uniw
4. "Literatura na świecie" 1-12/1995, Biblioteka Narodowa, Warszawa 1995
5. "Literatura na świecie", 6/2000, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2000
6. Markowski Michał Paweł, *Prekreacja*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2003
7. Perec Georges, *Les Alphabets*, Galilée, Paris 1973.
8. Perec Georges, *Życie instrukcja obsługi*, tłum.: Wawrzyniec Brzozowski, Fundacja Literatura na świecie, Warszawa 2001
9. Queneau Raymond, *Cent Mille Miliard de Poemes*, Gallimard, Paris 1961.
10. Queneau Raymond, *Ćwiczenia stylistyczne* tłum.: Jan Gondowicz, w: "Literatura na świecie", nr 6/2000, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2000

Variation no. 26: Actor's Studio II

Queneau
http://x42.com/active/queneau.html - maszyna do robienia sonetów, wersja losowa (Magnus Bodin) – tłumaczenia szwedzkie i angielskie (!!!); www.buw.uni.wroc.pl- przedział wiekowy: 6-10 lat, adres internetowy biblioteki wrocławskiej posiadającej w swoich zbiorach egzemplarz *Bajeczki na twoją modłę* Queneau z rysunkami E. Lutczyna. Aleatoryzm dla najmłodszych, koniecznie!; www.exercisesinstyle.com/ - kategoria: nieprawdopodobne, pokaz idei *Ćwiczeń stylistycznych* (inny temat) na gruncie komiksu (!!!). Matt Madden i jego 40 wariacji – co miesiąc coś nowego, obowiązkowo!; www.queneau.net/ - oficjalna strona, obfite materiały, szczegółowa bibliografia, przykłady twórczości malarskiej (!), częste aktualizacje; Uwaga: dla zainteresowanych mamy także warsztaty malarstwa potencjalnego (www.kerys.com/bastit/) lub komiksu (www.newhatstories.com/oubapo/)... A oprócz tego znaczki z Perekiem i jego kotem, przepisy na sole w różnej postaci, informacje o teatrach wystawiających *Ćwiczenia stylistyczne* i wiele innych zaułków, zakamarków, labiryntów.....

Variation no. 33: 2 in 1 (Queneau&Madden)

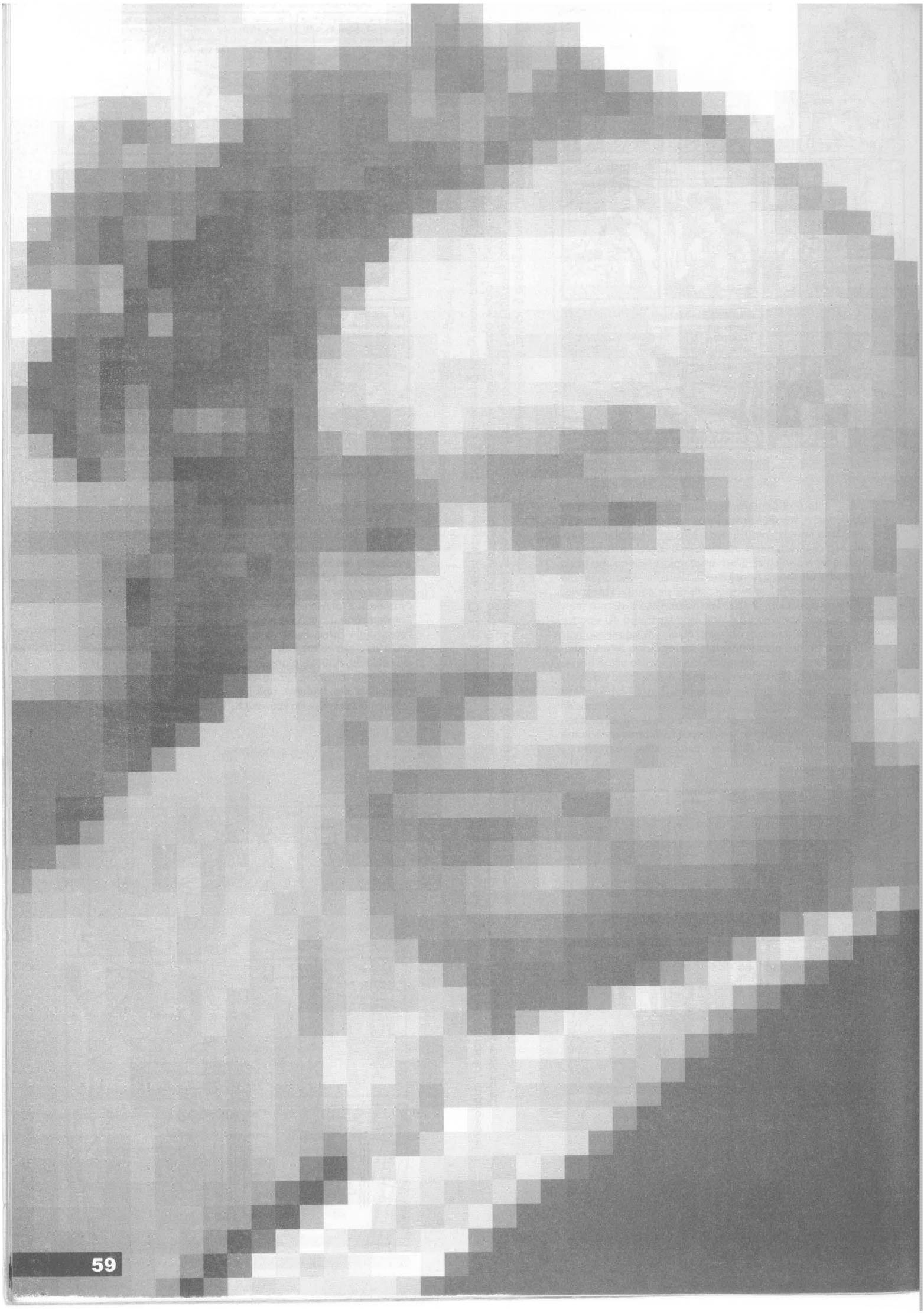
OuLiPo
http://worldserver2.oleane.com/fatrazie/ - francuska strona Alaina Zalanskiego o grach w literaturze, także o OuLiPo i wszystkich członkach (wywiady, bibliografie, spis rygorów - mnóstwo twórczości; inspirowanej ideologią Oulipo), niesamowita ilość smakowitych faktów, obowiązkowo!; www2.ec-lille.fr/%7ebook/oulipo/ - oficjalna strona po francusku, prezentacja założeń programowych, lista członków, mało zdjęć, natomiast godna polecenia bibliografia, warto; www.arts.unimelb.edu.au/%7Eespaces/ - strona w wersji francuskiej i angielskiej, dla dobrze znających język: tworzenie szarad słownych, www.ualberta.ca/%7Estefan/Oulipo/ - strona Stefana Sinclaira, głównie wywiady i recenzje, dla chętnych



Variation no. 30: Tense

Perec
http://193.48.37.48/~douillet/maths/perec/perec.html - dla wielbicieli pomidorów i arii, przetłumaczona na angielski jedna z najbardziej niesamowitych produkcji Pereca: pseudonaukowy artykuł o "eksperymentalnym dowiedzeniu/wykazaniu tomatotopicznej organizacji sopranu" podparte metodologią, schematami itp., zaskakująco blisko irkamowskich artykułów o spektralizmie. Bibliografia to prawdziwe arcydzieło!!! Z przymrużeniem oka- autorstwo nie do końca potwierdzone....; http://perso.wanadoo.fr/jb.guinot/pages/Perec.html - Perec, Perec i jeszcze raz Perec. Oryginalna konstrukcja, ciekawe artykuły a przede wszystkim ilustracje, zdjęcia, okładki, rysunki, plansze....; www.associationperec.org/index.html - oficjalna strona towarzystwa G.Pereca: kompletna bibliografia, biuletyn, opis seminariów oraz możliwość zamówienia Zeszytów Perecowskich "Cahiers de Perec", warto!

Variation no. 36: Minimalist



Wojciech Waglewski

Wojciech Waglewski – muzyk kultowy. Znakomity gitarzysta – improwizator (Osjan) i kompozytor chwytliwych, rozrywkowych kompozycji. Jako lider formacji Voo Voo od dwóch dziesięcioleci udowadnia, iż w dobie tyranii mass mediów i globalnego rynku, pisanie oraz wykonywanie (nie)zwykłych rockowych piosenek może pozostawać aktem artystycznym. Jego twórczość to muzyka rozrywkowa w najszlachetniejszym wydaniu, bazująca na etosie stworzonym przez muzyków jazzowych i rockowych lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, tętniąca energią pierwotnego wspólnotowego tańca, oddychająca autentyzmem ludowej pieśni. Na kawę z Wojciechem Waglewskim umówiliśmy się wraz z Przemkiem Psikutą w maju tego roku.

Niezwykłą cechą twórczości zespołu Voo Voo jest połączenie dwóch odrębnych typów wypowiedzi. Z jednej strony są albumy, czyli wyrafinowane, zamknięte, dokładnie skomponowane całości; z drugiej strony - żywiołowe, improwizowane koncerty. Jednocześnie w wielu wywiadach podkreślał Pan, iż w sztuce nie ma miejsca na demokrację, niezbędna jest dominacja jednej, silnej osobowości twórczej. Jak wobec tego postrzega Pan rolę lidera w tego typu działalności artystycznej?

W sztuce w ogóle nie ma miejsca na demokrację. To okrutne, ale prawdziwe. Tak było zresztą u wszystkich wielkich instrumentalistów. Pamiętam moje zaskoczenie na koncercie Milesa Davisa, gdy odwrócił się tyłem do gitarzysty, pokazując, że albo przestanie grać albo go zrzuci ze sceny...
Koncert musi stanowić jakąś zamkniętą formę wypowiedzi, jakąś wymianę myśli i ktoś musi czuwać nad dramaturgią całości. Na koncerty nie przychodzą przecież sami muzycy, aby posłuchać niekończących się solówek mistrza tego czy innego instrumentu. Jeśli chodzi o twórczość Voo Voo, to piosenki, komponowane i dokładnie aranżowane, głównie przeze mnie, traktujemy jak rodzaj standardów jazzowych, które właściwej, rozbudowanej formy nabierają właśnie podczas improwizacji na koncertach. Akt improwizacji wymaga jednak, jak już mówiłem, wyraźnej i spersonalizowanej kontroli, zwłaszcza w przypadku tak eklektycznej muzyki jak nasza.

A jak wygląda relacja lider – zespół w Osjanie?

Chciałbym bardzo, żeby Osjan miał jednego lidera. W praktyce jednak ta rola trochę się rozmywa. Niekwestionowanym liderem jest Jacek Ostaszewski, bez którego w ogóle nie mogłoby być zespołu, z kolei nad dramaturgią koncertów czuwam w większym stopniu ja. To wynika przede wszystkim z natury samego instrumentu - wystarczy jeden akord gitary i już wiadomo, w jakiej skali, czy w jakiej tonacji gramy.

Czyli nie wierzy Pan w równouprawnienie muzyków, na przykład w zespołach grających współczesną muzykę improwizowaną?

W: Nie, może poza jazzem mainstreamowym. Tam gra się określone tematy, określony schemat formalny, w którym każdy z instrumentalistów ma do zagrania parę chorusów. Natomiast w muzyce tworzonej na nowo musi być ktoś, kto ma jasno określoną koncepcję dramaturgiczną. Z drugiej strony jednak ów despotyzm lidera jest w tym sensie pozorny, iż każdy muzyk współtworzący zespół kształtuje w pewnym stopniu jego brzmienie. Ten kształt w przypadku zespołu Voo Voo osiągnął już pewną dojrzałość, która od paru lat umożliwia nam granie nieco bardziej swobodnie traktowanej formy. Współpracujemy zresztą z wieloma muzykami z różnych części świata, ostatnio między innymi z kubańskim saksofonistą Elvidem Larosa i dosyć znanym brazylijskim perkusjonalistą Louisem Ribeirą. Co ciekawe, oblicze stylistyczne Voo Voo okazuje się już na tyle zdefiniowane, że wejście jednego czy kilku muzyków nie zmienia zasadniczo, a już na pewno nie rozbija tej formy.

