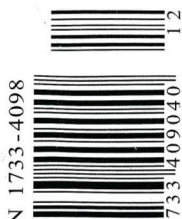


GLISSANDO





SPIS TREŚCI

Temat: NY

- 4** 69 paroksyzmów dla Johna Zorna Jan Topolski
12 Fred Frith: zawsze o krok dalej Tomasz Kamiński
Fred Frith: replika Michał Libera
20 Nowojorskie pachinko – Ikue Mori Jacek Skolimowski
24 Anthony Braxton: wywiad
26 Impresja o Charlesie Gayle'u Lech Komendant
29 Wciąż ten sam – Leroy Jenkins Lech Komendant
33 Does anyone remember Henry Flynt? Konceptualizm i rock & raga Dariusz Brzostek
37 Rewolucja w godzinę – ESP: oficyna Tadeusz Kosiek
41 Czy banan może zmienić oblicze sztuki XX wieku – Velvet Underground & Nico Mateusz Franczak
44 Przypadki Johna Cage'a Joanna Grotkowska
48 Sonic Youth żegna się z XX wiekiem: recenzja Tomasz Kamiński
50 Caine Variations Przemek Psikuta
54 Medeski, Martin & Wood Mateusz Franczak
58 R. Murray Schafer – pan od przyrody? Mariusz Gładowski
62 Nowy Jork, symfonia wielkiego miasta Jacek Skolimowski

Wokół Warszawskiej Jesieni 2004

- 78** Znaczenie pojęcia powtórzenia w utworach z serii DW Bernhard Lang
82 Kim jest Lang? Dyskusja Konrad Burzyński, Tomasz Kamiński, Michał Mendyk, Monika Pasiecznik, Jan Topolski
86 Głosy na Jesieni Małgorzata Gałaś
90 Lutosphere: kontrapunkt Ewa Szczecińska, Jan Topolski, Sławek Wieczorek

Wywiady

- 24** Anthony Braxton
70 Maciej Rychły
92 Mikołaj Trzaska

Oficyny

- 96** Małe jest piękne I: kilogram records Michał Mendyk
37 ESP disk Dariusz Brzostek

Nie tylko muzyka

- 66** Słuchanie filmu Grzegorz Kurek
74 Symbole i liczby, czyli o muzyce Sofii Gubajduliny Magda Wołczek

Temat: Björk/Stockhausen

- 102** Björk spotyka Karla Heinza Stockhausena tłum. Łukasz Mikołajewski
105 Björk: muzyka jak wielka góra Łukasz Mikołajewski
110 Późny Stockhausen: dyskusja Konrad Burzyński, Krzysztof Kwiatkowski, Tomasz Praszczatek
114 Przewodnik koncertowy po muzyce XX wieku II: Inori Stockhausena Krzysztof Kwiatkowski

Redakcja

Karol Koszniec (skład)
Agata Kwiecińska (sekretarz redakcji)
Michał Mendyk (wicedyrektor naczelny)
Anna Pęcherzewska (korekta)
Jan Topolski (redaktor naczelny)

Numer współtworzyli

Dariusz Brzostek
Konrad Burzyński
Mateusz Franczak
Mariusz Gładowski
Joanna Grotkowska
Tomasz Kamiński
Lech Komendant
Tadeusz Kosiek
Krzysztof Kwiatkowski
Bernhard Lang
Michał Libera
Łukasz Mikołajewski
Tomasz Praszczatek
Przemek Psikuta
Jacek Skolimowski
Ewa Szczecińska
Krzysztof Trzewiczek
Sławek Wieczorek
Magda Wołczek

Korekta

Anna Pęcherzewska
oraz
Marta Nadzieja
Jan Topolski

Layout

Karol Koszniec
oraz
Łukasz Rajski (logo)
Katarzyna Niklas (okładka)

Skład

Karol Koszniec
Katarzyna Niklas (Björk/Stockhausen)

Druk

A-Z DRUK s. c.
ul. Stowikowskiego 21c
05-090 Raszyn

nakład: 600 egzemplarzy

Wydawca

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

Adres redakcji

Korotyńskiego 7/17
02-121 Warszawa

www.glissando.pl
glissando@op.pl

Fundacja PRO MUSICA VIVA 38 1060 0076
0000 4010 2017 0939 Bank BPH S.A.,
z dopiskiem „Glissando/Darowizna”.

Jak nie należy pisać wstępniaków

A więc nie zaczynać od „a więc”. Nie narzekać na polskich decydentów i luminarzy kultury, którzy miast twórczości narodowej wspierają wątpliwe awangardowe produkcje, jak to czyni „Muzyka21”. Nie wygłaszać pozornie wielce głębokich, a w istocie banalnych truizmów na tematy nazbyt ogólne, jak to robi „Ruch Muzyczny”. Nie przepraszać za pomyłki z numeru poprzedniego i za gigantyczne opóźnienie, jak zwykł to zawsze robić „Jazz&Classics”. Nie unosić się w pseudo-rewolucyjnych i patetycznych manifestach, jak w ostatnim „Glissandzie”. Nie witać Czytelników, nie streszczać im numeru, nie reklamować artykułów, nie życzyć wszystkiego, szczęśliwego, owocnego, miłego, nie dziękować sponsorom i dobroczyńcom, nie podziękować za porami roku i nastrojami społecznymi, nie wtrącać aluzji politycznych, nie wspominać o własnym życiu prywatnym, nie pisać jak nie należy pisać wstępniaków.

Bądźmy szczerzy. Jesteśmy młodzi i nieopierzeni. Zdarzyło nam się wiele pomyłek i niedociągnięć, za które oczywiście... Nie wiemy jeszcze niestety, jak zarządzać pismem, stąd rozliczne kłopoty w dystrybucji, które... Nie mamy na składzie wszechwiedzących i we wszystkim kompetentnych autorów, którzy... Każdy numer jest efektem wielu kompromisów między wieloma dziwnymi siłami i osobami, więc może należy go odbierać jak ustrukturyzowaną wolną improwizację? Muzycy grają, co chcą, prowadzący dają znaki wejścia i wyjścia, wskazuje różne działania (ściszenie, przyspieszenie, rozwinięcie, powtórzenie, zmiana) – natomiast efekt to niepowtarzalny wynik współdziałania wielu indywidualności, z których każda coś wnosi od siebie, i od tradycji, w której wzrastała.

Ten opis, który mógłby się odnosić zarówno do projektów Butcha Morrisa, jak i do gier muzycznych Johna Zorna, jest również opisem działań związanych z planowaniem i tworzeniem „Glissanda”. Prezentowany w tym numerze dział nowojorski (który oczywiście gorąco reklamujemy) nie jest działem o... Nowym Jorku. Ani nawet o muzyce w Nowym Jorku. Jest to po prostu próba wielostronnego i wieloosobowego naświetlenia fenomenu pewnego miejsca i czasu, bez żadnych pretensji do obiektywności, aktualności czy wyczerpania tematu. Każdemu będzie tu czegoś brakowało. Introwertycznym melancholikom – posępnej postaci Mortona Feldmana. Rozstrojonych anarchistom – szalonych akcji La Monte Younga. Brodatym (kulturo)znawcom improwizacji – wielkich Arto Lindsaya czy Eliotta Sharpa. Wierzyć mi, i o nich chcieliśmy napisać i nawet zamówiliśmy teksty – ale nie wszyscy nasze prośby podchwycili, a jeśli nawet, to nie każdy stanął na wysokości zadania.

Tak to już jest. A poza tym, jesteśmy oczywiście wszechstronnie kompetentni, pracowici, rzetelni, wnikliwi, głębocy, profesjonalni, krytyczni, towarzyscy, elastyczni, dyspozycyjni, dowcipni, czytani, wychowani, zadbani, przystojni i uroczy... Nie wiedzieć tylko czemu, zamiast kosić wielką kasę w wielkich koncernach, składamy ten dziwny jęczący magazyn... Miłej lektury!

Jan Topolski

Action Painting – pojawiło się w latach 60., rozbiło się jak kometa i znikło. Czy to przypadek, że wtedy rozchłapał się także free jazz? Przygody malarzy zgromadzonych wokół Jacksona Pollocka (zwanego „Jack The (D)ripper”) opisuje Joanna Grotkowska na str. 45.

Braxton Anthony – rewolucjonista, w słynnych 3 *Compositions of New Jazz* zaproponował nowe podejście do improwizacji. Na stronie 24 fragment „jego” rozmowy z Michałem Liberą i Krzysztofem Trzewiczkiem, gdzie opowiada o Nowym Jorku i... trubadurach.

Cage John – centralna postać nowojorskiej awangardy, najbardziej poszukujący, nowatorski i inspirujący kompozytor XX wieku; w muzyce to właśnie jego śmierć – po 60 latach poszukiwań – w 1991 wyznacza koniec wieku awangard. Paradoksalnie, napisał mnóstwo utworów, a bardzo mało: muzyki (strona 44 – Joanna Grotkowska).

Downtown – stał się siedzibą nowojorskiej bohemy. Słowo-klucz, przewijające się przez niemal wszystkie artykuły bloku, od sąsiedniego poprzez ten o Ikue Mori (str. 20) po oba teksty poświęcone Fredowi Frithowi (str. 12-19) czy powyższy o Cage’u (str. 46).

ESP – dziwna offowa wytwórnia, która zdążyła wpłynąć na co najmniej paru artystów i zmienić bieg kilku nurtów awangardy okołojazzowej. Założona przez późniejszego zastępcę prokuratora stanowego, mieściła się oczywiście na Fifth Av. Esej Tadeusza Kośka – na stronie 37.

Fred Frith versus Fred Frith – dwa aż teksty o Angliku w Nowym Jorku; Tomasz Kamiński próbuje dążyć do syntezy, a jego wysiłki analizuje Michał Libera, czyli niemal pojedynek Filiberta z Filidorem (też dwa F). Strona 12.

Gayle Charles – zabójczy saksofonista czy ktoś więcej? Legenda sceny nie tylko downtownej w dialogu-monologu Lecha Komendanta, str. 26.

Henry Flynt – postać tak wyprzedzająca swoje czasy, że niemal nierealna. A może faktycznie ten conceptualista, anti-esteta i postmodernista z lat 50. nigdy nie istniał? Przekonajcie się sami po lekturze artykułu Dariusza Brzostka (str. 33).

Ikue Mori – kolejną migrację geograficzno-stylistyczną prezentuje Jacek Skolimowski na przykładzie artystki, która w latach 80. przebyła długą drogę od punka do improwizacji, od perkusji do laptopa, z Japonii do Nowego Jorku. Strona 20.

Jenkins Leroy – czyli: jak duch jazzu wędrował z Chicago (przez Paryż) do NY, co przekonująco przedstawia Lech Komendant na str. 29. Zwracamy uwagę na wyjątkowe opisy płyt...