Czy nie kusi Pana czasami, aby zrezygnować z pracy z innymi muzykami korzystając z możliwości współczesnej technologii studyjnej? Czy koncepcja artystyczna lidera nie mogłaby być w ten sposób pełniej zrealizowana?

Nie do końca... To znaczy ja nie wierzę w taką twórczość. Niezbędne jest dobre studio, dobre instrumenty (ja mam obsesję na punkcie instrumentów akustycznych, bez żadnych upiększaczy) oraz dobrzy muzycy, między którymi istnieje ta nić porozumienia. Nie ukrywam zresztą, że jestem dumny z faktu, iż mój zespół stanowi dobre środowisko rozwoju dla instrumentalistów. Nie mówię tu o Mateuszu Pospieszalskim, który od samego początku był już w pełni ukształtowanym, dojrzałym artystą. Znakomitym przykładem jest natomiast Piotr Stopa – żyżelewicz, perkusista o punkowej proweniencji, który jazzu nie grał i grać nigdy nie będzie. W zespole ograniczyliśmy jego zestaw do werbli, stopy i kilku blaszek, do tego kazałem mu grać jazzowe podziały. W rezultacie powstał ciekawy, świeży styl łączący te właśnie rytmy z ciągłą powtarzalnością, co nadaje całości transowy charakter. Za wszechstronność i oryginalność, jaką pod moją opieką udało się osiągnąć Stopie, otrzymałem zresztą mnóstwo komplementów, m.in. od Tymona i Mikołaja Trzaski.

Chciałbym wybiec nieco w przyszłość. Interesuje mnie czy zamierza Pan rozwijać kierunek rockowo-jazzowo-transowej mikstury zapoczątkowany płytą Oov Oov *z 1998 roku?*

Tu może być pewien problem. Specyfika naszego zespołu polega na tym, że cały czas zawieszeni jesteśmy pomiędzy twórczością bardzo awangardową i bardzo tradycyjną. Zresztą im dalej muzyka wybiega w przyszłość, tym, bardziej zbliża się do korzeni. Przecież transu nie wymyślili DJ-e. Trans był u zarania muzyki obrzędowej.
Do pewnego stopnia podążamy na ostatnich płytach ścieżką łączącą brzmienie małych zespołów jazzowych z lat pięćdziesiątych ze współczesną muzyką klubową. Natomiast Oov Oov jako takie było zamknięciem pewnego etapu rozwoju, przez który chcieliśmy przejść po to, by już do niego nie wracać. Tego typu formuły drum'n'basowe oraz break beatowe mamy już dosyć ograne i wracamy do nich raczej sporadycznie, podczas koncertów. Choć naprawdę trudno mi przewidywać, w jakim kierunku podąży teraz muzyka Voo Voo. Obecnie myślę o połączeniu swingu, wyrafinowanej jazzowej harmonii oraz transu z melodyką beatlesowską, po którą zresztą sięgaliśmy już w przeszłości. Jednocześnie planujemy współpracę z młodzieżową orkiestrą symfoniczną. Oczywiście nie chodzi o zwykłe zaaranżowanie piosenek, bo to do niczego nie prowadzi. Myślałem o czymś w duchu ostatniego big–bandowego projektu Matthew Herberta. Kłopotem będzie oczywiście zmuszenie orkiestry do swingowania... Swojego czasu rozważałem podobny projekt z Wojtkiem Michniewskim. On miałby stworzyć jedną warstwę opierając się na swojej rozległej wiedzy na temat nurtów muzyki współczesnej, my dołożylibyśmy do tego naszą warstwę improwizacyjną... Nie wiem do końca, jakby to miało wyglądać od strony technicznej, ale bardzo jestem zachęcony osiągnięciami Matthew Herberta. Jemu udało się postawić do góry nogami całą strukturę big–bandu, zupełnie odwrócił role poszczególnych sekcji i połączył to z transową sekcją rytmiczną. Bardzo chętnie podążyłbym w tym kierunku, ale trudno mi w tej chwili powiedzieć, czy coś z tego będzie...

A czy jako kompozytora nie pociąga Pana jakaś większa, zamknięta forma?

Jeśli chodzi o zamknięte formy, to wyżywam się w obrębie muzyki filmowej i teatralnej. Natomiast samodzielna, poważna twórczość wymaga solidnej wiedzy, której nie posiadam. Trzeba mieć odrobinę pokory... Z dużym niesmakiem przyglądam się zresztą symfonicznym poczynaniom muzyków wyrastających z kręgu gitary i muzyki podwórkowej... Gdyby obedrzeć je z całej tej orkiestrowej ornamentacji, pozostałyby dosyć banalne melodie. Ja wolę zajmować się tym, na czym dobrze się znam. Tym bardziej, że ostatnio minimalne rzeczy coraz bardziej mnie intrygują. Cieszą mnie rzeczy najmniejsze, na przykład to, że coraz lepiej gram na gitarze, że w tym roku wiem o gitarze więcej, niż wiedziałem w zeszłym. Myślę, że z takich drobiazgów właśnie można bardzo wiele zbudować.

Chciałbym zapytać o Pana pogląd na różnicę i wzajemny stosunek pomiędzy muzyką jazzową, rockową oraz poważną, także w kontekście społecznym i antropologicznym. Wielokrotnie zwracał Pan uwagę na ludyczno – rytualny charakter twórczości improwizowanej, postrzegając ją, jak rozumiem, jako kontynuację tradycji ludowej.

Owszem. W ogóle muzyka europejska straciła bardzo wiele wchodząc na salony, stając się muzyką dworską. Nie mam dostatecznej wiedzy historycznej, aby wskazać ten moment, jednak niewątpliwą kulminację stanowiła cała muzyka wirtuozowska, grana dla popisu. Bardzo wiele stracił także jazz, wchodząc do filharmonii, żeby się dowartościować... Zupełnie zresztą niepotrzebnie. Wydaje mi się, że niezależnie od epoki oraz otoczenia kulturowego, w jakim żyjemy, oczekujemy od muzyki czegoś więcej niż pustego popisu.
Zarzut ten nie dotyczy jednak klasycznej muzyki indyjskiej, pomimo niezwykłego jej wyrafinowania. Jedno z największych rozczarowań przeżyłem dowiadując się, że indyjska raga nie jest tak naprawdę improwizowana. To jest w gruncie rzeczy bardzo poukładana forma, którą gra się czekając na tak zwane śruti. Występowaliśmy kiedyś z Pandit Ram Narajanem, który powiedział, że podczas swego długiego życia śruti udało mu się znaleźć czterokrotnie wobec dwutysięcznej publiczności... i wszyscy odlecieli. I po to się gra. Nikt tam nie przychodzi, by obserwować popisy,

tak jak w Europie obserwowało się muzyków azjatyckich... albo robiło się zupełnie beznadziejne próby hybrydy typu *West meats East* Menuhina i Shankara... To jest kompletne nieporozumienie. Niektórym wydaje się, że jak się zagra w miarę poprawnie indyjską skalę na skrzypkach, to już jest raga. A istota polega nie na tych dźwiękach, ale na tym co jest pomiędzy nimi.
Wracając jednak do tematu... W Europie pojawiały się próby przywrócenia muzyce jej pierwotnej, rytualnej funkcji. Tak było z jazzem, potem z rockiem. Rock zresztą powracał z największą regularnością: przewrót punkowy, potem grunge'owy... Przypomina mi się wypowiedź Senegalczyka Mamadou Dioufa, z którym kiedyś graliśmy. Najbardziej dziwi go w Europie to, że ludzie słuchają muzyki na siedząco. On w ogóle nie jest w stanie zrozumieć pomysłu muzyki, której nie towarzyszy ruch ciała. Zresztą właśnie konflikt ciała z duchem, czy raczej intelektu ze spontanicznością jest nieodzowny dla całej muzyki europejskiej. Intelekt musi opanować emocję (i na tym właśnie polega rola lidera), jednak nie może jej całkowicie okiełznać, bo wtedy to się robi nudne, wszystko jest piękne i okrągłe jak dupa. Herman Hesse powiedział, że dlatego się piszę książkę, maluje czy gra, że nie ma się, jak pies czy kot, ogona, przy pomocy którego można by wyrażać emocje. Ja wprawdzie bardzo lubię chodzić do filharmonii, ale brakuje mi wówczas właśnie emocji, coraz więcej ludzi przychodzi tam z obowiązku...

À propos filharmonii. Przy różnych okazjach wymieniał Pan nazwiska kompozytorów szczególnie Panu bliskich, m. in. Erika Satie oraz Henryka Mikołaja Góreckiego. Jakie jakości wyrazowe, emocjonalne, a może czysto formalne fascynują Pana w ich twórczości?

Muzyka Góreckiego jest dla mnie dowodem na istnienie Boga. Poza tym odnoszę wrażenie, choć być może nie mam wystarczającej wiedzy muzycznej, iż jest to artysta bardzo nieortodoksyjny... W tym sensie nieortodoksyjny, że on wyskoczył ze swoim pomysłem na muzykę w sposób bardzo spontaniczny, niewyrachowany... Przynajmniej ja tak to odbieram. To nie wynikło nawet z jakiejś ciągłości rozwoju stylistycznego. Teraz próbuje się go wsadzić do szufladki minimalizmu, ja jednak myślę, że ta muzyka jest tak mocna, iż wybiega poza wszelkie szufladki.
Nie wiem, jak ona się ma do twórczości Lutosławskiego... Myślę, że formalnie nie za mocno, gdyż działa środkami tak prostymi... a jednak tak wyrafinowanymi. Proste rzeczy najtrudniej stworzyć. Muzyka Góreckiego jest przy tym niezwykle głęboka w przekazie, a zarazem transowa, na sposób niemal rockowy...
Natomiast Erika Satie i Gabriela Fauré lubię chociażby dlatego, że to wariaci, szaleńcy. Pomijam już eksperymenty Satiego z koncertami dla piesków, itd., ale w samej formie muzycznej oni są niezwykli... (Nie lubię tylko *Parad* Satiego, bo to jest muzyka strażacka, która przy posiłku nie sprawia przyjemności.) Myślę przede wszystkim o talencie wyczarowywania niezwykle prostych, urokliwych tematów. Don Cherry, u boku którego miałem parokrotnie zaszczyt wystąpić, miał podobny dar. To takie proste melodyjki, które każdy już gdzieś słyszał, zwłaszcza w dzieciństwie, a mimo to są tak opracowane, że niesie to jakąś wartość samo w sobie...
Ale lubię też potęgę: Mahlera, zwłaszcza *V Symfonię*... Mniej podobają mi się pomysły minimalistów, które sprawdzają się tylko w kinie, a nie jako muzyka do przeżywania w domu.
Oczywiście intrygowały mnie dadaistyczne zabiegi Cage'a, bo było to momentami śmieszne. Z kolei *III Symfonię* Lutosławskiego jestem w stanie przeżyć bardzo mocno w filharmonii, ale nie w domu. To trochę tak jak z kinem. Nie można się pozbawiać kina, bo są po prostu takie filmy... Ostatnio byłem na przykład na *Dziewczynie z Perłą* i nie wyobrażam sobie oglądania tego w domu. Są filmy, których miejsce jest w kinie i muzyka, która powinna być słuchana w filharmonii...

Odnoszę wrażenie, iż istota muzyki jest, zdaniem Pana, ponadczasowa i ponadkulturowa, ukryta, jak sam Pan powiedział, „pomiędzy dźwiękami".

W: Oczywiście. Myślę, że między *III Symfonią* Góreckiego i fantastycznie zagarną ragą Chesna Rajana nie ma żadnej różnicy. To znaczy są różnice formalne, ale w istocie chodzi absolutnie o to samo. To są inne środki, inne języki, ale i w jednym i drugim daje się odczuć obecność Boga. Dotyczy to także na przykład japońskiego koncertu Coltrane'a. Wielka muzyka zbliża się do Boga, kosmosu, miłości. Ona jest uniwersalna. I jeśli ktoś mówi, że muzyka Hendrixa jest za głośna lub za prosta, to jest to tylko kwestia niedorozwoju umysłowego. My się lubimy zaszywać w takie własne środowiska. To jest z jednej strony kwestia prowincjonalizmu, z drugiej – obawy, że ktoś nas rozszyfruje...

Narzuca się pytanie o podział na muzykę wysoką i niską. W kontekście eklektyzmu charakterystycznego dla twórczości Voo Voo czy Osjana, można za Philipem Glassem, kompozytorem niezwykle zresztą harmonicznie i formalnie prostej muzyki, przytoczyć taką mniej więcej definicję: „Muzyka poważna ma zdolność kreowania i odświeżania języka dźwiękowego, podczas gdy muzyka popularna zdolna jest jedynie do jego konsumowania".

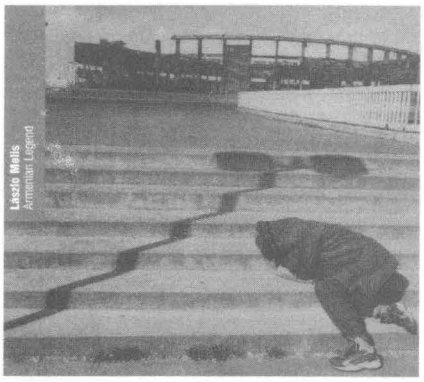
To jest jedna z możliwych definicji, aczkolwiek nie jestem przekonany do słuszności samego podziału. Myślę, że różnica pomiędzy muzyką ważną i błahą tkwi zupełnie w czymś innym, mianowicie w motywach tworzenia. Można tworzyć muzykę rozrywkową z głębokiej potrzeby przekazania czegoś. Oczywiście to, czy muzyka wnosi coś nowego, czy prowokuje do czegoś, to już pytanie o to, czy jest sztuką, czy nie.

Wywiad przeprowadzali Michał Mendyk i Przemek Psikuta w maju 2004, tekst autoryzowany

Węgierski trop

„Polak, Węgier – dwa bratanki" – pomyślałem zabierając się za recenzowanie wydanych przez wytwórnię **Budapest Music Center** płyt prezentujących panoramę współczesnej muzyki węgierskiej. To śmiałe zawołanie, choć dobrze zadomowione w mowie potocznej, jest, delikatnie rzecz ujmując, troszkę na wyrost. Głębszego sensu nabiera potraktowane jako (gorzko) ironiczna konstatacja. Cóż bowiem potrafi powiedzieć przeciętny współczesny Polak o kulturze naszych CK braci?

Grzebię niespokojnie w swojej młodej, niezabałaganionej jeszcze pamięci i, niestety, niewiele tam znajduję. Wypadałoby się poszczycić znajomością twórczości lub choćby nazwiska jakiegoś „nieencyklopedycznego" literata bądź myśliciela. Nic z tego...

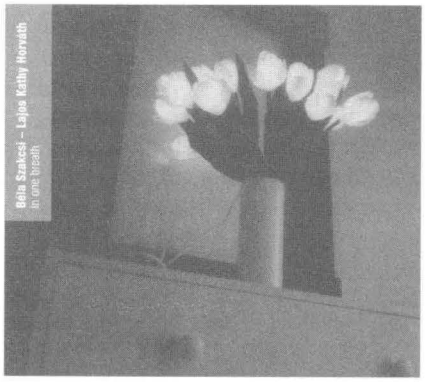


Wciąż tylko winnice i trunek o wdzięcznej nazwie *Egri Bokaver*, najwierniejszy kompan niezapomnianych młodzieńczych eskapad. Gdzieś kołacze się jeszcze zapamiętana z lekcji historii opowieść o Budzie i Peszcie, odzywa się echem demoludowy mit nadbalatońskiego Edenu.

Cóż, chyba jedyna droga do odnalezienia węgierskiego tropu wiedzie przez podręcznik historii muzyki. Był więc sobie kiedyś Ferenc Liszt - nieodżałowany lew salonowy (lub, jak chcą jego antagoniści: fortepianowa hiena). Lecz kiedy to było? W czasach, gdy niesiona romantycznym porywem akademicka brać nie odróżniała jeszcze muzyki węgierskiej od cygańskiej. Tę etnomuzykologiczną lekcję dać im mieli dopiero rówieśnicy wnuków Ferenca: Béla Bartók, Zoltán Kodály: prekursorzy europejskiej folkorystyki oraz węgierskiej muzyki narodowej. Z tą ostatnią niewiele ma z kolei wspólnego György Ligeti, kompozytor odpowiedzialny za szereg sukcesów awangardy darmsztadzkiej, a potem jeden z ważniejszych burzycieli ideologicznej hegemonii tej formacji. Ten jednak, jak wielu wybitnych twórców z południowej Europy, wyemigrował już za młodu i więzi łączące go z *Vatersland* były raczej nikłe. Zapomnijmy więc na chwilę o Ligetim i podążmy ścieżką wytyczoną przez Bartóka. A więc trop folklorystyczny...

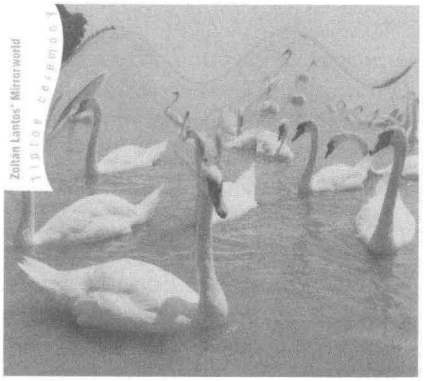
Poszlaka nr 1: muzyka globalnej wioski

Gdzież bowiem, jeśli nie w improwizacyjnym ferworze i zmysłowości pierwotnego, wspólnotowego tańca, miałby być ukryty klucz do muzycznej duszy Węgier?



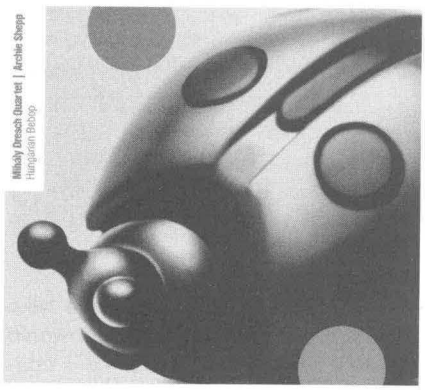
Muszę niestety od razu rozczarować wielbicieli prawdziwego folkloru. Przedmiotem zainteresowania BMC pozostaje bowiem wyłącznie muzyka profesjonalna, artystyczna. Autorzy serii nie utożsamiają jej jednak z hermetycznym światem filharmonii, bowiem blisko połowę katalogu zajmują nagrania artystów z kręgów szeroko pojętej dźwiękowej improwizacji, a więc realizowanej nie tylko w klasycznym jazzowym combo, lecz także przy pomocy laptopa lub na instrumentach ludowych. Nie zapominając o obranej strategii, sięgam przede wszystkim po nagrania artystów z tej ostatniej kategorii.

Miarowe plumkania indyjskiej tabli, potem kilka subtelnych efektów brzmieniowych skrzypiec i wreszcie improwizowana melodia o ewidentnie jazzowej proweniencji. Ani krztyny „węgierszczyzny". Oto pierwsze frazy albumu ***Tiptoe Ceremony* formacji Zoltan Lantos` Mirrorworld (BMC CD 078)**. Już na tym etapie spotkania z owym wątpliwej jakości dziełem stało się dla mnie jasne z jaką stylistyką mam do czynienia. Teatr absurdu w wykonaniu dwojga clownów: lidera – skrzypka w kolejnych maskach (klasycznej, bliskowschodniej, bałkańskiej, a nawet słowiańskiej) oraz gitarzysty Mihaly Drescha urozmaicającego rockowo-jazzowy banał interludiami, w których słychać kontemplacyjne brzmienie semickiego oudu, innym zaś razem np. żywiołowe flamenco. Do tego tłum statystów, czyli muzealna kolekcja instrumentów z całego świata, zwłaszcza fletów z najrozmaitszych jego zakątków. A w całą tę maskaradę wkomponowane bez wdzięku próbki indyjskiego scatu oraz naiwnych minimalizmów á la Philip Glass. Całość zamknięta oczywiście tybetańską medytacją. Album kapeli Zoltana Lantosa to rozpasany w swej eklektyczności i niesmaczny w swej powadze muzyczny śmietnik wepchnięty w modne ramy improwizowanej muzyki etnicznej – stylistyki, pod którą podwaliny na naszym rodzimym gruncie kładł trzy dekady temu zespół Osjan. Jednak Polakom, pomimo wielkiej mnogości inspiracji, udało się zbudować spójny i bardzo indywidualny świat dźwiękowy. Węgrom tymczasem nie chodzi o własną, współczesną reinterpretację muzyki tradycyjnej, lecz o kreację przytulnej, dźwiękowej tapety dla zabieganych grażdan globalnej wioski. Ta gra nie toczy się o sztukę korzeni, lecz o sztukę bez



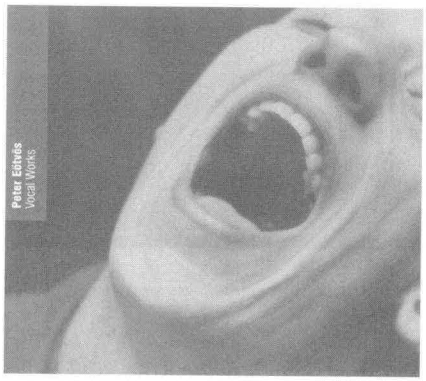
korzeni, niesioną ciepłym wiatrem powierzchownych stylizacji oraz aktualnych mód i rozpływającą się w niepamięci jakieś trzy minuty po przesłuchaniu płyty.

Niesmak, jaki czułem po tej *bez – ceremonii*, miał się wkrótce przerodzić w mdłości, a to pod wpływem dźwiękowych zabaw kapeli, co **Elemer Balazs Group** się zowie **(BMC CD 064, BMC CD 086)**. Mógłby to być jakiś spóźniony popartowski manifest, gdyby nie pewność siebie i namaszczenie, z jakim członkowie kapeli profanują kolejne muzyczne światy. Jazzowe standardy (z *My Favourite Things* włącznie) oraz własnej produkcji niby-standardy – pretensjonalne, melizmatyczne zaśpiewy zaczerpnięte z jakiejś wirtualnej cygańsko–serbsko–arabskiej tradycji – rozrywkowy szlagier – dźwiękowa tapeta okra-

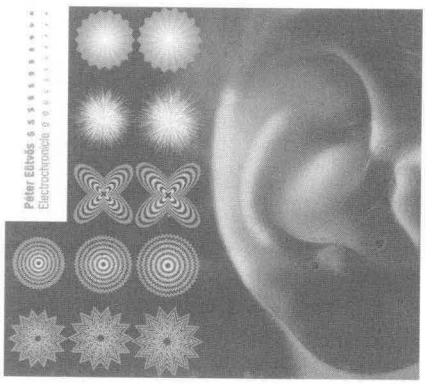


szona orientem. Doprawdy, dziwi mnie pojawienie się tego typu kuriozum w wydawnictwie aspirującym do roli wizytówki narodowego stylu.