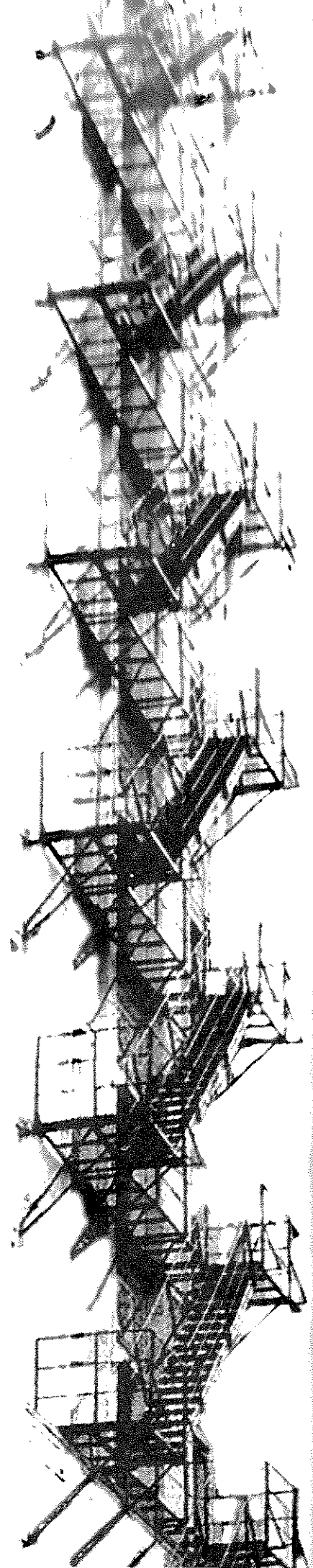
Konceptualizm – dotknął wielu nowojorczyków, rozprzestrzeniając się niczym tajemnicza zaraza; Zorn (obok), Cage (str. 44), Flynt (str. 44), La Monte Young (str. 63) czy Nam June Paik (w przerwach) to kolejne jego „ofiary”. Jego lokalną mutację nazwano Fluxus.

Loft – z amerykańską: mieszkanie na poddaszu, po polsku: strych. To tam rodziły się happeningi Cage’a, ale i skrzypcowa gra Jenkinsa. Byłeś/taś w NY i nie spędziłaś głodowego miesiąca w downtownowym lofcie? Co Ty wiesz o sztuce?

MMW – czyli Medeski, Martin & Wood, zespół który kontynuuje najlepsze tradycje jazzu niekoniecznie przekraczając granice, ale za to grając po prostu cholernie dobrze; portret autorstwa Mateusza Franczaka na str. 54.

Nam June Paik – znowu Azja przybywa do Ameryki, tym razem Korea. Performer, happener, collager. Jego prace oddzielają nasze działy: scenę lat 90. i mistrzów (Zorn, Mori, Frith; Braxton, Gayle, Jenkins) od retrospektywy z lat 70. (Flynt, ESP, Velvet Underground) od tradycji i klasyki inaczej (Cage, Caine, Sonic Youth, MMW) i esejów o fonosferze miejskiej NY (Schaffer i *Symfonia wielkiego miasta*). Strony 32, 47 i 57.

Oliveros Pauline – kolejna zwariowana mistyczka i filozof muzyki, wprowadziła koncepcję deep listening; grała na akordeonie, komponowała elektronikę i oczywiście słuchała głęboko, o czym pisze Jacek Skolimowski na str. 63.



Pop-art – określił świadomość muzyków w latach 70. Pięć minut sławy, repetycja i minimal, gra ze sztuką niską i popularną, nieśmiertelny banan Warhola z okładki Velvetów (str. 43).

Q, a tak naprawdę: R. Murray Schafer – kanadyjski teoretyk i kompozytor, który wprowadził wielce płodną nie tylko muzykologicznie, ale i twórczo koncepcję soundscape, pejzażu dźwiękowego. O założeniach pisze Mariusz Gradowski na str. 58, a na działania nowojorskich muzyków patrzy przez ich pryzmat Jacek Skolimowski na str. 62.

Reinterpretacja jest podstawową strategią Zorna i wielu innych nowojorskich postmodernistów, takich jak DJ Spooky (u Jacka Skolimowskiego na str. 65) czy Uri Caine (u Przemka Psikuty na str. 50). Ale czy wszystko nie zaczęło się w latach 40. w buzującej głowie Cage’a? (Joanna Grotkowska, str. 44)

Sonic Youth – zespół co najmniej legendarny: wychowany na amerykańskiej awangardzie odmienił oblicze muzyki mniej lub bardziej popularnej. Tomasz Kamiński recenzuje ich niezwykle album-pożegnanie z XX wiekiem i ich mistrzami z Nowego Jorku na stronie 48.

Teitelbaum Richard, Steve Lacy, George Lewis, Elliott Sharp, Mat Maneri, Arto Lindsay, Tomas Chapin, Gerry Hemingway czy Miya Masaoka – o nich nie piszemy! Wraz z wieloma innymi mogliby się w tym dziale znaleźć; zobowiązujemy się to nadrobić, pod warunkiem, że Czytelnicy zgodzą się na stały, sponsorowany przez Tzadika, dodatek o scenie nowojorskiej – co numer 40 stron...

Uri Caine – powalił nas wszystkich serią 7 albumów, w których postawił na głowie tradycyjne europejskie dziedzictwo muzyczne od Bacha poprzez Beethovena po Mahlera. Czołowy reinterpretator i postmodernista, a przy tym umie nawet całkiem nieźle grać na fortepianie. Przegląd działalności Caine’a daje Przemek Psikuta na str. 50.

Velvet Underground & Nico – nagrali właściwie jeden dobry album, ale wpłynął on na co najmniej parę pokoleń muzyków. Raz jeszcze o słynnym bananie pisze Mateusz Franczak na str. 41, zamykając pop-artowo nasz dział wspomnień z lat 70.

Wielostylowość, wielonarodowość, wielostronność – można by mnożyć te określenia, ale nie ukryje to faktu, że słowa są bezradne wobec „wielo-” Freda Fritha (str. 12), Johna Zorna (za chwilę), Anthony’ego Braxtona (fragment wywiadu str. 24) czy Uri Caine’a (str. 50), który w chwilach wolnych od komponowania prowadzi trio akustyczne, elektroniczne, gra solo i w dużych zespołach.

Young La Monte – obok Cage’a drugi najbardziej wpływowy kompozytor sceny nowojorskiej; conceptualista, happener, improwizator. Zwykły wkładać koty do fortepianu i grać Chopina, później tenże (a może już inny?) fortepian rozstrajać, następnie pisać utwory na jeden dźwięk trwający 40 minut. Krótki opis niektórych działań wielkiego ekscentryka w artykule Jacka Skolimowskiego na str. 62.

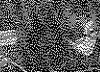
Zorn John – kwintesencja? Już na następnej stronie.

NY

Jan Topolski

Muzyka Zorna przypomina **wesołe miasteczko**, splątany labirynt uliczek, skąd nie widać wyjścia. Karuzele z wielkimi powyginanymi łapami o rozczepierzonych pazurach. Gabinet krzywych lusterek. Wielka centryfuga obracająca siedzących w środku pasażerów do góry nogami aż do wymiotów. Bar Bahama ze słodkim muzakiem, strojony girlandami kwiatów. Tunel strachu. Wszystko spoczywa uśpione. Wystarczy jednak nacisnąć *play*...

Ten tekst nie jest oczywiście całosciowym obrazem twórczosci Zorn i byc nim nie zamierza. Uczciwie przyznaje sie do **powierzchnownosci**, subiektywnosci i ograniczenia, jako ze w wspomnianych ponad 250 plyt mojego bohatera sluchalem tylko okolo 60. Tekst mozna czytac w dowolnym porzadku i przy dowolnej muzyce, choc Zorn jest rekomendowany. Mozna czytac wybrane fragmenty a nawet - to jest wybor! - nie czytac do wscia.



Taki człowiek nie mógłby żyć w izolacji, to nie typ samotnego eksperymentatora. On oddycha wielkomięską atmosferą, defektuje się różnorodnością kultur, religii, estetyk, odżywia hałasem, czerpie energię z niekończących się spotkań z muzykami, których ciągle zestawia w nowe konstelacje. Zorn żyje **Nowym Jorkiem**. I jest artystą może najbardziej nowojorskim ze wszystkich. Wielkie Jabłko? Ugryźć, przelknąć, strawić!

Jeśli geniusz, to geniusz **postmodernizmu**. Muzyka Zorna to simulacrum, sztuczny świat istniejący sam dla siebie. Rzeczywistość ukryta pod nieskończenie licznymi warstwami tekstów? Wielosł równorzędných gier językowych bez metanarracji? Dekonstrukcje stylów? Baudrillard, Lyotard i Derrida (zza grubu) uśmiechają się szeroko. I jeszcze pytanie: czy słowo „muzyka” nie pojawia się czasem tylko mocą przyzwyczajenia w liczbie pojedynczej?

Paradoksalnie jednak, Zorn jest nieuleczalnym **awangardystą**, z gatunku tych, co to niegdyś wprowadzali terror i tych, którzy ciągle poszerzają granice sztuki. A jeśli awangardysta, to jakiej orientacji? Staje Zorn w jednym szeregu z dadaistami i **konceptualistami**, od Duchampa, poprzez Tzarę, Schwittersa aż po Warhola, Cage'a i Kantora. To ciągle żywa tradycja sztuki jako formy komunikacji idei pomiędzy umysłami. Materia, czyli sama muzyka, jest, co ciekawe nieważna, pozostaje tylko pretekstem, zaczepką – dla ruchu myśli u odbiorcy, dla odzwierciedlenia (albo: stworzenia) sensu.

W *Parachute Years* bynajmniej nie o spadochroniarstwo chodzi. Lata 1977-80 zaowocowały szeregiem najbardziej ekstremalnych dzieł Zorna i jednocześnie dokumentem jego muzycznego dojrzewania zarejestrowanym na siedmiopaku w wydawnictwie Eugene'a Chadbourne'a Parachute (reedycja: 1997). Szereg gier muzycznych na najbardziej dziwne składy instrumentów i przedmiotów zbliżają się niekiedy w swojej zadziornej awangardowości (ale nie w brzmieniu) do pionierskich dziełań paryskiej muzyki konkretnej z lat 50. XX wieku. Ale ostrzej, gęściej, śmielej! Są poza tym inspirowane zupełnie innymi koncepcjami: zbiorową improwizacją AACM (Braxton!), Johna Cage'a, Corneliusa Cardewa i La Monte Younga.