Konfrontację z zaproponowaną przez BMC wizją nowoczesnej muzyki korzeni okupiłem koniecznością kilkudniowej rekonwalescencji. W walce z pomieszaniem zmysłów (stylów) znakomitym remedium okazała się muzyka węgierska w wersji stricte jazzowej. Tak konsekwentnie unikająca eklektyzmu i pretensjonalności, że aż... nudna. No cóż, konserwatyzm i niewolnicze przywiązanie do afro-amerykańskich wzorców okazuje się być chorobą zawodową nie tylko weteranów polskiej sceny jazzowej. Podróż sentymentalna w lata 50. i 60. (niepozbawiona lokalnych smaczków w aranżacjach i melorytmice) świetnie spełniła funkcję muzykoterapeutyczną, oszczędzając mi przy tym głębszego przeżycia estetycznego. W tym szarawym zbiorowisku na uwagę zasługuje jedno nagranie, a to za sprawą saksofonisty o niezbyt węgierskim

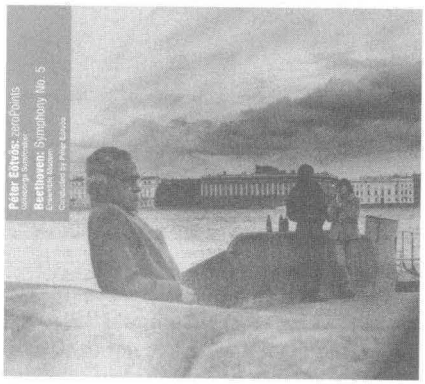


nazwisku: **Archie Sheep. *Hungarian Bepop* (BMC CD 066)** – album, na którym ów znakomity amerykański muzyk gra wraz z formacją **Dresch Quartet**, to rzeczywiście kwintesencja rytmicznej witalności oraz emocjonalnego ukropu, które to cechy towarzyszyły czarnej muzyce u zarania jej fazy nowoczesnej. Wielka dawka erotyczno–rytualnej energii poderwała mój wątły, schorowany organizm do dzikiego tańca i nieouchronnie zakończyła błogostan rekonwalescencji. Pełen wiary podążyłem na nowo węgierskim tropem.



Poszlaka nr 2: muzyka z podręcznika

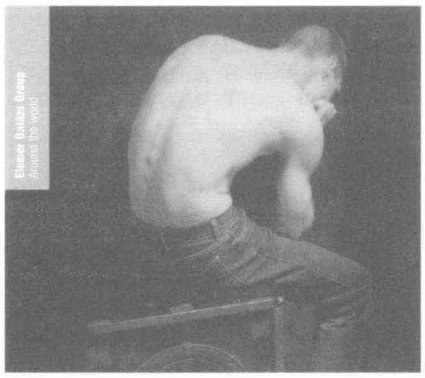
Gdyby oferta BMC ograniczała się do incydentów pokrewnych pokrewnych radosnej twórczości Zoltana Lantosa i Elemera Balazsa, nie warto byłoby marnotrawić papieru, tuszu drukarskiego i Twojego, Drogi Czytelniku, czasu (nie mówiąc o pieniądzach na zakup płyt). Nie powielaj jednak moich błędów i sięgnij od razu do półki z muzyką poważną. Ta, w odróżnieniu od części „rozrywkowej", obfituje bowiem w pozycje interesujące, nawet wybitne. Nie zabrakło tu zresztą żelaznej klasyki. Można więc posłuchać **orkiestrowych dzieł Liszta** w wykonaniu Węgierskiej Narodowej Orkiestry Symfonicznej pod batutą Zsolta Hamora **(BMC CD 009)**, czy frapującej, bardzo oryginalnej interpretacji ***Cudownego Mandaryna* Bartóka (BMC CD 058)**. Autorem tej ostatniej jest Peter Eötvös – dyrygent i kompozytor cieszący się międzynarodową sławą. W nagraniach BMC prowadzi



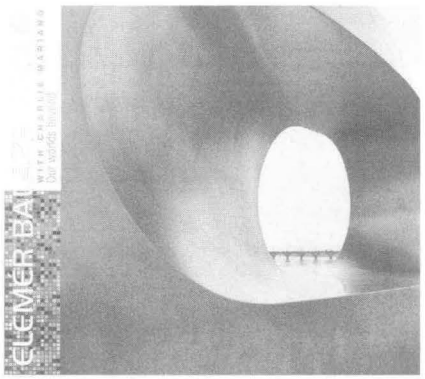
zresztą nie tylko orkiestry klasyczne (Junge Deutsche Philharmonie) lecz także słynny Ensemble Modern, z którym od lat prowadzi owocną, udokumentowaną fonograficznie współpracę. Zespół ten pojawia się zresztą w wyjątkowym, prowokacyjnym wcieleniu. Mistrzowie interpretacji muzyki najnowszej sięgnęli bowiem tym razem po... ***V Symfonię* Beethovena (BMC CD 063)**. Czy eksperyment się powiódł? Niestety, nie. Humanistyczna głębia tego dzieła padła ofiarą charakterystycznej dla tego zespołu perfekcji wykonania (albo raczej nagrania, gdyż kameralna obsada grupy smyczkowej Ensemble Modern wymagała zwielokrotnienia, które osiągnięto sztucznymi, studyjnymi środkami). Konsekwentna wierność zapisowi nutowemu zaowocowała bezduszną mechanicznością. O ile pewna marszowa sztywność odcinków dynamicznych jest jeszcze do

zaakceptowania, o tyle odebranie naturalnej śpiewności fragmentom lirycznym daje efekt wręcz groteskowy. Truizmem będzie stwierdzenie, iż interpretowanie dzieł klasycznych wymaga uchwycenia jakości ukrytych pomiędzy nutami, a być może nawet stojących z nimi w pewnej sprzeczności. Do tego przynajmniej przyzwyczaili nas Toscanini, Klemperer oraz Karajan, i lepiej niech tak pozostanie. O wielkiej wartości tego nagrania decyduje natomiast utwór ***Zero Points*** samego **Eötvösa** wykonany przez Narodową Orkiestrę Szwedzką z Göteborga. Dziewięcioczęściowy cykl złożony jest z krótkich i bardzo skondensowanych utworków, które, choć grane bez pauz, mogłyby stanowić samodzielne, błyskotliwe miniatury. Ekscytuje w nich przede wszystkim niespotykana witalność i barwna, plastyczna orkiestracja (szczególnie piękne rozwiązania w drzewie i idiofonach). Razi pewne uzależnienie od standardów stworzonych przez francuskich mistrzów nowoczesnej orkiestry, zwłaszcza Messiaena, w mniejszym stopniu Bouleza. Wizerunek **Eötvösa** jako twórcy o doskonałym warsztacie i imponującej wyobraźni dźwiękowej, lecz pozbawionego pomysłu na indywidualny język kompozytorski potwierdziła kolejna, tym razem monograficzna płyta zatytułowana ***Vocal Works*** **(BMC CD 038)**. *Two monologues*, czyli koncertowa wersja fragmentów opery *Three Sisters* na podstawie Czechowa (rejestracja całego dzieła dostępna jest w ofercie Universalu (seria 20/21 Deutsche Grammophon), to sprawnie skomponowany wagnerowsko-bergowski dramat muzyczny w kunsztownej instrumentacji. *Tale* z kolei to całkiem interesująca powtórka z lingwistyczno-elektroakustycznych poszukiwań Stockhausena (jeśli pamiętacie jeszcze *Gesang der Jünglinge*). Do tego Cage doprawiony szczyptą Scelsiego w medytacyjno-teatralnym *Harakiri* oraz odblask wokalnych eksperymentów Ligetiego w *Insetti Galanti*. Kunszt, z jakim Eötvös porusza się po tych świetnie znanych z muzyki XX wieku światach dźwiękowych jest jednak na tyle imponujący, że płyty warto posłuchać. Podobnie zresztą jak albumu z **muzyką elektroniczną** tegoż kompozytora **(BMC CD 072)**.

Eötvös jest chyba jedynym twórcą o międzynarodowej sławie tak dobrze reprezentowanym w katalogu BMC. Jeśli chodzi o klasyków nowej muzyki węgierskiej, to Ligeti (rozpieszczany ostatnio przez europejską fonografię) nie pojawia



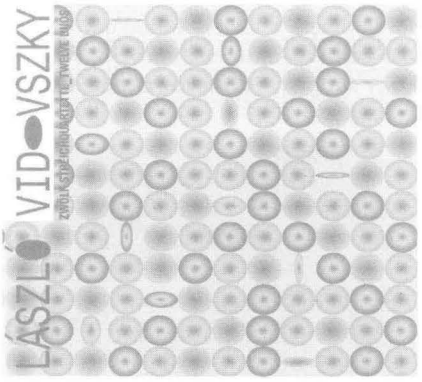
się w ogóle, natomiast György Kurtág, uosabiający umiarkowane oblicze modernizmu – tylko sporadycznie (często figuruje za to w dedykacjach). Godne uwagi są jego miniatury zarejestrowane obok kompozycji kilku młodszych twórców na autorskim albumie cymbalistki Ildiko Vekony. Do miana klasyka aspirować zdaje się jeszcze jeden artysta, choć obrana przez niego droga jest rodzajem ucieczki od pułapek nowoczesności i oryginalności w objęcia czystego akademizmu. **Emil Petrovics**, bo o nim mowa, to przedstawiciel starszego pokolenia absolwentów budapesztańskiej uczelni, w któ-



rej, jak donosi autor komentarza do płyty **(BMC CD 017)**, szczególnie pieczołowicie kultywowanym gatunkiem jest kwartet smyczkowy. I chyba za rodzaj hołdu dla profesorów uznać należy dwa kwartety Petrovicsa, czyli rzetelne warsztatowo imitacje dokonań mistrzów tego gatunku – Bartóka i Szostakowicza (zresztą w wykonaniu zespołu, któremu patronuje pierwszy z panów).

Poszlaka nr 3: muzyka pogańska, muzyka w strzępach, muzyka cieni

Ambiwalentne uczucia budzi także twórczość młodszych absolwentów budapesztańskiej Akademii Muzycznej. Więcej tu co prawda eksperymentów i poszukiwań nowych środków wyrazu, lecz sporo także eksploatowania powierzchownych mód importowanych z Europy Zachodniej i USA. Myślę tu przede wszystkim o **Laszlo Melisie**, instrumentaliście przez lata związanym z zespołami Steve`a Reicha oraz Louisa Andriessena. Muzyk dobrze przemyślał to, czego nauczył się na lekcjach u mistrzów minimal-music i postanowił przeszczepić ich osiągnięcia na rodzimy grunt, wzbogacając swój styl elementami eklektycznie pojmowanej muzyki świata. Efekty tej operacji to ***The Apocalypse Of Enoch*** **(BMC CD 035)** oraz ***Armenian Legend*** **(BMC CD 062)** – utwory nieznośnie wtórne i infantylne melodycznie, konstrukcyjnie oraz



ideowo. Ku podobnej, łatwej nie tylko w odbiorze lecz także do wykreowania stylistyce zwraca się zresztą wielu młodych Węgrów, niestety zazwyczaj z równie godnym pożałowania rezultatem. Epidemia ta dotknęła między innymi **Belę Forago**, autora kilku nużących miniatur na instrumenty dęte z towarzyszeniem fortepianu. Jedno tylko dzieło tego kompozytora wypada zaskakująco dobrze, a to dzięki niecodziennemu pomysłowi. Kompozytor ***Mszy „353 dni"*** **(BMC CD 023)** umieszcza kanoniczne teksty liturgii katolickiej w niezwykle odświeżającym kontekście. Ascetyczna i surowa, choć niestroniąca od dysonansów harmonia, wnosząca nastrój rytualnej powagi instrumentacja (dęte oraz perkusja), wreszcie statyczna i pełna skupienia melorecytacja chóru budzą skojarzenia z duchem celebrowanych w naturalnym otoczeniu przedchrześcijańskich obrzędów.