Pool to prawie godzina pisków, trzasków, skrzypów, jęków i wszystkich innych wykletych dźwięków. To właściwie bunt przeciwko muzyce, nie ma tu ani jednego „normalnego” dźwięku, jeśli pod pojęciem dźwięku „normalnego” rozumiemy brzmienie o określonej wysokości/charakterze/czasie trwania. Tu wszystko jest nieokreślone. Sądym twórcy, masochizm słuchacza...

Ortodoksyjni miłośnicy Omette'a Colemana (a są tacy?) byli z pewnością zniechęceni albumem **Spy vs. Spy** (1989) z coverami dokonanymi przez JZ, Tima Berne'a (saksofony), Marka Dressera (bas), Joeya Barona i Michela Vatchera (bębny). Już sam skład obiecuje wiele, i faktycznie – jest gęsto i dużo. Obok różnych projektów Vandermarka, to jeden z najciekawszych współczesnych mariaży jazzu z twardym rockiem; kto wie, czy nie tak właśnie grałby dziś sam Coleman? Kolejny album Zorna, który aż kipi żywiołem gry, ledwo utrzymywanym pod pokrywką bardzo kiepskiego nagrania.

Free jazz to główne źródło, z którego Zorn czerpie energię i ogólną koncepcję uprawiania improwizacji. Z naciskiem na słowo free, a nie jazz, oczywiście. A więc ostre zbiorowe granie, polifonia i polirytmya, wyeliminowanie tematu i klasycznej struktury poszczególnych utworów. Zorn siedzi w szalonych latach 70. a jednocześnie to granie jest przefiltrowane przez lata 80. - czyli przez no wave, punk, hardrock, thrash.

A jednak wystarczy posłuchać takich albumów jak *Invitation to a Suicide* (Film Music XIII) albo *Film Music II*, żeby dostrzec, iż nie ma tu mowy o ulgowym traktowaniu kompozycji, muzyków czy aranżacji. Zorn traktuje to jako okazję do ćwiczeń z instrumentacji, rozwijania formy, techniki kolażu i montażu, tyle tylko, że nie jest tu tak gęsto i ostro. Ale to nie tylko ćwiczenia: niektórzy z wydanych od 1991 roku do dziś 15 albumów z **muzyką filmową** to prawdziwe arcydzieła nie tylko w swoim gatunku.

Muzyka **ilustracyjna** – od wieków deprecjowana, wyszydzana, traktowana pobłażliwie, z protekcjonalnym uśmieszkiem, a jednocześnie skryty obiekt pożądania (honoraria!). Muzyka filmowa powinna być zatem dla Zorna marginesem, działalnością komercyjną lub hobbystyczną, niczym poważnym, takim pisaniem sobie na boku. A jednak...

S/M odgrywa niebanalną rolę w twórczości Zorna. Nie wnikając w jego prywatne preferencje, należy jednakowoż z naukową rzetelnością odnotować szokujące okadki, ilustrowane przezeń muzyką podziemne filmy porno, wreszcie samą działalność dźwiękობórczą, za sprawą której nawiązuje ze słuchaczem relacje dalekie od partnerskiej czułości.

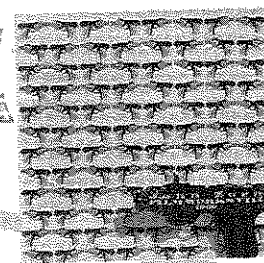
„To prawdziwy radykał, oprawca muzyczny, który po trosze 'odgrywa' się za Holocaust” – ocenił Zorna w wywiadzie dla „Rzeczpospolitej” Tymon Tymański. Odłak nowojorczyk zaczął zgłębiać swoje korzenie, jego umysłem owładnął projekt **Radykalnej Kultury Żydowskiej**. Ma to być nowe wcielenie tzw. kulturowego syjonizmu, idei Ashera Ginzberga z końca XIX wieku, która głosiła wielopostaciowość żydowskiej kultury, przeciwstawiając się popularnemu wówczas szowinistycznemu syjonizmowi politycznemu. W ramach projektu Zorn nastawiając się popularnemu wówczas szowinistycznemu syjonizmowi politycznemu. W ramach projektu Zorn nagrywa płyty, w tym ze słynnym zespołem Masada, a w swojej wytwórni Tzadek wydaje wybitne postaci diaspory, m.in. Davida Krakauera czy nasz polski The Cracow Klezmer Band. A przede wszystkim – zaczął w coś wierzyć,

Znamienne PS. We wspomnianym wywiadzie, który przeprowadziłem z Tymańskim z okazji polskiej premiery Cobry (Warsaw Summer Jazz Days 2004), dziwnym trafem w ramach skrótów wycięto dwa (z dwóch tam się znajdujących) zdania o Żydach...

Kristallnacht (1992): „(...) zostajemy wprowadzeni w klimat getta, koszerne, klezmerskie melodie nakładają się na siebie, krzyżują. Co jakiś czas nierzadym zwłocześnie memento wdiera się w nie głos szalonego oratora, podpalacza świata w barbarzyńskiej, teutońskiej furii wykrzykującego swoje pogroźki. Ale, prawdziwie koszmarny jest drugi utwór na tej płycie – Never Again. Dwadzieścia minut tłuczonego szkła, potwornego, zwiłokrotnionego, potraktowanego elektronicznie. Zorn wypełnił całą przestrzeń, całe spektrum częstotliwości (to w zasadzie utwór noise!) tym odgosem. Dopiero z tej perspektywy wiadać, jakie było symboliczne znaczenie tej nocy. To nie tylko wytłuczenie szyb w iluś tam wystawach, to pęknięcie całej kruchej egzystencji narodu, kultury, społeczeństwa. Słuchając tego, czuje się jak wkóło pęka, rozbija się w pył, wali cały świat, wszystko, co do tej pory bohatera (słuchacza?) otaczało. Po czymś takim nowy dzień nie może już wyglądać tak samo jak poprzednie. (...) Cisza po ataku, przerywana fragmentami rozbitej rzeczywistości. Tu i ówdzie snują się okaleczone, jakże dziwnie wyglądające na pobojowisku, fragmenty dawnej kultury, motywy, frazy. Oprócz nich są fragmenty inne – ociekające krwią, przemieszane w beładzie, poprzebijane tłuczonym szkłem, najezone nim, koszmarnie” – pisze Dobiasz na www.dobiasz.art.pl i nie mam nic do dodania.

Zorn ma dość **nietypowe gusta** (a może właśnie, jak na awangardystę, typowe i wręcz konwencjonalne?) Na *Film Music VIII* sześciodużę ze sobą dwie ścieżki dźwiękowe: *Port Of Last Retort* o Żydach i Holokauście (nagrana w składzie znanym z *Bar Khogby*) oraz *Latino Boys Go to Hell* – undergroundowe gejowskie porno. No właśnie. To, co pomiędzy, to rozmaite podziemne odmiany kina gejowskiego, lesbijskiego, S/M, mistycznego, eksperymentalnego, dokumentalnych aż po kreskówki. I właśnie te ostatnie wydają się określać jeden z ważniejszych aspektów muzyki Zorna: gonitwę krótkich scenek, anegdot, gagów wręcz, jak w kapitalnej *Cynical History Hour (Film Music VII)* poświęconej jednemu z jego idoli, Carlowi Stallingowi – w latach 40.-50. autora muzyki do... *Królika Buaa*.

Jednym z większych skandali okładowych była sprawa *Torture Garden*, albumu *Naked City*, w którego szacie graficznej hojnie szafował Zorn zdjęciami najokrutniejszych chińskich tortur (faszerowanie ofiary opium, obcinanie po kolei kończyn, gdy znajduje się ona w stanie upojenia i znieczulenia, a następnie czekanie, aż umrze z upływu krwi, z uśmiechem na ustach). Po protestach stowarzyszenia na rzecz zaprzestania prześladowań Azjatów, płytę w purytańskich i politycznie poprawnych Stanach wycofano na rzecz tzw. **Black Box** (1992). Zestawiał on wydany uprzednio (w części na *Grand Guignol*) ogród tortur z inną kompozycją na skład *Naked City*, *Leng Tsch'e* wszystko ukrywając pod nienagannie czarną okładką. Za to muzyka! Długie rozwijanie jednej narracji, płynność, pogłos, przetworzenia i powtórzenia – połączone z krótkimi paroksyzmami typowymi dla *Naked City*, woda i ogień. **Okładki** są ważne, opowiadają historię, są niezbędny uzupełnieniem muzyki. W ich projektowaniu biorą udział m.in. Maruo Suehiro i Ikue Mori.



Masada V / Live in Middelheim – jaka jest w istocie różnica między grą zespołu na żywo i w studiu? Wydaje się, że... żadna. To kolejny dowód na to, że nieważne co, na czym i w jakim składzie Zorn gra – on przede wszystkim komponuje, a zatem tworzy pewną strukturę, którą później tylko obleka w różne kształty, stwarzając pozory wolności i improwizacji – w istocie zawsze kontrolowanej. Co innego jednak wykonanie na żywo widziane z perspektywy odbiorcy – Masada na żywo to niezapomniane przeżycie.



Coleman i muzyka klezmerska? Tak właśnie brzmi najkrótsza definicja **Masady**, najbardziej jazzowego i najświeższego zespołu Zorna: w założonym w 1994 roku kwartecie grają: Dave Douglas (trąbka), Greg Cohen (kontrabas), Joey Baron (bębny), JZ (saksofon altowy). Improwizacje grupy są wspaniałe, ale nie byłoby ich, gdyby nie talent lidera do pisania tematów i aranżowania ich na różne składy – od sola do septetu. Mamy tu klasyczne powtórzenia tematu pod koniec, aktywną, ale nieprzekraczającą standardowej roli perkusję, natomiast magię brzmienia tworzą duety saksofonu i trąbki. Głównymi kłaniami projektu są: Trio (Mark Feldman, skrzypce; Erik Friedlander, wiolonczela; Greg Cohen, kontrabas) oraz Bar Khogba Ensemble (różne składy); ostatnio – na 50. urodziny JZ – powstała Electric Masada, z niegdyś szokującymi, a dziś już tylko sympatycznymi barwami gitar elektrycznych rodem z lat 70...

Bar Koghba – to wspaniały debiut Masada Chamber Ensemble. Najbarwniejsza muzyka klezmerska Zorna (może się z nią równać jedynie Muzyka filmowa IX). Wystarczy posłuchać aranżacji Mahshav, jednego z popularniejszych tematów grupy, albo glissand (tak, tak) i niekonwencjonalnej artykulacji w triu smyczkowym w Sheloshim, szaleństw Johna Medeskiego w Hoth-Arab, klarnetu Chrisa Speeda i organów (!) w Paranie – geniusz aranżacyjny nowojorczyka nie zna granic, a cały album dostarcza najprzyjemniejszych z całej jego twórczości doznań zmysłowych. Żadnych dreszczy ani wymiotów...