Twórcą zasługującym na szczególną uwagę wydaje się być **Laszlo Vidovszky**. Choć jak wielu liczących się

dziś kompozytorów studiował u Oliviera Messiaena, we własnej muzyce zbliżył się raczej do rozwiązań typowych dla Cage'a oraz późniejszego Ligetiego. **Dwa cykle smyczkowych miniatur** (dwanaście kwartetów i tyleż samo duetów – **BMC CD 075)** to synteza cage'owskiego redukcjonizmu oraz wyrafinowanej ludyczności znanej chociażby z *Etiud* Ligetiego. W kolejnych aforystycznych utworkach Vidovszky koncentruje się na pojedynczych elementach muzycznych bądź problemach warsztatowych. Treścią kompozycji stają się na przykład rozsiane nieregularnie akordy, rozciągnięte w czasie glissando, bądź kilka poddanych gęstym repetycjom wzorców melorytmicznych. Vidovszky rezygnując z tworzenia dzieła w tradycyjnym tego słowa znaczeniu (znak czasu!), buduje fascynujące muzyczne mikroświaty z pojedynczych atomów. Takimi studiami kompozytorskimi są (nomen omen) ***Etiudy na fortepian midi***, wypełniające kolejny monograficzny album **(BMC CD 014)**. Decydując się na szerzej rozwinięte formy, Vidovszky stwarza przestrzeń dla bardziej wyrafinowanej – zmysłowej i intelektualnej gry ze słuchaczem (przydaje się tu pewna erudycja muzyczna).

Ciekawą osobowością okazał się także **Laszlo Tihanyi**. Kameralne dziełko *Shadowplay* **(BMC CD 027)**, przeznaczone na fortepian, wiolonczelę oraz klarnet, ukazuje go jako kompozytora niezbyt może nowatorskiego (webernowskie oraz feldmanowskie inspiracje widoczne są jak na dłoni), jednak dysponującego rzadkim darem kreowania zimnego, okrutnego piękna z niezbyt miłych dla ucha i dosyć anonimowych dźwięków. Ta muzyka, rozgrywająca się gdzieś pomiędzy estetyką *Klangfarbenmelodie*, a mroczną, podszytą egzystencjalizmem wersją minimalizmu (zadedykowanie jednej z części utworu Tomaszowi Sikorskiemu nie jest z pewnością przypadkiem) zbliża się w najciekawszych momentach do duchowej głębi dramatów Becketta. Niemniej frapująco brzmi utwór *Atte* złożony z orkiestrowych wariantów kilku miniatur kameralnego cyklu.

Poszlaka nr 4: improwizacja raz jeszcze

Z zapartym tchem wysłuchałem jednego jeszcze nagrania. ***In One Breath*** **(BMC CD 061)** to zbiór czterech wirtuozowskich, bardzo nowoczesnych utworów na skrzypce i fortepian. Bogactwo technik artykulacji oraz ciągła zmienność faktur, temp i nastrojów, (nieujmująca przy tym nic logice muzycznego rozwoju), przywodziły na myśl późną kameralistykę Xenakisa. Już samo to porównanie jest w stanie zastąpić ciąg pochwał, jaki mógłbym teraz wygłosić. To jednak dopiero połowa tajemnicy tego nietuzinkowego albumu. Frapujące utwory nie są bowiem efektem mozolnej pracy kompozytorskiej lecz owocem... **improwizacji** dwóch instrumentalistów: **skrzypka Lajosa Kathy Horvatha** oraz **pianisty Beli Szakcsi**. Instrumentalistów, ośmielam się twierdzić, genialnych.

I na deser najciekawsza, moim zdaniem, wśród omawianych wydawnictw płyt, tym razem z muzyką elektroakustyczną. ***S(M)S*** **(BMC CD 081)** to stworzona przez grupę **Lux Nox** improwizowana suita o rytualnym charakterze. W pejzażu współczesnej elektroniki wyróżnia węgierskich twórców przede wszystkim bardzo rzadka wrażliwość na piękno pojedynczego, często granego *piano*, dźwięku, nieprowadząca przy tym do eksploatowania brzmień najbardziej oczywistych. Poza kilkoma agresywnymi, bruitystycznymi fragmentami, cykl rozwija się w subtelnym, pozbawionym pseudo-eksperymentalnego zadęcia dialogu wielobarwnych punktów i kresek malowanych przy pomocy aparatury studyjnej oraz kilku akustycznych instrumentów. Naturalność tej kreacji przejawia się w niezwykłej zgodności obiektów akustycznych z ciszą, w której są zawieszone i która od czasu do czasu przemawia własnym, czystym głosem. To właśnie subtelnie kształtowane napięcie pomiędzy dźwiękiem i ciszą (a nie dosyć odległe i niejednoznaczne nawiązania do kultur pozaeuropejskich), decyduje o rytualnym charakterze tej muzyki.

Wnioski

Propozycja płytowa BMC ma przede wszystkim walor poznawczy. Stanowi dosyć wszechstronny, jak sądzę, przegląd węgierskiej muzyki ze wszystkim tym, co w niej fascynujące, lecz także nieciekawe czy nawet irytujące, stąd też obraz muzyki powstającej obecnie w tym kraju nie wydaje się zbyt spójny.

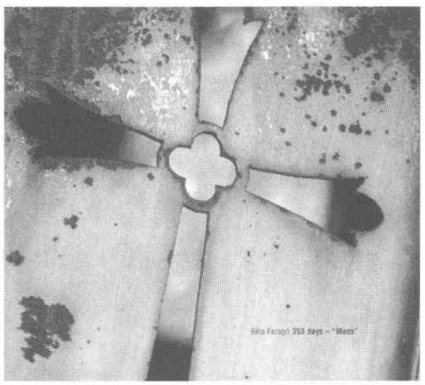
Dzieł o wielkich walorach artystycznych jest tu niewiele, dominują rozmaite hołdy składane bądź rodzimej tradycji, bądź mistrzom światowej muzycznej teraźniejszości. Kilka nagrań prezentuje jednak zjawiska wybitne w skali międzynarodowej. Myślę tu przede wszystkim o Eötvöszu, Vidovszkym oraz o parze niezwykłych improwizatorów. Melomani o bardziej klasycznych zainteresowaniach mogliby w tej serii odnaleźć kilka znakomitych interpretacji, choć wątpię, aby w natłoku nagrań filharmonicznych gwiazd w ogóle trafili na ofertę BMC[1].

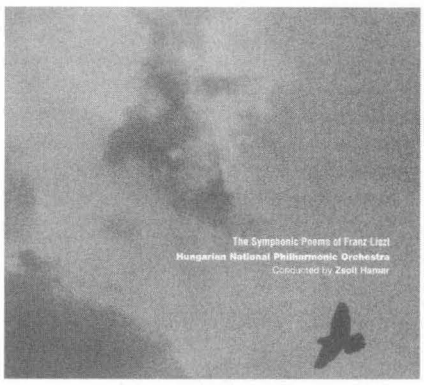
P.S. Prawie wszystkie płyty odznaczają się piękną oprawą graficzną. Gdy przyglądałem się kolejnym okładkom, najwięcej radości sprawiała mi za każdym razem krótka adnotacja o treści: „Nagranie sponsorowane przez Ministerstwo Kultury". Ciekawe, czy nasze władze kiedykolwiek zainteresują się rzetelną promocją muzyki polskiej...

Michał Mendyk

Dziękujemy sklepowi muzycznemu Duo 111 za udostępnienie nagrań.

[1] Może im w tym wydatnie pomóc profesjonalnie zorganizowana witryna internetowa wydawnictwa pod adresem: http://www.bmcrecords.hu





Ciężki los Schwerdtfegera

GeorgSchwerdtfeger(1903-51): kompozytor praktycznie nieistniejący, zapomniany i pogrzebany – a być może jeden z najważniejszych twórców XX wieku... Postać tragiczna, zdeptana przez historię, ale i sama siebie próbująca zniszczyć, unicestwić, i to bynajmniej nie fizycznie, ale raczej psychicznie. Twórca, który zacierał za sobą ślady, palił mosty i dzieła. Wreszcie doczekał smutnego końca i zostawił nam po sobie tyle, ile chciał: czyli prawie nic. Dlaczego podjął taką decyzję – decyzję o samoskreśleniu się jako twórcy – jak ta decyzja się rodziła i jak się w niej kompozytor utwierdzał – zobaczymy przypominając i odkrywając jego życiorys, zrekonstruowany głównie na podstawie zachowanej korespondencji, dokumentów z uczelni i stowarzyszeń, do jakich należał oraz ze wzmianek osób, które go poznały i zapamiętały.

ur. 17 III 1903 W Monachium w rodzinie lekarza i córki profesora chemii. Ma trzech braci, z których najmłodszy ginie jako rewolucjonista w zamieszkach rewolucyjnych w latach 20-ych, drugi zostaje fizykiem i pracuje później na rzecz reżimu hitlerowskiego (po wojnie skazany na 3 lata więzienia), zaś najstarszy – lekarz – dożywa późnej starości.

W młodości zdolny szachista (2. miejsce jako junior w Niemczech) oraz pianista z zamiłowania (naśladuje w tym starszego brata Adriana – później lekarza – który zdążył ukończyć szkołę muzyczną jeszcze przed wojną).

1921 Na Uniwersytecie Monachijskim podejmuje studia matematyczne, które kończy z przeciętnie dobrymi wynikami, co spowodowane jest zapewne zaangażowaniem w rozpoczętą równolegle szkołę muzyczną (fortepian)

1925 Przez rok studiuje na berlińskiej Akademie der Kunst kompozycję u Schönberga (był to zresztą pierwszy rok wykładów Mistrza w owej uczelni). Pod silnym wpływem osobowości nauczyciela i sytemu dodekafonicznego, pisze utwory w tej technice, badając zwłaszcza odstępstwa od reguły.

1926 Umiarkowany sukces na festiwalu Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej SIMC w Genewie gdzie wykonany zostaje utwór ***Ein Kleines Streichquartett* (1925)**. Krytyka chłodna, publiczność ponoć reagowała bardziej życzliwie.

1928-30 Trzy lata młodzieńczych szaleństw w artystycznie rozbuchanym Paryżu. Prowadzi bujne życie towarzyskie, obraca się w środowisku ówczesnej bohemy, gdzie jest cenionym akompaniatorem rozmaitych występów i happeningów. Dada i surrealizm wydają się być tylko uniesieniem młodości, przygodą wczesnych lat – a jednak później ten przyczajony latami bakcyl nagle się uaktywni. Trzeba tu wspomnieć o wyjątkowej znajomości z legendą awangardy, czyli Marcelem Duchampem, który wówczas wycofał się z działalności artystycznej i spędzał całe dnie na grze w szachy, w czym znalazł w Georgu godnego partnera. Od niego dowiaduje się zapewne o ready-mades i wszechwładzy artysty.

1933 Emigracja z ogarniętych hitleryzmem Niemiec do Szwajcarii, a w roku **1934** – do USA. Zatrzymuje się w Nowym Jorku – kończy studia matematyczne i pracuje na uni-

wersytecie jako ćwiczeniowiec i wykładowca. Pisze muzykę właściwie do szuflady, ponieważ nie ma szans na wykonanie dodekafonicznych utworów na oficjalnym koncercie. Razem z paroma przyjaciółmi, też emigrantami z Europy, wykonują kameralne utwory w domowym gronie.

1935 Na uniwersytecie poznaje filozofa Johna Deweya, podówczas świeżo po opublikowaniu *Art as Experience*. Chodzi na wykłady z estetyki pragmatycznej. Schwerdtfeger prywatnie dyskutuje później z Deweyem i zawierają później bliższą znajomość, najprawdopodobniej zostają kochankami, co możemy wyczytać między wierszami zachowanego listu naszego kompozytora do przyjaciela w Niemczech, skrzypka Joachima Schildknappa z 12 XI 1935 roku:

Nie wiem, czy już wspominałem Ci o nadzwyczajnej atmosferze Nowego Jorku. Nie jest to kwestia tylko smukłych wieżowców, mocarnych mo-

stów i smagłych mieszkańców wschodnich dzielnic – ale raczej pewnego seminarium na uniwersytecie, na który niemal przypadkiem zacząłem uczęszczać. Prowadzi go bardzo znany tu ponoć filozof John Dewey – znasz go? Dowiaduję się niesłychanych rzeczy, o których w naszym poczciwym Monachium w ogóle nie było słychać. Zaczynam poważnie zastanawiać się, czy czasem nie drepczemy w miejscu. No i, last but not least – jak to się tutaj pisze – John robi wspaniałą jajecznicę na bekonie, zbliżającą się niemal do tego ideału, jaki Tu osiągnąłeś tej zimy 31-ego.

1937 Doktoryzuje się na NJU pracą: ***Systems and Probability: The Case of Gödel's Paradox*** (która 10 lat później stała się jedną z inspiracji dla ekonomicznej teorii gier Johna Nasha znanego ostatnio z filmu *Piękny umysł*). Paradoks Gödla głosi, że w każdym systemie twierdzeń znajdzie się co najmniej jedno zdanie prawdziwe, którego nie da się w tym systemie uzasadnić – wymaga to dodania kolejnych zdań, z których znowu co najmniej jedno będzie nieuzasadnialne i tak ad infinitum. Zauważmy ciekawą zbieżność matematycznych zainteresowań Schwerdtfegera i jego poszukiwań kompozytorskich na gruncie dodekafonii.

1938 Szczyt działalności twórczej: pisze regularnie, co miesiąc, eseje do „Musical Review" o znaczeniu systemu i przypadku w technikach kompozytorskich oraz o możliwościach połączenia w przyszłości nauki i sztuki.

27 IV Odbywa się jego koncert monograficzny w Giller House. W pierwszej części grane są stare dzieła dodekafoniczne z lat 20-ych, m.in. ***Streichtrio* 1929** z lat paryskich. W drugiej zaś części zaprezentowane zostały przełomowe, powstające w ostatnich latach utwory na instrumenty i przedmioty konkretne, np. ***Piece for flute and newspaper* 1937** czy ***Gödel's Variation* 1938** na puszki, butelki, klucze i fortepian. Nie dysponujemy niestety dokumentacją muzyczną tego koncertu – szkoda, wielka szkoda – ale zachowała się recenzja pióra J.G. Hunekera:

Nowojorskie Towarzystwo Muzyczne od dawna nie rozpieszcza nas swoimi koncertami. Potwierdziło się to po raz kolejny dwa dni temu, gdy w Giller House odbyła się monograficzna prezentacja utworów młodego niemieckiego kompozytora, swego czasu dość znanego w Europie, kolejnego „dodekafonisty". Należy tu odnotować, że od czasu przybycia Schönberga do Stanów w roku 1934 ta choroba naszych czasów rozprzestrzeniła się szeroko obu wybrzeżach, niczym jakieś nowe wcielenie zarazy, estetycznej zarazy* (ang.: esthetical disease). *Tak więc i pan Schwerdtfeger jest zaprzysięgłym wyznawcą komponowania za pomocą 12 tonów, fanatycznym muzyko-matematykiem i jakkolwiek by się nie tłumaczył w prelekcji przed koncertem, że „pasjonują go chwilowe zawieszania reguły i uzupełnianie schematu własnymi dodatkami", to ekspresja tych utworów jest mocno wątpliwa a ich dramaturgia sprawia, że otwieramy co prawda szeroko usta, ale nie w zachwycie ale raczej - ziewając z nudy. Nie byłoby o czym pisać, wielu jest wszak teraz podobnych Schwerdtfegerowi – gdyby nie druga połowa koncertu. Zaprezentowano tam „dzieła", które z trudem przychodzi mi w ogóle nazwać dziełami, nie mówiąc już o dziełach muzycznych. Obok instrumentalistów, sam kompozytor występował bowiem „grając" na najzwyklejszych przedmiotach codziennego użytku: ołówkach, butelkach, puszkach, gazetach, uzyskując za ich pomocą najbardziej niesmaczne efekty dźwiękowe* (sound tricks). ***Wielce skonsternowana publiczność, poczęła częściowo opuszczać salę; mnie recenzencki obowiązek kazał zostać do końca, choć doprawdy brak mi teraz słów, by opisać te muzyczne ekscesy.[1]

1939 W małej oficynie Hermanna wydana zostaje za poleceniem Schönberga 80-stronicowa książeczka ***Dodecaphony As Synthesis Of Art And Mathematic***. Jest to selektywna i skrócona historia muzyki napisana jako dzieje zbliżeń sztuki i nauki: Grecja, średniowiecze, polifoniści franko-flamandzcy, *Kunst der Fuge*, dodekafonia jako finalny etap. Praca nie zdobyła dużego rozgłosu: była dość specjalistyczna, wydana oczywiście w bardzo małym nakładzie i miała nieszczęście pojawić się na parę lat przed *Filozofią nowej muzyki* Adorna, w porównaniu z którą pisana jest nieporównywalnie mniej porywającym i bardziej drętwym językiem. Później jednak Tomasz Mann przyznawał się do inspiracji tą rozprawą podczas tworzenia *Doktora Faustusa*.

1941 Kalifornia: Schwerdtfeger poznaje osobiście Tomasza Manna (przedstawiony mu przez Schönberga). Pisarz tak opisuje te spotkania w swoim eseju *Jak powstawał „Doktor Faustus"*:

[Jego] tryskająca humorem elokwencja zawsze mi się niezmiernie podobała i bawiła mnie. Zwłaszcza kiedy chodziło o Wagnera i zabawną ambiwalencję jego stosunku do wielkiego demagoga, kiedy zdołał „wpaść na jego tropy" i wygrażał palcem w powietrzu, wykrzykując „Ach, ty stary oszuście", gotów byłem pękać ze śmiechu.[2]

1942 Poznaje Johna Cage'a i Merce'a Cunninghama. To jednorazowe i dość krótkie spotkanie mogło wywołać przełom w życiu co najmniej jednego z nich (a może obu?). Tak wspomina to zdarzenie Cage w swoim wydanym na kompaktach dzienniku:[3]

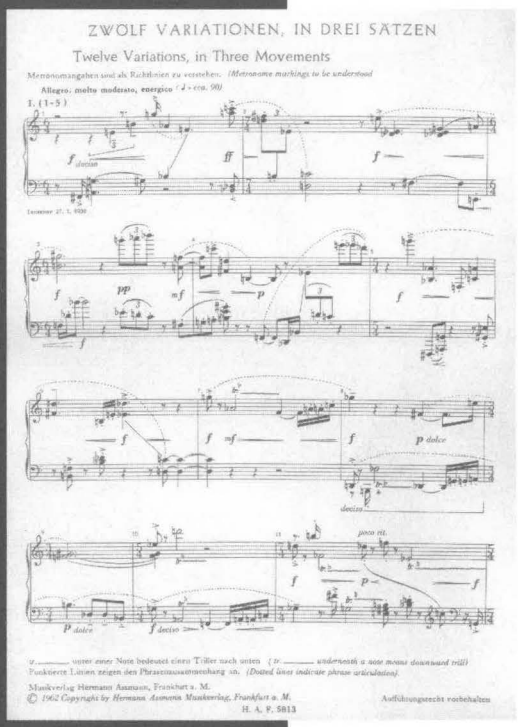
Byliśmy właśnie z Merciem na serii występów w Nowym Jorku i po tym całym baletowym zamieszaniu podszedł do nas jakiś chudzielec w okularach, przedstawił się jako uczeń Schönberga i już po chwili, sam nie wiem jak, byliśmy wszyscy troje w mroku Central Parku, pijąc wino i kłócąc się o muzykę. To był prawdziwy wariat, mówię wam. Niby jeszcze stosował jakieś reguły, ale był wariatem, mówił coś o ucieczce kompozytora, kazał nam słuchać plusku kaczek w stawie i w ogóle był podniecony strasznie, cały aż się trząsł. To była wspaniała noc, naprawdę upojna, ale dopiero parę lat później, podczas studiów u Suzukiego, zrozumiałem o co mu mogło chodzić. Próbowałem wtedy go odnaleźć, ale powiedziano mi, że wyjechał gdzieś, chyba do Azji... No cóż, zawsze mi się wydawało, że kaczki po mandaryńsku to coś cudownego, czemu nie także w muzyce?!

Od tego okresu datuje się tzw. późna estetyka Schwerdtfegera – z początku uprawia aleatoryzm z ducha

Dział sylwetek kompozytorów i muzyków zapoznanych, zapomnianych czy mniej znanych od początku tworzenia koncepcji pisma był w centrum naszej uwagi. Czy zastanawialiście się kiedyś, jak pisana jest historia muzyki? Jakie kryteria tak naprawdę decydują o tym, że Mozart ostaje się wielkim, a Süssmayr zapada się w mrok czy, w najlepszym razie, nazwany zostaje, z lekko wyczuwanym tonem wyższości: der kleine Meister, małym mistrzem? Bo chyba nie wierzycie, że chodzi o jakość muzyki? Nasz dział zamierzamy poświęcić takim właśnie małym mistrzom, zdeptanym prekursorom, buntownikom wobec Ducha Czasu, cieniom zapomnianych przodków, postaciom-widmom. I nic chodzi tu bynajmniej o spektralizm. Uczeń Schönberga, partner Deweya, przyjaciel Manna i Cage'a – pogrążony w niepamięci Georg Schwerdtfeger jest bohaterem sąsiedniego eseju Jana Topolskiego; natomiast Sebastiana Cichoń poświęcił swój szkic Romanowi Brandowi, kosmopolitycznemu, wpływowemu w świecie jazzu i rocka polskiemu muzykowi i myślicielowi, który dobrowolnie przyjął w życiu rolę cienia.

dada (przypadkowe lepienie podartych uprzednio partytur): kilkanaście ***Ready-Made* 1944-5, *Yellow Pages* 1944, *Seventeen Sheets Of Paper* 1945**; pisze transkrypcje muzyczne obrazów abstrakcyjnych – Kandinsky'ego, van Doesburga i Mondriana (***Tree* 1943, *Das Meer* 1944, *Komposition nr 6* 1945, *White and Black* 1946, *Picture no. 1* 1946)**. Następnie dąży do wyeliminowania twórcy z dzieła i natychmiast korzysta z odkrycia dokonanego w latach 40-ych przez amerykańskie obserwatoria astronomiczne, które zaczęły rejestrować radiowe promieniowanie kwazarów w paśmie słyszalnym – kompozytor zapisywał je bez opracowania, sprowadzając tylko do postaci, którą można było wykonać środkami instrumentalnymi (***Music From Space* 1947)**.

Od **1948** Schwerdtfeger podróżuje po świecie (zwłaszcza po Azji i Oceanii). Pracuje dorywczo, preferuje zwłaszcza porty i place budów; jeszcze za pensję uniwersytecką kupuje profesjonalny przenośny sprzęt do nagrywania na płyty i nagrywa ich mnóstwo – obecnie przechowywane są w depozycie Museum of Modern Art (trwają prace nad ich wyborem i wydaniem). Brak tytułów, brak jakiejkolwiek ingerencji w materiał – jest to tylko zapis całej otaczającej fonosfery, całego pejzażu dźwiękowego pewnego miejsca i czasu.