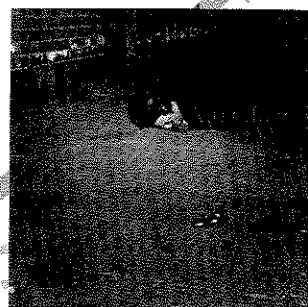
Powstałe w roku 1989 **Naked City** to skład, na którym Zorn chciał przekonać się ile możliwie różnych (i szalonych!) kompozycji jest w stanie napisać na jeden zespół: Bill Frisell (gitarę), Wayne Horvitz (klawisz), Fred Frith (bas), Joey Baron (bębny), Yamatsuka Eye (wokale), JZ. Wbrew pozorom, którym i ja niegdyś uległem, utwory te nie są bynajmniej improwizacjami w stylu free, brzmiałyby, jakby każdy miał grać jak najszybciej, jak najgłośniej i bez oglądania się na pozostałych – są to precyzyjnie zapisane kompozycje. Każdy, kto choć raz słyszał Naked City na płycie, mógłby się nabrać, bowiem stopień ekspresji i żywiołowości jest taki, jakiego nigdy nie osiągnęli europejscy awangardysty. No, ale oni nie pisali na wrzeszczącego Japończyka, paralitycznego bębniarza czy klawiszowca-karatekę. Z kolei występy na żywo (jak ubiegłoroczny na WSJD) wyglądają niesamowicie: wszyscy muzycy czekają w napięciu na dyrygenckie wskazówki Zorna (zbliżające się do... metody dyrygowania sekcjami aleatorycznymi u Lutosławskiego), a gdy w pięciowarstwowej nawale dźwięków ktokolwiek popełni najmniejszy „błąd”, gniew Zorna jest straszny.

Zespół zadebiutował albumem, który narobił na ówczesnej (1990) scenie muzycznej dużo hałasu, dostownie i w przenośni; tę przedziwną składankę przebojów mniej lub bardziej filmowych, zatytułował po prostu **Naked City**. Dużo wyjaśnia tu streszczenie z internetu: „blues, Ennio Morricone compositions, solo, duo, and trio improvisations, and 'hardcore and surf music deconstructions'.” Cóż dodać? Płyta zachwyca, stawiając jednocześnie na głowie wyobrażenia na temat znanych tematów, jak choćby Chinatown, Batmana czy Jamesa Bonda. Z początku może się wydawać, że wszystkie (dez)interpretacje są podobne, jednak znaczący jest tylko, że płyty trzeba posłuchać jeszcze kilka razy: jakże różny jest heavy metal z Blood Duster od country z NY, Flat Top Box (tytuł znaczący!) czy minimalu mieszanego z ostrym jazzrockiem na Saigon Pickup.

Ilość płyt live Masady, która grała bodajże w każdym miejscu na świecie, od klubu Tonic, poprzez Middelheim po Taipei (także trzy razy w Warszawie), uczyniła z tego projektu lokomotywę ciągnącą bardziej skrajne przedsięwzięcia Tzadika. Chamber Ensemble, String Trio, Electric – Zorn ostatnio niebezpiecznie przekracza granice **komercji** i produktu wręcz masowego, seryjnego. Niedługo będziemy mieli Symphonic Masada, a może i Big Band Masada. To samo robi zresztą w muzyce filmowej, bezwstydnie wydając najkrótsze nawet reklamówki, co łącznie składa się już na 15 części tej serii. Ratunku!

Krzysztof Trzawicki: „pisząc o Zornie warto pamiętać, że jego obecność na scenie muzycznej sięga końca lat 70. Nieścisła większość z tego, co wtedy się działo nie jest dostępna w żadnej formie w Polsce (trzysekundowe utwory na gitarę solo pisane dla Billa Frisella, Optical Music Theatre, współpraca z George'm Lewitem i miliony innych rzeczy). Wszystko to, co Zorn zrobił w muzyce to lata osiemdziesiąte, może **do roku '94**. Dalej chyba niewiele się w jego muzyce wydarzyło – przynajmniej patrząc z takiej perspektywy.” Zastanawiające, w roku 1994 Zorn zakłada Masadę, rok później Tzadik. Czy faktycznie stały się one przyczyną wypalenia? Ale przecież w 1995 powstaje pierwsza część świetnych duetów z Yamantaką Eye na Nani Nani (zaciekła walka saksofonu, gitary i fisharmonii przeciw bębnom i głosowi; druga część wydana w listopadzie 2004), rok później trio improwizowane z Derekiem Baileym na gitarze i Williamem Parkerem na basie (Harras), a w 1997 Duras, Duchamp oraz zaskakujący zbiór trzech muzycznych opowiadań po chińsku na New Traditions In East Asian Bars, w 1998 genialne The Bribe – czegoż więcej chcieć? Być może po 1994 roku, w związku z coraz większym zaangażowaniem w Masadę, Tzadik, Tonic i muzykę filmową oraz poważną, Zorn stępił sobie pazury. Czy można jednak mieć je wiecznie naostrzone?

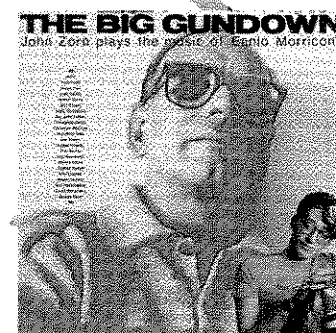
Naked City przez 3 lata (kiedy było oczkiem w głowie Zorna) ukazało wszakże wiele twarzy. Później zespół przycichł na ok. 10 lat, by ostatnio znów wyjść z cienia, z Mike'm Pattonem na wokalu (koncert na WSJD w tym roku). Trzeba koniecznie wspomnieć o albumie **Grand Guignol** (1992) opartym na podobnej jak Black Box zasadzie kontrastu długich i krótkich form. Mamy tu do czynienia także z bezprecedensowymi, hardrockowymi coverami utworów Orlanda di Lasso (!), Skriabina, Ivesa, Debussy'ego i Messiaena, ale są one o wiele mniej ciekawsze od dalszych kilkudziesięcioszekundowych paroksyzmów (erupcji, eksplozji) dźwiękowych, noszących pyszne tytuły (Pigfucker, Jazz Snob Eat This Shit). Zupełnie inny był rozmyty, ambientowy, spokojny Absinthe (1993), jeszcze inne – kameralne, wyrafinowane Here-tic (1992), nie mówiąc już o nagraniach live.



12 części, z których każda pozbawiona jest jednego wybranego dźwięku ze skali chromatycznej, a brakujące wysokości tworzą wirtualną (niewystępującą w utworze) pierwszą serię dodekafoniczną użytą przez Schönberga w 1922 roku... Muzyczny lipogram, odwrotność Musica ricercata György Ligetiego z roku 1953, gdzie fortepianowe etudy wykorzystują kolejno dwa, trzy, cztery itd. aż do wszystkich dźwięków skali... Obsada dokładnie taka sama jak w Pierrot Lunaire Schönberga z roku 1921... **Chimeras**. Cała ta spekulacja jest jednak nieważna w konfrontacji z cudownymi barwami, najsłabszymi odcieniami perkusji z łączoną z klarnetem, dźwiękami fletu i fortepianu. Koncepcja teoretyczna jest jak rusztowanie, które odstawia się od ukończonej budowy. W końcu nie na rusztowaniach się mieszka.

Najbardziej udaną, moim zdaniem, próbę muzyki notowanej w jego twórczości stanowi **kameralna muzyka smyczkowa**: grane także przez Kronos Quartet kwartety Cat O'Nine Tails (1988) oraz The Dead Man (1990), a także wspomniane już 69 paroxysms for Marcel Duchamp (1997, z perkusją) – dziwna muzyka na pograniczu sonoryzmu, muzyki konkretnej, horroru. Inną jakość wyznacza niezwykle subtelna, klasyczna wręcz, choć odważnie grająca cisza Duras na dwoje skrzypiec, fortepian, organy i perkusję. Co najciekawsze, to sposób, w jaki Zorn łączy trywialne zwroty melodyczne i harmoniczne, także cytaty i aluzje, z gęstymi sonorystycznie fragmentami, np. w Cat... To samo dzieje się na jego odważniejszych albumach improwizowanych (Kobra, The Bribe) – i jest kolejnym dowodem na to, że w tej twórczości, niczym w soczewce skupia się specyfika nowojorskiej awangardy: **całkowite zmieszanie** muzyki rozrywkowej i poważnej, niskiej i wysokiej.

Powyższy album należy do wyjątkowo rzadko w twórczości Zorna reprezentowanego gatunku **płyt wielokrotnego odsłuchu**. Tak to bowiem z konceptualizmem bywa, a tym bardziej z konceptualizmem agresywnym (lub walczącym o radykalną kulturę żydowską), że jego efekty dźwiękowe wypędzają rodzinę z domu, a sąsiadów skłaniają do sięgnięcia po wiertarkę w celu włączenia się w aktywny proces twórczy. Są to płyty nadające się do jednokrotnego, góra dwukrotnego odbioru, po przekroczeniu tej liczby mogą nieodwracalnie uszkodzić mózg.



Obok radykalnej kultury żydowskiej, Zorn ma jeszcze jedną obsesję, którą nazwałby: **radykalna kultura popularna**. Tutaj, zamiast motywów klezmerskich, pod szczypce i inne narzędzia tortur idą standardy i całe wielkie obszary muzyki niesprawiedliwie zapomnianej, niedocenionej czy źle obecnej. Stara się wydobyć maksimum z banalnych melodii i harmonii, wynosząc na panteon awangardy podziemnych kompozytorów, kreskówki czy japońskie porno, ale też muzykę relaksacyjną, egzotyczną itp. Połączenia ckiego temaciku z ostrym kolażem i trzaskami szokuje, ale jak najbardziej mieści się w granicach niezrealizowanej nigdy do końca awangardowej utopii równości wszelkich sztuk.

Każdy, kto choć przez moment miał do czynienia z „poważną” muzyką współczesną, szybko musiał dojść do wniosku, że jest jeden nurt, którego znaczenie i wpływ na muzykę rozrywkową od lat 70. powiększa się z każdym rokiem i który wywarł gigantyczny wpływ na sposób kształtowania formy w czasie setek muzyków. I oczywiście nurt ten narodził się w Nowym Jorku... **Minimalizm**. Mogłoby się wydawać, że komu jak komu, ale zakochanemu w awangardzie Zornowi powinno być łatwo oprzeć się pokusie stosowania prostych, nakładanych na siebie rytmów, przesunięcia fazowego, rozwijania całego utworu z dodawanych do siebie elementów. A jednak.

Angelus Novus to być może najciekawsza jego „poważna” płyta. Jest to podróż w świat XX-wiecznego fortepianu oraz orkiestry, ale mnóstwo tu podobieństw do innych kompozytorów (nie pierwszy zresztą raz). Co ciekawe, Zorn nie jest ortodoksyjnym awangardystą: w Chimeras (2003) sięga do atonalnego Schönberga, ale często zdarzają mu się konsonanse i banały w partii perkusji. Nie zgodziłbym się jednak z twierdzeniem, że jego twórczość kompozytorska jest wtórna. Eklektyczna, tak. Niespójna, także. I co z tego? Świetnie się tego słucha... A poza tym, jak ktoś ma w domu 30.000 (słownie: trzydzieści tysięcy) płyt, to czemu się dziwić? Cud, że w ogóle jeszcze gra.



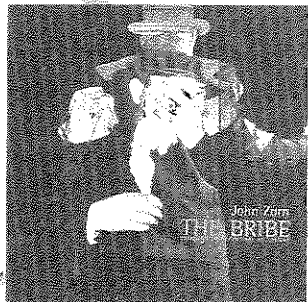
Zorn, mówiąc o sobie, nie określa się mianem jazzmana, improwizatora czy saksofonisty, lecz – kompozytora. Jakaż jest więc ta jego, najbardziej poważna i dostojna, **muzyka współczesna**? Częstokroć nieznośnie eklektyczna czy nawet kiepsko zorkiestrowana (Aporias, czyli requia na orkiestrę 1997), starszowiecka i retrospektywna (forte-pianowe Carry pod wpływem punktualizmu czy błyskotliwie varèse'owskie For Your Eyes Only zawarte na Angelus Novus z 1998). Widać, że kompozytor najlepiej czuje się w kameralistycie, próby orkiestrowe i elektroniczne nie zawsze są w pełni udane; jest wszakże kilka perełek (no właśnie: perła-barok-deformacja). Ostatnio Zorn idzie w stronę mistycyzmu i alchemii (najnowszy album Magick 2004, z trzecim już Kwartetem smyczkowym). Czy Zorn pracuje nad muzycznym Golemem?

Big Gundown (1986): kwintesencja Zorna; płyta, którą najmocniej wszedł w świadomość słuchaczy i na rynek (pierwotny tytuł: *Pięść pełna Zorna*). Dzwony rurowe i mocne, rytmiczne akordy fortepianu rozpoczynają niezwykłą podróż na Dzikie Zachód, podczas której czekają nas eteryczne wokalizy na tle pięknych smyków, strzały z pistoletu, galopady koni, improwizacje perkusyjne, gitara z westernowym pogłosem, Beethovena Dla Elizy, włoskie dialogi i okrzyki (a to tylko pierwsze 7 minut!). Mało jest albumów równie filmowych jak ta aranżacja muzyki Ennio Morricone (zachwyconego zresztą efektem). Wszystko jest tu wręcz namacalne, wszystkie zatrzymanie i przyspieszenia akcji, wielopłanowość (będąca wynikiem długiego miksovania i pogłosu – ważnych efektów studyjnego masteringu lat 80.), montaż, dialogi – tej muzyki się nie tylko słucha, ją się widzi!

no, bo jeśli nie odczuwam nieadekwatności słów do opisywanej muzyki, bo przecież do słowny zapis jednej z kompozycji dla Naked City powinien wyglądać jakoś tak:

A jednak będąc nowojorkiem, nie mógł minimalizmu uniknąć. Najwięcej jest go na albumach z muzyką filmową (II, IV, VIII, XIII). O wiele ciekawsze wcielenie repetytywizmu znajdziemy w kompozycji **Redbird** (1995), która przez 40 minut transowo rozwija w harfie, altówce, wiolonczeli i perkusji delikatne dźwiękowe tkaniny, zbliżone do Feldmanowskich, choć pozbawione ich wyrafowania. Właściwie wyrafowanie Zorna zawsze wydawało mi się podejrzane, to przecież miłośnik kreskówek, pornosów, punka i japońszczyzny (oraz chińszczyzny na telefon, ponieważ w jego zawałonym płytami mieszkaniu na kuchnię nie starczyło miejsca).

Forma **radiowego słuchowiska** pozwala w *The Bribe* na nieograniczony kolaż, opowiadanie historii różnymi muzykami; blisko stąd do późnych „poematów” Zappy (*The Adventures Of Gregory Peccary*), ale pod względem inwencji i wrażliwości aranżacyjnej nic się nie może z tym równać. Podobnie stworzony wspólnie z multiinstrumentalistą Arto Lindsayem *Spillane* (1987). Twórczość Zorna jest w istocie zawsze bardzo filmowa, i to nie tylko wtedy, gdy faktycznie jest ścieżką dźwiękową pod cokolwiek. Ma w sobie jakąś wizualność, wyrazistość, widoczne jest myślenie scenami, kadrami i przede wszystkim – montażem. A montaż to kina esencja (Eisenstein).



„Jak mogę zaangażować twórczych muzyków w kompozycję, która istnieje i ma sens niezależnie od bycia wykonaną, a która inspirowała tych ludzi do możliwie najlepszego grania i w tym samym czasie realizuje muzyczną wizję, którą mam w głowie?” – to wyjściowe pytanie Zorna. Odpowiedzią są **game pieces**, których zadaniem jest strukturyzowanie zbiorowej improwizacji. „Dyrygent”, reżyser zdarzeń na scenie, wskazuje wedle systemu znaków wejścia i wyjścia muzyków w improwizację i ich długość. Jednak ich charakter i język zależą wyłącznie od indywidualnych stylów uczestników, tak więc rezultat jest zawsze nieprzewidywalny, „ma w sobie coś z wydarzenia sportowego”. Z początku gry nosiły tytuły sportowe (*Pool, Cricket, Hockey*), po sukcesie Cobry, Zorn przerzucił się na Azję (*Xu Feng, Hu Die*). Równolegle podobną koncepcję rozwijał Butch Morris, a i Vandermark przy projekcie Territory Band musiał się zmierzyć z tym problemem.

Cobra to bodaj najsłynniejsza gra, która doczekała się co najmniej 5 odsłon płytowych. Jedną z pierwszych, zarejestrowanych na wytwórni Hatart (1986), to dwupłyty album, gdzie grają takie sławy jak Arto Lindsay i Bill Frisell (gitary), Elliott Sharp (bas), Wayne Horvitz (fortepian, klawisze) czy Bobby Previtte (perkusijska). Zestawione są tu dwie rozgrywki (jedna studyjna z 1986, jedna na żywo z 1985), które różnią się od siebie prawie wszystkim, pokazując magiczne niemal współgranie, współistnienie tak różnych muzyków i muzyk. Jeśli Zorn gdziekolwiek jest piękny i wielki jednocześnie, to właśnie tu. Później doczekaliśmy się także wersji japońskiej (*Cobra: Tokyo Operations*, 1994), gdzie gęste ściany dźwięków przetykane są subtelными improwizacjami na instrumentach tradycyjnych, co znowu otwiera jakieś nieprzeczuwane perspektywy łączenia muzyki ludowej z awangardą.

Antonin Artaud, Mickey Spillane, Jean-Luc Godard, Joseph Beuys, Raymond Roussel, Marguerite Duras, Marcel Duchamp, Georges Perec, Allan Ginzberg. Czy Zorn jest **erudyta**? Czy tworzy w centrum kultury, zanurzony w tekstach, skłębiony w kłęczach? A może to tylko płytkie fascynacje, wakacyjne romanse? Postuchajcie. Bez czytania!



Classic Guide To Strategy (1983, 1985, 2004) jest trzyplowym zapisem zmagania Zorna z własnym instrumentem (saksofonem altowym oraz klarnetem). Jednocześnie jest to podróż na granice muzyki (a nawet przez nie, poza nie): jeśli przyjmiemy, że rozciąga się ona w trójkącie między pojedynczym (wielotone) szumem a ciszą – to na tej płycie Zorn porusza się tylko po bokach tego trójkąta, niemal nigdy nie wchodząc do środka. Używa wszystkich możliwych (i jeszcze paru niemożliwych) sposobów artykulacji, preparacji, i amplifikacji instrumentów, nie zapominając o ich częściach traktowanych oddzielnie. Niewątpliwie jest to podróż ciekawa estetycznie, ale słuchowo – przerażająca. Kolejna **płyta jednorazowa**, a dla niektórych – nawet półrazowa.

jest saksofonistą ale i nie jest instrument, na którym gra nie przesłania właściwie nie gra ale wścieczy krzyczy skowycze wrzeszczy drze brzęczy jęczy miauczy jest tu impro ale i free i hard i frazy są zawsze niedokończone, niedo- urwane niczym krzyki w ciszy choć gdy chce, to potrafi smooth i Garbarek albo może jazgot jakiś pierwotny gniew agresja przeciwko może podobnie gra Vandermark ale w nim nie ma to mrozi irytuje drażni spina wścieka krzyka

Ledwo skrywana agresja i sadyzm, zadziwiająca chłonność różnych kultur i stylów, stężony do maksimum czas i miejsce, no i podniecająca niemożność pełnego zrozumienia. **Japonia**. Zorn rozpięty jest między Nowym Jorkiem a Japonią: od piętnastu lat to głównie tam koncertuje i improwizuje, współpracując z dziesiątkami undergroundowych muzyków. To między innymi on, zapraszając ich do piwnic downtownu i nagrywając w specjalnej serii liczne płyty w Izadiku, niejako przez kuchenne drzwi wprowadził do awangardy euroamerykańskiej sceny japońskiej.



Wedle znawców tematu, trio tworzone przez Micka Harrisa (bębny), Billa Laswella (bas) i Zorna (saksofon altowy) jest „improwowane, trashmetalowe i ambientowe. Ważne są rodowody muzyków: Harris, były perkusista Napalm Death, grał w niezliczonych składach mniej lub bardziej heavy. Laswell to specjalista od rozległych płaszczyzn, elektronicznych transformacji, zdumiewający szerokim wachlarzem swoich remiksów: od śpiewu cerkiewnego przez Davisa po reggae. Sam Zorn wyżywa się na altowym saksofonie i tu właśnie znalazł swój niepowtarzalny styl gry łączący agresję rocka i noise'u z freejazzową improwizacją. **Painkiller** to dramatyczna walka przeciwieństw: rozdzierający skowyt saksofonu, jego konwulsje zderzone są z równinami niskich dźwięków, a wszystko to atakowane przez inwazyjną perkusję.