ZWÖLF VARIATIONEN, IN DREI SÄTZEN

Twelve Variations, in Three Movements

1949 wycofuje i zakazuje grania całej swej dotychczasowej twórczości; większą część niszczy – ocalałe utwory zazwyczaj znamy z rozpisanych głosów lub dokumentacji festiwali lub koncertów. Ogłasza manifesty drukowane samizdatowo, oto co pisze w jednym z nich, z roku 1949, zatytułowanym po prostu ***Enough!***:

Sytuacja dojrzała do tego, by powiedzieć wreszcie: dosyć! Dosyć zamykania sztuki w muzeach, teatrach i filharmoniach! Dość Rembrandta za kratami, Brahmsa za frakami! To nie przedmioty są dziełami sztuki, tylko my je takimi czynimy. Powołuję się na Duchampa, naszego duchowego ojca – to on wniósł pisuar do galerii i uczynił go „Fontanną". Ten pisuar <u>stał</u> [podkr. autora] ***się dziełem, tak każdy przedmiot może się nim stać. Bowiem teraz pytanie nie brzmi już: „<u>Co</u> jest dziełem sztuki?", ale: „<u>Kiedy</u> coś jest dziełem sztuki?" Dość dyktatury twórców, tych uduchowionych orfeuszy, mesjaszy wyższego świata! Zaprowadźmy demokrację, ten amerykański sen, także w sztuce, niech każdy tworzy symfonie z dźwięków miasta, opery, gdzie „śpiewakami" będą uliczni sprzedawcy, przewodnicy wycieczek i Murzyni siedzący na krawężnikach, a „muzykami" samochody klaksonami, dźwigi, kolejki metra!***

Godzinami włóczy się między wieżowcami i po nabrzeżach słuchając wycia wiatru, syren okrętowych, stukotu linek na masztach; kręci się po budowach i pracuje jako kierowca koparki. Tworzy zarysy nowych zasad muzyki, nowego rodzaju faktury – poliwarstwowości lub poliremii, czyli wielości warstw dźwięków wydawanych przez różne źródła naturalne, przedmioty, rzeczy. Rozdaje ludziom na ulicy ulotki, zachęcając ich do słuchania otoczenia – wmawia im, że słuchają dzieła sztuki, kilkakrotnie zostaje aresztowany za zakłócanie porządku publicznego. Na jednym z ostatnich kameralnych koncertów w gronie znajomych, jak głosi anegdota, rozpala na specjalnie przygotowanym miejscu na scenie ognisko i zmusza nieprzygotowanych słuchaczy do 1,5-godzinnego kontemplowania ognia – połączenia obrazu i dźwięku. 12 listopada 1949 roku ogłasza skrzyżowanie 53 Ulicy i Trzeciej Alei dziełem muzycznym; tak samo całą linię metra 23 – podczas trzech porannych godzin 6 lutego 1950. Nie mogę oczywiście zaproponować żadnych nagrań tej muzyki (?). Zresztą na pewno nie o to chodziłoby Schwetfegerowi – chodziło mu o to, by przechodnie Nowego Jorku, pasażerowie metra, byście Wy po przeczytaniu tego artykułu...

[...] zaczęli tworzyć swoje własne dzieła, mając uszy szeroko otwarte, a umysł zupełnie nieskrępowany żadnymi ramami, żadnymi znanymi formami, konwencjami, stylami, chwytami, żebyście bez żadnych oczekiwań i założeń chłonęli dźwięki i ciszę, i ich wzajemne napięcie – ich odwieczną grę, w której nie ma strony zwycięskiej. Inaczej niż w naszej muzyce artystycznej, gdzie przyjęło się, że muzyka to „uporządkowany dźwięk". Ale ile zjawisk w ten sposób jest skreślane, ile nieuporządkowanych dźwięków, ile uporządkowanej i nieuporządkowanej ciszy. Czy naprawdę chcecie to wszystko skreślić? Czy nie warto – choć przez chwilę – odbierać <u>wszystkiego</u> jako muzyki?!

1951 VIII Schwerdtfeger na jednej z budów Hongkongu wpada do dołu i zostaje przysypany zwałami ziemi. Jego zniknięcia nie zauważono zrazu, później było za późno na szukanie ciała; mimo to, we wrześniu wyprawiono skromny pogrzeb w Nowym Jorku. Śmierć generalnie przeoczona (miesiąc wcześniej umarł Schönberg), ale pojawia się m.in. artykuł słynnego Harolda C. Schonberga.[4]

Schwerdfeger popadł w zapomnienie na dekady z co najmniej z paru przyczyn:

1) chwilę po jego śmierci nadeszły burze awangardy lat 50. i 60. (choćby ***4'33"*** i happeningi Cage'a w Black Mountain College w roku 1952)
2) utwory z lat 30., choć wówczas nawet zauważane, dziś oceniane są nisko i nie wytrzymały konkurencji z dziełami kompozytorów Szkoły Wiedeńskiej i Křeneka.
3) jego filozofia muzyki wykluczała w późnym okresie wydawanie utworów, jeszcze mniej chętnie zgadzał się na publiczne odtwarzanie lub wykonywanie jego muzyki – a później zaś nie było jak jej nagrać...
4) nie da się go nijak umieścić w historii muzyki, nawet amerykańskiej, nie jest żadnym „brakującym ogniwem" między Ives a Cage'm, czy Varèse'm a Partchem; wyłamuje się z tendencji rozwojowych, jest zupełnie z innego czasu.

Po latach dopiero „odkryty" został przez filozofów: neopragmatycznych estetyków – Nelsona Goodmana i Richarda Shustermana, a w środowisku muzycznym przywrócony światu przez Jeoffreya Hawkesa[5] **oraz przede wszystkim przez nowojorskiego muzykologa Jamesa Leverkühna, który poświęcił mu oddzielną monografię[6] oraz obszerne fragmenty swojej „New Way"[7]. Mały artykuł napisał też nestor muzykologii z UCLA, George Perec[8]**
W Polsce zupełnie chyba nieznany: u Zbigniewa Skowrona w ***Nowej muzyce amerykańskiej*** nieobecny, Schaeffer nie wspomina o nim ani słowem w notce o awangardzie amerykańskiej w ***Horyzontach muzyki.*** Praca teoretyczna Schwerdtfegera jest natomiast wspominana w pracy Macieja Gołąba ***Dodekafonia***. Co ciekawe, Gołąb, jak się zdaje, zna go tylko jako teoretyka, nic nie pisze o jego kompozycjach:
***Afirmacja statystyki miała niewątpliwie związek nie tylko z nurtem dwunastotonowym jako konstruktywistycznym przełomem, ale także z tendencjami pozytywistycznymi w muzyce niemieckiej pierwszej połowy XX wieku, a zwłaszcza z „nową rzeczowością" (Neue Sachlichkeit). Coraz częściej matematyka stawała się narzędziem odnowy muzyki i wkraczała nawet do tradycyjnych podręczników harmonii np. Bruno Weigla, jak i do historii muzyki, np. w specyficznej wizji Georga Schewrdtfegera pt.* Dodecaphony As Synthesis of Art And Mathematic.[9]
Polecam także trzy adresy internetowe[10] i stronę mu poświęconą, założoną przez wspomnianego już Harry'ego Matthewsa[11], skąd zaczerpnąłem większość wiadomości i cytatów, podając je w moim tłumaczeniu.

Warto zapamiętać to nazwisko: Georg Schwerdtfeger. Nawet jeżeli nie był wielki, z pewnością był (pod wieloma względami i w wielu zakresach) pierwszy...

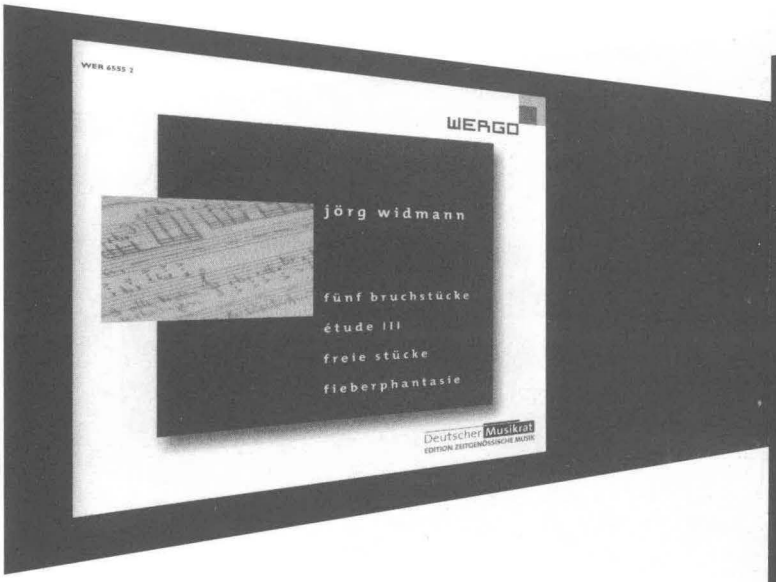
Jan Topolski

Tekst referatu wygłoszonego na II Letnim Seminarium Młodych Teoretyków Muzyki w Rycerce Dolnej we wrześniu 2003. Raz jeszcze serdecznie dziękuję uczestnikom za udział w późniejszej dyskusji

[1] J.G. Huneker, "New York Times", 29 IV 1938, s. 24
[2] Tomasz Mann, *Eseje*, tłum. Maria Kurecka, Muza, Warszawa 1998, s. 179
[3] John Cage, *Diary, or How To Improve The World*, Wergo 1999, CD 5, track 7, 03:25
[4] Herold C. Schonberg, *Death of man – death of music*, "New York Times", 2 IX 1951, s. 22
[5] Jeoffrey Hawkes, *Music And Philosophy in XXth century, part three* [w:] *Perspectives of New Music*, 1984 Winter
[6] James Leverkühn, *Does Pragmatism belongs in music? Life And Philosophy of Georg Schwerdtfeger in the context of Dewey's and Goodman's Esthetics*, Harvard 1987
[7] Tenże, *New Way. American Composers From Ives To Zorn*, New York 2002
[8] Georges Perec, *Scherdtfeger's musical landscapes 1948-1951. A Geographical-musical study* [w:] *American Avant-garde Art in 40's*, pod red.: Harry Matthews, Los Angeles 1993.
[9] Maciej Gołąb, *Dodekafonia*, Bydgoszcz 1987, s. 56
[10] www.schwertfamily.net,
www.nyuni/pragmatism/music/schwerdtweger/works
[11] www.scherdtfeger.com

Jörg Widmann: *Fünf Bruchstücke* (Jörg Widmann, klarnet; Silke Avenhaus, fortepian), *étude III* (Carolin Widmann, skrzypce), *Freie Stücke* (Ensemble Modern, dyr. Dominique My), *Fieberphantasie* (Silke Avenhaus, fortepian; Muriel Cantoreggi, skrzypce; Rüdiger Lotter, skrzypce; Kelvin Hawthorne, altówka; Christoph Richter, wiolonczela; Jörg Widmann, klarnet).

WERGO 2003, WER 6555 2



Zstępniak

„Glissando" nie powstało jak muzyczny periodyk i może dlatego typowym periodykiem muzycznym nie jest. Jakimś cudem udało nam się odwrócić standardowy proces kreacji pisma. Z reguły na początku takiego przedsięwzięcia pojawia się dżentelmen z urzędowym glejtem bądź walizką pieniędzy i pragnieniem podwojenia zainwestowanego kapitału. Następnie sztab tak zwanych fachowców określa czytelniczy target i adekwatną do niego jakość papieru, szatę graficzną, rozmiary tekstów i na samym końcu – ich tematykę. Wreszcie kolejny szereg fachowców (znane z popularnych dzienników i tygodników nazwiska) wdraża proces produkcji felietonów, reportaży, recenzji.