Nie należy zapominać, że Zorn sławę zyskał jako **improwizator**; w czasie długiej kariery wystąpił z tyloma Wielkimi, że mógłbym ich wymienić do końca nowojorskiego bloku (zresztą część jego bohaterów faktycznie z Zornem grała). Szczególnie godne odnotowania są duety: z mistrzem shamisen Sato Michihiro na *Ganyu Island* (1985), wiele razy z gitarzystą Eugenem Chadbourne'em (choćby *School* z 1978) oraz z Bobbym Previtte (bębny) na *Euclid's Nightmare* czy Fredem Frithem (*Art of Memory*, 1995). Trio z Billem Frisellem (gitara) i Georgem Lewitem (puzon) – *News For Lulu* (1988, część druga 1992) czy z Mike'm Pattonem (głos) i Ikue Mori (perkusijska, elektronika), no i własna działalność w grach kompozycyjnych oraz rozliczne występy gościnne, m.in. u Chadbourne'a, Fritha (niesamowity balet *Technology of Tears*), Butcha Morrisa, Petera Brötzmana (na klarnecie), The Ruins, Otome Yoshihide.... Słuchając jego perspektywnie rozplanowanych improwizacji można zgodzić się ze słowami wielu muzyków, iż jest to tak naprawdę komponowanie w czasie rzeczywistym czy też komponowanie spontaniczne.

Od 1995 roku Zorn ma to, o czym marzyli wszyscy niespełnieni awangardysty: własną wytwórnię płytową **Izadik** i całkowitą wolność artystyczną. Jasne, są kompromisy, ale w zamian może wydawać co chce, jak chce i ile chce. I bezwstydnie to robi, zarzucając nas dziesiątkami płyt muzyków mniej lub bardziej wyklepanych, ze szczególnym uwzględnieniem sceny downtownowej i japońskiej.

Gin nie należy do moich ulubionych alkoholi, gin z tonikiem czasem przelknę, natomiast sam tonic – delikcja! Dzięki organizatorskim talentom Zorna udało mu się stworzyć w Nowym Jorku dwa legendarne miejsca: **The Knitting Factory** oraz **The Tonic**. Od paru lat to pierwsze dryfuje już w stronę komercji, natomiast kalendarium koncertów w drugim przyprowadza o zawrót głowy: ilość gwiazd alternatywy na miesiąc należy tu do najwyższych na świecie, a trzypoziomowy klub, ze słynną niewykofowaną, świąc piwnicą będzie się pewnie kiedyś zwiędzać, jak dziś Carnegie Hall.

Dlaczego właściwie stał się **punktem odniesienia** dla tak wielu? Poniekąd dzięki zalaniu rynku swoimi płytami, w czym dobitnie pomaga mu posiadanie własnej wytwórni. Poniekąd przez swoją wszechobecność, i na scenie nowojorskiej, i japońskiej, i na licznych festiwalach europejskich. Przypnę się, że ja także, gdy słyszę po raz kolejny „No tak, ale Zorn to już robił” albo „No, a u nas to Zorn grał” czy „A, to przecież przypomina Zorna” – mam już szczerze go dość. Niechże się wreszcie zamknie z tym swoim skrzeczącym saksofonem!

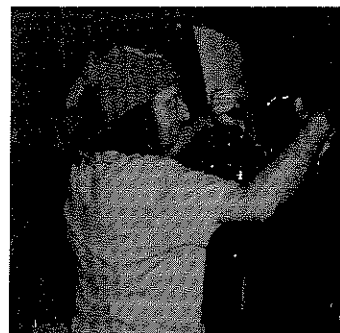
Ci, którzy chcieliby w nim widzieć saksofonistę, aranżera czy lidera wielu projektów oczywiście się nie mylą, tyle że ich pole widzenia jest zbyt ograniczone. To wszystko – różnorodność, tworzone jednocześnie i na zmianę muzyki, estetyki, brzmienia, projekty, składy, akcje – to tylko taktyczne manewry wielkiej **strategii kompozytorskiej** Zorna. Na czym miałaby ona polegać? Na montażu (często kolażowym), zagęszczeniu, filmowości (narracyjności), grach kompozycyjnych, wielokrotnej aranżacji. To są, jak się zdaje, główne cechy warsztatu i postawy Zorna (o ile jest coś takiego, jak jego warsztat i postawa).



Świątynnym przykładem ukazującym pracę Zorna jako kompozytora jest zbiór etud gitarowych **Book of Heads** (1978). Oryginalnie pisane dla Eugene Chadbourne'a są na tżadikowskim albumie wykonywane przez wszechstronnego Marca Ribota. Można powiedzieć, że to także pewna gra kompozycyjna, tylko dla gracza pojedynczego: zapis ogranicza się do zbioru kartek (tytułowych heads) luźno sugerujących kształt dźwiękowy grafiką lub krótkim tekstem, konkrety i kolejność etud pozostawiając woli interpretatora. Ten zestaw bardzo krótkich form łączy różne konwencje (w tym muzyki rozrywkowej) i techniki, także preparacje, włącza w grę niekonwencjonalną artykulację, przedmioty niemuzyczne, głos, oddech. Słowem: muzyka totalna na jednego wykonawcę.

Jestże Zorn przede wszystkim **aranżerem**, który kompozytorskie idee realizuje wielokrotnie w rozmaitych składach i projektach, porzucając je wyczerpane i omdlałe niczym włoski kochanek kobiety? A jakże! Rzykując gniew wszystkich fundamentalistów, powiem to głośno: jest w tym podobny do Bacha (i Cage'a) z ostatniego okresu twórczości, dla którego barwa, wykonanie i zmysłowa postać muzyki jest nieważna, pozostając ulotną konkretyzacją. A jednocześnie, i Bach, i Zorn uwielbiają tą barwą grać i się nią zachwycać: Bach – dokonując dziesiątek własnych przeróbek oraz transkrypcji dzieł włoskich, zaś Zorn – postępując w sumie podobnie (Morricone na *Big Gundown*).

Nie dajmy się wszakże oszukać. Zorn to mistrz **autopromocji** i autoreklamy: króciutkie (ale jakże nośne!) komentarze reklamowe na płytach, przekornie nielubiane a liczne wywiady, opłukiwanie fotografów na koncertach, t-shirt i piwo na kanapie podczas imprez, dziesiątki płyt na pięćdziesiąte urodziny, nowe klony wciąż tych samych pomysłów, przeróbki i aranżacje. To dlatego Zorn jest tak obecny w świadomości słuchaczy awangardy – choć być może, artystycznie rzecz ujmując, klasyfikuje się do drugiej ligi. Jednak w przeciwieństwie do wielu pierwszoligowców, on doskonale wie, że trzeba się sprzedać i zaprezentować, on wie, co to *public relations*, podczas gdy tamci jeszcze nie przelknęli *public*. Miejmy nadzieję, że historia zostawi tylko wielką muzykę. Czy Zorn się załapie?



Na razie pozostaje mistrzem anegdoty, muzycznego gagu i szaleńczego śmiechu. **Humor** Zorna jest jedyny w swoim rodzaju, czasem dosłowny (jak w *Big Gundown*), czasem subtelny (jak w *Naked City*), ale zawsze wyrażony w dosadny, agresywny niemal sposób. To nie elegancki kawalarz bawiący nas w kabarecie, a raczej stary i nieco oblesny opowiadacz pikantnych dowcipów. Strasznie lubię jego anarchistyczne podejście do gry i do tradycji muzycznej, przypomina mi w tym Zappę, choć jest daleko bardziej radykalny – co nie znaczy, że mniej śmieszny.

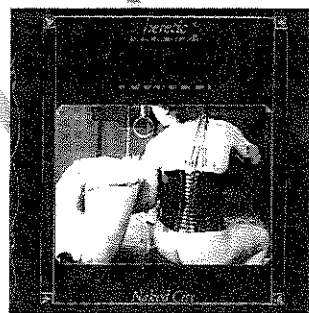


Makroforma to najślabszy niewątpliwie punkt Zorna i zapewne przyczyna jego kompleksów wobec muzyki poważnej. Z jednej strony, w pełni wyżywa się w krótkich konwulsjach i atakach, z drugiej marzy mu się wielka narracja, co słychać w *Leng Tsch'e*, początku *Grand Guingol* czy *Redbird*. Ale to wszystko mniejsze lub większe porażki; bodaj najlepiej wypada narracja i dramaturgia w opisanym utworze z *Kristallnacht* albo w *Chimeras*. Nie wierzę, że Zorn nie marzy o wyściugu poza małe narracje, ale czy mu się to kiedyś uda? Do tego trzeba ciągłości, konsekwencji, pracy ewolucyjnej, a te raczej nie należą do jego cnót...

W mówieniu o muzyce i o podejściu Zorna do tradycji muzycznej nie można ominąć jednego fetysza naszych czasów, uświęconego niedawną śmiercią autora. **Dekonstrukcja** to bowiem najlepszy klucz do działań *Naked City* (standardy filmowe i gatunkowe), *Masady* czy w albumów takich jak *Spy vs. Spy*, *Spillane*, *Bribe* a nawet *Angelus Novus*. Ich główną strategią jest wydobywanie niejawnych założeń estetycznych nurtów, do których nawiązują, celowa dezinterpretacja uprawiana na zasadzie tzw. hermeneutyki podejrzeń. A więc skryta westernowość muzyki *Morricone*, *hard rock* i *noise* u *Colemana* czy *free jazz* w muzyce *klezmerskiej*. Bo chodzi tu tylko o rearanżację czy *cover*y. Czy jest współczesny artysta tworzący równie wiele przeróbek, co Zorn? Może *Uri Caine*, może *Bill Laswell* ze swoimi remiksami. Ale czy ktokolwiek traktuje je bardziej poważnie niż jako jednorazowy wyskok z powodu dawnej pasji czy komercyjną trampolinę? Czy ktokolwiek osiągnął poziom zestrojenia własnego języka muzycznego z językami wszystkich uwielbianych kompozytorów i instrumentalistów? Ba, czy ktokolwiek esencją własnego języka muzycznego uczynił miejscami organiczny, miejscami eklektyczny (to oczywiście dla postmodernisty największy komplement) stop zasłyszanych wcześniej estetyk i muzyk?

Czy w muzyce, oprócz parametrów wysokości, długości trwania, głośności itp., istnieje jednostka i miara **ciśnienia muzycznego**? Byłaby to jakość odwrotnie proporcjonalna od łatwości odbioru, a wprost proporcjonalna do gęstości dzieła, ilości zdarzeń na sekundę/instrument, stopień ich różnorodności. Jeśli jednostka taka jest, to pobawmy się: minimal osiąga wartość 0,1; pop ok. 0,2; Haydn 0,3, Brahms 0,4; Webern i Zappa 0,6; Yoshihide i Lutosławski po 0,7; wczesny Stockhausen 0,8. Nie muszę chyba dodawać, kto dochodzi do 1,0... Co jednak bynajmniej nie jest zaletą: zbyt długie przebywanie pod wpływem wysokiego ciśnienia może wymagać co najmniej butli z powietrzem.

Jest wszakże płyta na tyle niezwykła pod względem barwy i sposobu potraktowania zarówno instrumentów i muzyków, że o niej nie wspomnieć oddzielnie byłoby grzechem. Wspomnieć zresztą także, bowiem tematem *Heretic* (1992) są tajemnicze „gry dam okrutnych”, obrazowane biczowaniem w gorsetach... To wcielenie *Naked City* kameralne i wyrafinowane: sola, duety, maksymalnie tria eksplorują różne współbrzmienia (mistrzowski ansambl gitara-bas-saksofon w *Submission* czy *Sweat, Sperm & Blood* na saksofon i głos). *Yamat-suka Eye* jest tu zresztą w najwyższej formie, wrzeszczy jak opętany.



Zorn fascynuje zmysłowość i **erotyzm brzmienia**, co najbardziej może słychać w różnych odsłonach muzyki filmowej. Choć kokieterystycznie przyznaje, że czytał oślawiony traktat o orkiestracji *Berlioz*a, daleki jest od wczesnoromantycznej ortodoksji. Potrafi zestawiać najmniej pasujące instrumenty lub najbardziej odległe brzmienia i zazwyczaj, dzięki zwierzy muzyczny, się nie myli – *Bribe* (aranżacje *Gill's Theme*) czy *Chimeras* są kapitalne.

Naczelną techniką i metodą twórczą Zorna jest **kolaż**, który najwyraźniej ujawnia się w „składankach” *Naked City* czy radiowych słuchowiskach. Tam komponuje za pomocą fiszek i kartek, na których zapisuje pomysły na zdarzenia dźwiękowe, które później oddzielnie realizuje i dopiero w studiu łączy w jedną... całość? No właśnie, daleko tu do jakiegokolwiek narracji, jeżeli już jest, to tylko skojarzeniowa, na zasadzie strumienia świadomości czy sennych marzeń lub science-fantazji erudyty. Nierzadko bowiem poszczególne epizody tej nieciągłej niecałości mają znaczenie symboliczne, jak w opowieści inspirowanej twórczością autora książek detektywistycznych, *Mickeya Spillane*, gdzie, przykładowo, temat z serialu *Route 66* ma za zadanie oznaczać drogę i świat detektywa. Takich asocjacji jest o wiele więcej, problem tylko, na ile są one odczytywalne przez słuchacza. Chociaż, stwierdzam raz po raz, słuchając z lubością radiowych kolaży Zorna, to wcale nie taki duży problem...

Nie masz prezentu dla uroczej przyjaciółki? Chcesz zaaranżować miłą randkę z chłopakiem? Pędź do sklepu i kup **Gift** – pięknie opakowany album z kokardą na okładce, zawierający 50 minut relaksacyjnych gitarowych brzmień rodem z karaibskiej plaży, easy listening post-caribbean exotica, jakby mógł napisać Książek. To na serio? To zgrzyw? Tak czy siak, sukces gwarantowany, a pytanie, co chciał Zorn ową osobliwie wystylizowaną i zabawną – a przy tym bezdennie pustą – płytą przekazać, zostawmy frustratom i melancholikom.

Na wszelki jednak wypadek, oto moja dziesiątka płyt, które nie tyle warto znać, gdyż są „najwybitniejsze, najważniejsze i naj”, ale to po prostu kawał pomyślowej muzyki i porządnego grania (w wyjątkowo, jak na Zorna, wyważonych proporcjach):

- 1986 *Big Gundown* (Nonesuch)
- 1987 *Cobra* (Hatart; 2002 Hat Hut)
- 1989 *Spy vs. Spy* (Electra)
- 1992 *Heretic* (Avant)
- 1992 *Grand Guignol* (Avant)
- 1993 *Kristallnacht* (Eva, 1995 Tzadik)
- 1995 *Masada V: Hei* (DIW, 1999 Tzadik)
- 1997 *Duras, Duchamp* (Tzadik)
- 1998 *The Bribe* (Tzadik)
- 2003 *Chimeras* (Tzadik)

Bibliografia:

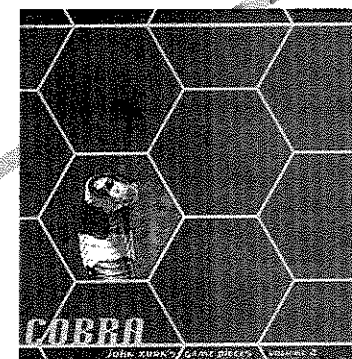
- <http://www.tzadik.com> – strona oficjalna i firmowa, obowiązkowa dla poszukiwaczy nowojorskich
- <http://www.omnology.com/zorn01.html> – kompendium wiedzy o Zornie, świetne na początek.
- <http://www.wnur.org/jazz/artists/zorn.john/> – równie obszerny portal, znakomite linki.
- <http://www.wnur.org/jazz/artists/zorn.john/discog.html> – obejmująca ponad 250 pozycji i współtworzona przez ok. 50 osób wielka dyskografia.
- <http://www.ejn.it/mus/zorn.htm> – krótka, ale treściwa biografia i spis dokonań.
- <http://www.geocities.com/1-0/REVIEWS/ZornJohn.html> – krótkie, ale obrazowe omówienia parudziesięciu albumów.
- <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=Bigic7i28g74r> – słynny portal daje dużo linków, ale mało treści.
- <http://www.deconstructionmusic.com> – eseje hipertekstowe francuskiego ucznia Derridy, m.in. o Zornie
- http://muse.jhu.edu/journals/postmodern_culture/toc/pmc5.2.html – tekst o postmodernizmie w wydaniu Zorna, tylko dla zarejestrowanych członków AOL.
- <http://members.tripod.com/~JFGroves/zorn-index.html> – więcej wrażeń niż informacji, ponadto nieprzyjemne w obsłudze i oglądaniu.
- <http://www.angelfire.com/jazz/masada/zorn.html> – strona o Masadzie.
- <http://www.chez.com/barkokhba/masada.htm> – jak wyżej.
- <http://slate.msn.com/id/2089105/> – Masada raz jeszcze.
- <http://www.sfwewly.com/issues/1995-05-03/music2.html> – tym razem *Painkiller*.
- „Jazz Forum”, 6/1994 – pierwszy (i ostatni?) wywiad w polskim czasopiśmie.
- http://www.dobiasz.art.pl/recenzje.php?menu=z&doc=zorn_john/ – wiele recenzji pióra polskiego autora, czasem amatorskie, czasem niezwykle trafne.

Zorn – **gniew** (niem.). Zorn – **Żyd** (poch.). „Urodził się w East Village drugiego sierpnia 1953 i przez większość swojego życia pozostawał pod wpływem twórczego środowiska nowojorskiego downtownu. Od Harry'ego Smitha nauczył się syntezy alchemicznej; od Richarda Foremana ontologii strukturalnej; od Jacka Smitha, jak robić sztukę ze śmieci; na *Sluggsach* – ekspresji katharsis; od Josepha Cornella intuicji hermetycznej...” JZ

Za pomoc w pisaniu serdecznie dziękuję Przemkowi Psikucie, Krzysztofowi Trzewickowi oraz EMPIK-owi, który wspinałomyslinie zgodził się na zwrot kupionych przeze mnie za 420 zł płyt po uzasadnieniu, że tego przecież nie da się słuchać i że to nie może być muzyka...

Jan Topolski

Choć piszę ten artykuł już od trzech tygodni i rozrósł się on niepomierne, on wciąż jest **niedokończony**, niedo. Wciąż napotykać na genialne, pseudogenialne, świetne, przeciętne, ważne, okropne i żenujące płyty Zorna. Coraz bardziej pewny jestem, że wbrew wszelkim deklaracjom nie muzyka tu jest najważniejsza, jeżeli już, to tylko jako muzyka o muzyce. Gra z metapoziomu. Nigdzie niewyraźna werbalnie i wprost estetyka. Może aby naprawdę poznać Zorna i jego twórczość, należy nigdy nie wysłuchać żadnej jego płyty?



Fred Frith

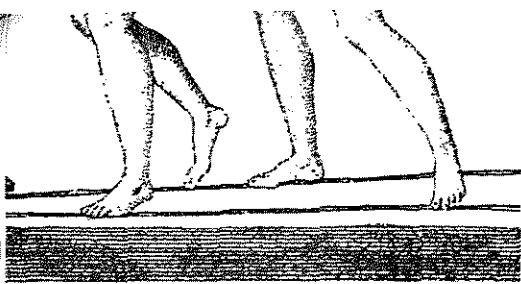
Ikue Mori

Anthony Braxton

MAA

Uri Caine





Step Across the Border czyli zawsze o krok dalej

Oto muzyk i twórca idealny dla „Glissanda” – transgresywny (modne słowo), wymykający się wszelkim klasyfikacjom i „segregacji kulturowej”.

Wydawałoby się, że wystarczy się i pisać – okazuje się jednak, że bardzo trudno jest opowiedzieć o artyście, w przypadku którego przytoczone na wstępie komunały okazują się szczerą prawdą. Bo jak tu naświetlić jego muzyczną sylwetkę, stworzyć spójną teorię, wskazać rdzeń jego zróżnicowanej, wieloznacznej twórczości? Jego dziecinna twórcza frywolność, której rezultatem jest muzyka niedająca się zbyt banalizującym strąceniem na poziom „rozrywki”, pozbawia nas wygodnych, systematyzujących wszystko, zwyczajowych perspektyw i kontekstów pozwalających zwykle na wzruszenie ramionami i odestanie niewygodnego artysty „tam, gdzie jego miejsce”. Znajdzie się pewno wielu, którzy właśnie tak zrobią: jeden powie, że Fred Frith to przecież żaden jazz (a my przecież lubimy jazz), inny nazwie go pozerem lub hochstaplerem, jeszcze inny nie doszuka się w jego muzyce istotnych wartości, które przecież nauczył się świetnie rozpoznawać słuchając jedynej prawdziwie wartościowej muzyki (obojętnie, czy będzie to Chopin, Coltrane czy Hendrix). Kto jednak zechce przyjąć dar artysty – dzieło życia, w którym szefowanie grającej z prawdziwym ciosem (bardzo lubię to określenie Milesa Davisa) kapeli rockowej nie koliduje, a wręcz stymuluje komponowanie współczesnych dzieł kameralnych i podejmowanie śmiałych przedsięwzięć muzycznych – ten stanie przed nie lada zagadką: czy ma to wszystko ręce i nogi? Przyjemność (słuchania) przyjemnością, talent talentem – ale czy ten człowiek przypadkiem się nie pogubił? A jeżeli nie, to czyżby stał się jakimś artystą nowego rodzaju – jednocześnie wirtuozem,

muzykantem, myślicielem, buntownikiem, akademikiem, szalonym naukowcem i skromnym, sympatycznym człowiekiem? Nie wiem, czy uda mi się odpowiedzieć na te pytania, jednak mam nadzieję wnieść do tematu nieco przemyśleń, przemierzyć kilka tropów, próbując wyrazić swoje przeczuć i wnioski płynące z wielu lat obcowania z twórczością tego artysty.