Zanim jeszcze pojawiła się nazwa „Glissando" w głowach kilku czy kilkunastu osób tliło się marzenie o periodyku, jaki same chciałyby przeczytać. Gdzieś w internetowej przestrzeni krążyło kilka znakomitych tekstów, których żaden z renomowanych tytułów opublikować nie chciał. Bo za długie, za trudne albo politycznie niepoprawne... Tymczasem grupka ogarniętych pasją marzycieli, nietkniętych jeszcze solidną dawką owego „zdrowego" sceptycyzmu, który smutni panowie zza mahoniowych biurek zwykli mylić z dojrzałością, podjęła się tego zadania i... udało się.

Najpierw była dobra wola, z której w naturalny sposób wyrosła bardzo konkretna idea. Wkrótce, w odpowiedzi na rozpuszczone wici, do założonej pospiesznie skrzynki mailowej napływać zaczęły propozycje tekstów, życzenia powodzenia, lecz także głosy krytyczne: „Co w piśmie o muzyce współczesnej robi wywiad ze zwykłym rockowym gitarzystą?", „John Z. dawno się skończył. Nie warto o nim pisać!"

Ciekawe, że właśnie z autorów tych ostatnich rekrutowało się wielu uczestników tego dialogu. „Glissando" jest bowiem przede wszystkim przestrzenią nieskrępowanego i prawie demokratycznego dialogu (...a potem stworzył Bóg redakcję...). I to różni nas od typowego pisma – zbioru śmiertelnie poważnych i politycznie poprawnych monologów autorstwa kilku uznanych autorytetów. W „Glissandzie" ścierają się nie tylko różne perspektywy postrzegania nowej muzyki (choć wszystkie dałoby się sprowadzić do wspólnego mianownika: „świadome słuchanie"), ale i różne stylistyki wypowiedzi. Pragniemy przypomnieć, iż działalność publicystyczna ma także (jeśli nie przede wszystkim) charakter literacki i słowa „tak", „nie", „tandetne", „interesujące" można sparafrazować na tysiąc różnych sposobów. Do czego wszystkich gorąco zachęcamy (adres redakcji na odwrocie strony).

Owocem tego pospolitego ruszenia stał się pierwszy numer „Glissanda". Do jego rynkowej egzystencji brakowało tylko wydawcy, drukarni i dżentelmena z walizką pieniędzy lecz bez zamiaru podwojenia zainwestowanego kapitału... I tu zdarzył się cud. Wymienianie wszystkich cudotwórców zajęłoby kilka stron. Ze swojej strony ukłonię się tylko kilku osobom, które wyciągnęły do Nas pomocną dłoń w najbardziej krytycznym momencie: Panu Romanowi Rewakowiczowi, Państwu Jolancie i Lechowi Dzierżanowskim oraz Karolowi Koszniecowi. Wsparcie, jakiego nam udzieliliście, uznać powinienem, jako ateusz, za szczęśliwy przypadek. Ale może to znak, iż, choć tego zupełnie nieświadomi, cieszymy się poparciem „samej góry". Tej „góry", która rozdziela rzeczy o wiele ważniejsze niż etaty, granty i stypendia...

Michał Mendyk

Chcielibyśmy **podziękować** serdecznie wszystkim, bez których „Glissando" nigdy nie zaczęłoby się ślizgać i jęczeć – a przede wszystkim: firmie Fiat Ubezpieczenia S.A. i Sponsorom Prywatnym; Państwu Dzierżanowskim za kontakt i polecenie Panu Romanowi Rewakowiczowi – a jemu za podjęcie się wydawania nie-wiadomo-czego w najbardziej krytycznym dla nas momencie; Karolowi Koszniecowi za zgłoszenie się w pewien leniwy wakacyjny dzień i wzięcie na siebie w ramach wolontariatu ogromu pracy w postaci *layoutu* i składu komputerowego; Andrzejowi Chłopeckiemu za dyskretny patronat u początków zbierania sił oraz udostępnienie konta Fundacji Przyjaciół WJ – i za jego dobrego ducha; prof. prof. Maciejowi Gołąbowi i Marianowi Trojanowiczowi za miłe chęci i poparcie, kiedy jeszcze nic nie było jasne; Tadeuszowi Wieleckiemu i całej "Warszawskiej Jesieni" za to, że są i że choć ten jeden raz możemy być razem; sklepowi muzycznemu Duo 111 za udostępnianie płyt i wsparcie; Grzegorzowi Filipowi oraz Nowej Muzyce (http://free.art.pl/nowamuzyka) za zainteresowanie i promowanie od samego początku (a to chyba nie koniec); portalowi www.terra.pl za promocję i ofertę dystrybucji; Jurijowi Andruchowyczowi oraz Wydawnictwu Czarne za możliwość przedruku fragmentu wspaniałej powieści; Ani Pęcherzewskiej za tytaniczną pracę, oddanie sprawie i nieskończony perfekcjonizm w kortekcie; Łukaszowi Rajskiemu za projekt logo i podstawową makietę pisma; Marcinowi Łasicy za japońskie odjazdy; Kasi Kamińskiej za projekty plakatów wykonane w ostatniej chwili oraz wszystkim wspaniałym wrocławianom; Elizie Orzechowskiej, Jackowi Skolimowskiemu, Sławkowi Wieczorkowi za obfite plony w postaci ilustracji i zdjęć; Redakcji za ciężką pracę, Wszystkim Autorom za nieustającą wiarę; naszym Rodzinom i Bliskim za wsparcie.

Już w połowie listopada drugi numer „Glissanda", a w nim:

N. Y. – zmierzch czy świt? Synteza czy analiza? Modernа czy postmoderna? Polifonia i mozaika. Anthony Braxton, John Cage, Uri Caine, Thomas Chapin, Morton Feldman, Arto Lindsay, Tzadik, Velvet Underground, La Monte Young, Sonic Youth, John Zorn... Najmłodsza polska muzyka: eseje przekrojowe, opisy twórczości i wywiady: Adam Fałkiewicz, Aleksandra Gryka, Dobromiła Jaskot, Sławek Kupczak, Andrzej Kwieciński, Tomasz Praszczałek, Agata Zubel, Wojciech Ziemowit Zych. Stockhausen: regres / progres / Syriusz? Przemowy z Björk. Dwa rozmowa o późnej twórczości; tłumaczenie rozmowy mniej Mendyka i Topolskiego. Gubajdulina i wodnik po Inori, territory Band vol. I-III – dialogowany przewodnik po jazzowo-współczesnym arcydziele. Scelsi i czas? Muzyka algorytmiczna? Awangarda filmowa lat 20-ych? Spektralizm i malarstwo? Sprawdzcie sami!

Okładki

I – Earle Brown (1926 – 2002), *December '52 (Folio)*, 1952

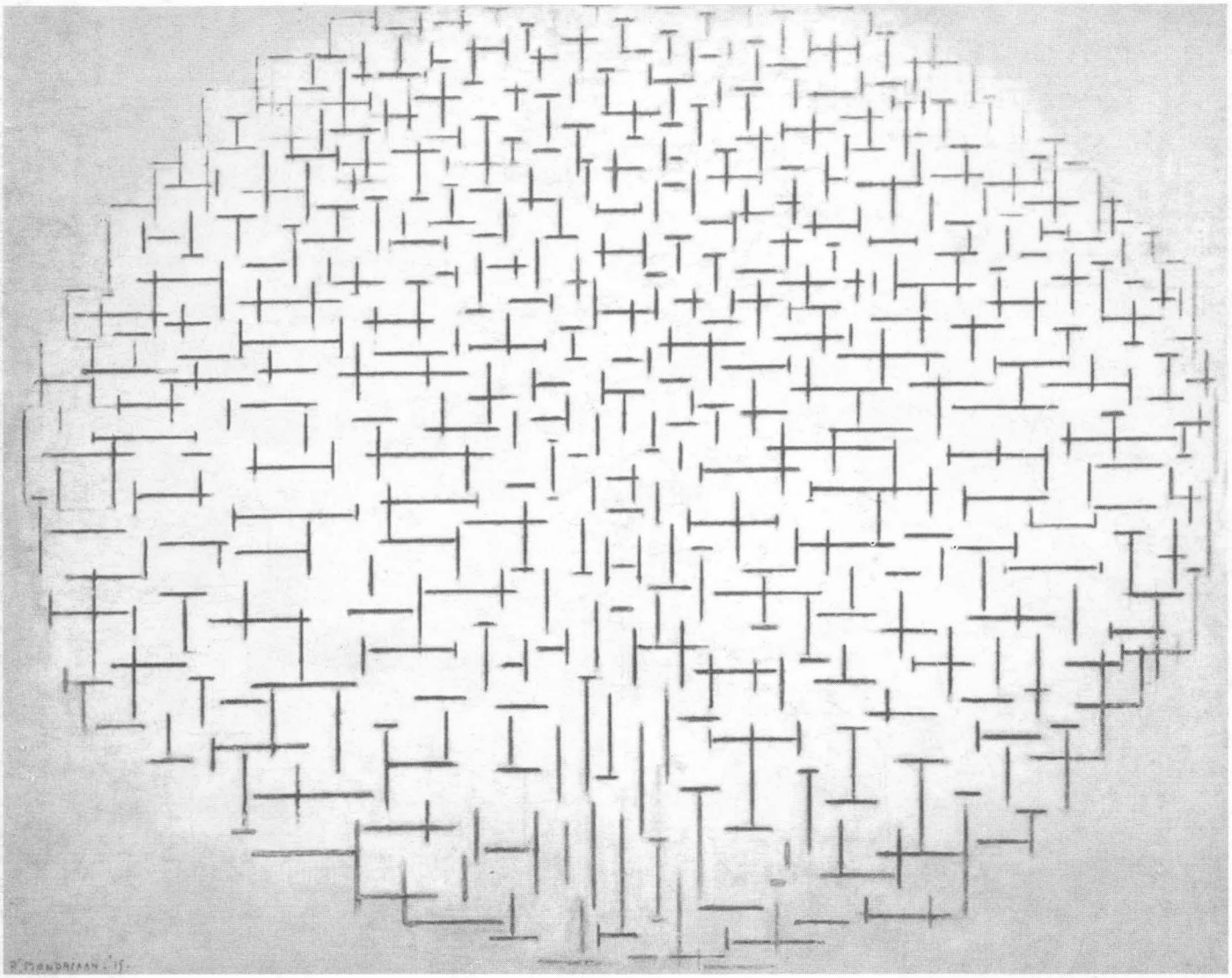
IV – Piet Mondrian (1872-1944), *Composition no. 10 (Molo i ocean)*, 1915

Partytura i obraz... Obraz i partytura? Z jednego się gra (?), drugi się kontempluje (?).Pierwsza partytura graficzna (??) i jeden z pierwszych obrazów abstrakcyjnych (??). Na drugim sieć poziomych i pionowych linii na granicy abstrakcji (???), na pierwszym przepis do realizacji dla dowolnego składu muzyków (???). No dobrze, ale który to który??? Czy to zależy od tego, co na nim jest, czy od tego, *kiedy* i *jak*?? Czy Brown nie wisi czasem w Museum Of Modern Art, a Mondriana nie nagrał niedawno Ensemble Modern?

Prawa autorskie:

MONDRIAN:
HCR International
85 Waterloo Street, Warrenton, Virginia, 20186 USA
Tel: 540 428 3140; Fax: 540 428 3145
hcr@hcrinternational.com

BROWN:
G. Schirmer, Inc.Aida Garcia-Cole, Print Licensing Manager
257 Park Ave South, 20th floor; New York, NY 10010
Fax: 212 254-2013

magazyn o muzyce współczesnej
numer 1 - wrzesień 2004
cena: 8 zł

GLISSANDO