Urodzony w Anglii w 1949 roku, Fred Frith pochodzi z muzycznej rodziny (ojciec pianista). Od dziecka brał lekcje muzyki (skrzypce), zapoznawał się z dorobkiem kultury, słowem, otrzymał wszechstronne, gruntowne wykształcenie. Co jednak istotne, własną tożsamość jako muzyk i twórca odnalazł dzięki kontaktowi z rockiem i kontrkulturą. Nasuwa to przewrotny wniosek, że tyleż mu klasyczne wykształcenie dało, ile nie zdołało mu zaszkodzić. W latach 60. występował w amatorskiej grupie bluesrockowej. Założona w 1968 roku w Cambridge formacja Henry Cow (nazwa była wyrazem hołdu dla Henry'ego Cowella), łącząca idiom rockowy z elementami jazzu, kameralistyki oraz ideą kolektywnej twórczości osadzonej w codziennym życiu muzyków, zrobiła bardzo wiele dla rockowej sceny progresywnej. Szczególnie warto przyrzeć się płycie *Unrest* z 1974 roku, gdyż jest ona zapowiedzią późniejszych poszukiwań i koncepcji twórczych Freda Fritha – i właśnie od jej strony spróbuję „nadgryźć” temat.

Pierwszą część płyty wypełniają rozbudowane utwory instrumentalne, będące dopracowanymi do perfekcji realizacjami pomysłów kompozytorskich przyniesionych do studia przez muzyków. Oryginalność brzmienia wynika z jakości tychże pomysłów, jak i z bogactwa instrumentarium (m.in. flet, saksofon, ksylofon, organy, obój), a także z niezwyklej estetyki gitarowej Fritha i perkusyjnej Chrisa Cutlera. To muzyka może trochę zbyt

Odpowiedź na tekst Tomasza Kamińskiego Zawsze o krok dalej

Lubię pracować na tyle szybko, żeby uzyskać taki sam stopień żywiołowości, jaki kojarzy mi się z improwizacją – prawie ekstatyczną spontaniczność – ale równocześnie na tyle wolno, żeby ciągle mieć możliwość odcierania się od grania, wykroczenia poza materiał, zdobycia się na inny rodzaj krytycznego spojrzenia. I właśnie to, co najbardziej lubię, daje mi studio. FF

Czytam wywiady, jakich udziela Frith i ciągle myślę o tym, ile mogą one powiedzieć o jego muzyce. Ile w ogóle możemy się o niej dowiedzieć na podstawie słów, które zazwyczaj dotyczą przecież nie tyle czegoś, co chcemy czasem ogólnie nazywać „muzyką”, ale również metod pracy, daty pierwszego kontaktu z instrumentem, czy nawet polityki? Frith odpowiada oczywiście zawsze na temat, ale też zawsze pozostaje dla mnie w jakiejś zaskakująco intymnej relacji do swojej muzyki. Jak odpowiada; jak udaje, że nie rozumie; jak jest życzliwie ironiczny; jak łatwo wpada w słowa po to, by potem odpowiadać półsławkami; jak przedwinnie jest skromny i spokojny, i jak przerywa ten spokój ścianą śmiechu, która tak samo jak zaczyna się nigdzie, tak samo kończy się zawsze nagle, zdecydowanie za wcześnie i za szybko, żeby mógł tak po prostu powrócić do wcześniejszej narracji...

Prawie tak, jak jego muzyka. Złudzenie? Naciągane? Być może. Ale wyobraźmy sobie, że coś w tym jest. Przede wszystkim po to, żeby przez chwilę choć skupić się na jego słowach, a nie na jego muzyce. Przyjrzyjmy się temu, co mówi, jak pracuje, gdzie i w jakim tempie, zastanawiając się, czy to wszystko wraz z jego muzyką nie jest w jakiś sposób ze sobą powiązane. I oczywiście wróćmy do jego komentarzy na temat słynnej sesji Henry Cow, której pewna interpretacja ukazała się pod tytułem *Unrest*. Co tam się działo – szczegółowo opisał Tomasz Kamiński: „często przez krytykę przywoływane »napiecie pomiędzy kompozycją a improwizacją« zyskało całkowicie nowy sens”. Zastanawiam się, jaki zyskało dla Fritha.

Muzyka improwizowana opiera się na intuicji, a ja lubię rozwinąć intuicję. Lubię szybkość tego rozwijania. FF

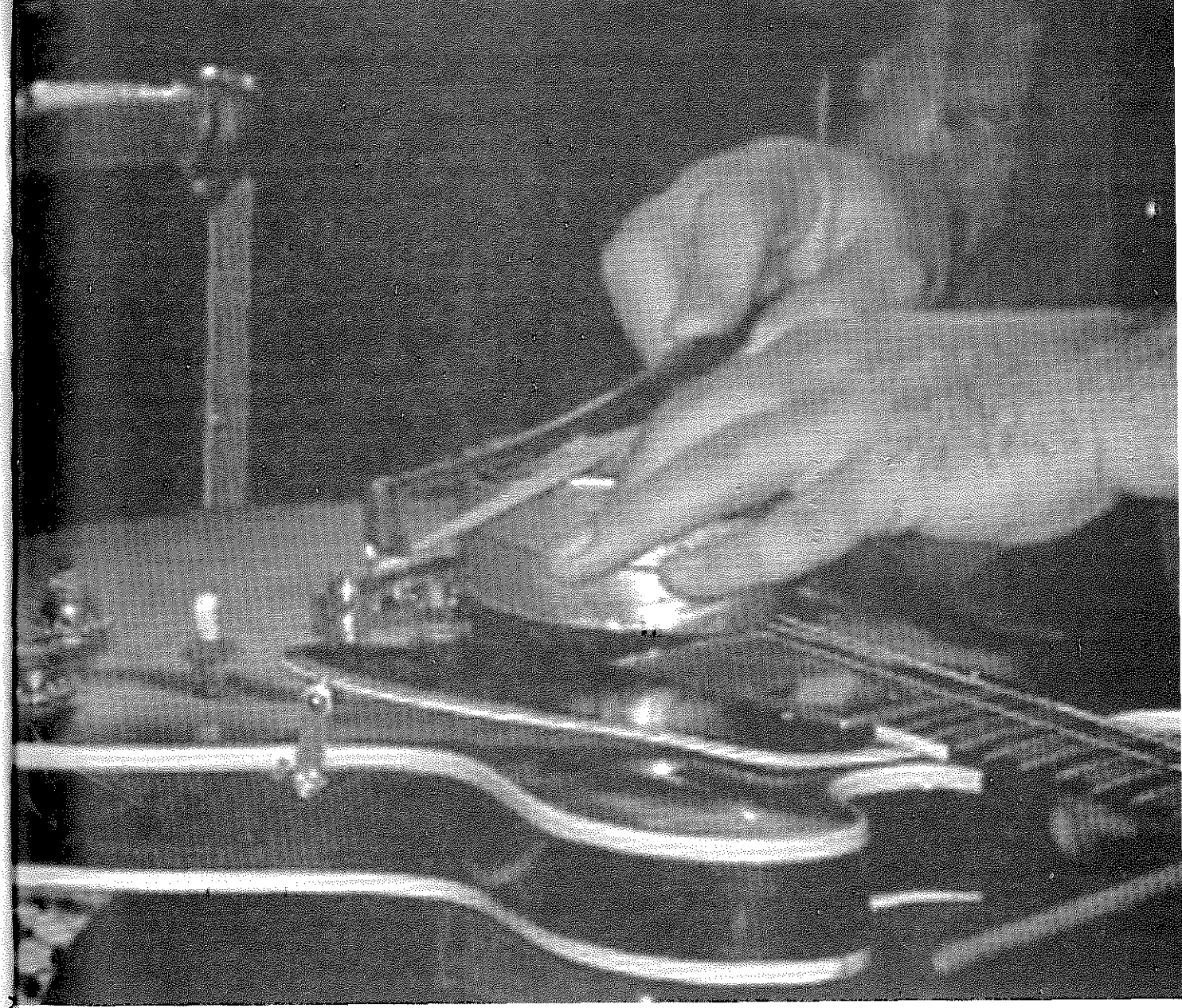
Stajesz w obliczu ciągłego dokonywania wyborów, ponieważ jesteś w ciągłym dialogu z materiałem [...] w improwizacji takie wybory przybierają formę konwersacji, ponieważ dzieją się zawsze TERAZ. FF

Szybkość i nieodwracalność. Te dwie cechy improwizowania – pewnej praktyki raczej, niż efektu muzycznego – nie są z pewnością jej definicją i z nie wyczerpują oczywiście tematu. Nawet jeśli regularnie pojawiają się w wypowiedziach nie tylko Fritha, ale także Baileya, Beresforda czy Lacy'ego. Szybkość – należałoby powiedzieć: potencjalna szybkość – jest związana z możliwością natychmiastowego reagowania na różnego rodzaju (bynajmniej nie tylko muzyczne) zdarzenia, które mają miejsce podczas grania. A precyzyjniej: szybkość odpowiada czujności związanej ze słuchaniem oraz z możliwością podjęcia reakcji. To możliwość jest tutaj kluczowa – nie chodzi bowiem o samą reakcję czy konieczność jej podjęcia. Można bowiem nie reagować, ale tylko wtedy, gdy świadomie dokonuje się takiego wyboru (oczywiście niekoniecznie w sensie intelektualnej decyzji – wybory te mogą być związane z intuicjami związanymi z posługiwaniem się ciałem).

Nieodwracalność wiąże się właśnie z dokonywaniem tych wyborów, ciągłym rozstrzyganiem, które nie podlega negocjacji i którego nie można cofnąć (bez względu na to, czy jest ono – z punktu widzenia kanonów zbudowanych na bazie tradycyjnej estetyki muzycznej – rozwiązaniem „dobrym” czy „złym”). Nieodwracalność nie oznacza tutaj niemożliwości powrotu do pewnych rozstrzygnięć – określone figury mogą przecież powracać w trakcie improwizacji. Oznacza jedynie, że nie da się zaprzeczyć określonej formie, którą utwór przybiera w trakcie swego trwania. Po drugie zaś, nieodwracalność nie oznacza linearności w sensie porządku muzycznego, a co najwyżej linearności w sensie ciągłych decyzji – muzyka improwizowana opiera się przecież często na serii zerwań, opozycji, kontrastów, nieciągłości.

Na naszej pierwszej płycie [Henry Cow – przyp. ML] chodziło o to, jak w ogóle można grać naszą muzykę i szybko odkryliśmy, że 16-ścieżkowy stół to niewiarygodne narzędzie – nie musieliśmy grać naraz, mogliśmy wycinać fragmenty, a kiedy robiliśmy błędy, mogliśmy nagrać coś jeszcze raz. FF

Oczywiście praca w studiu nagrań daje możliwości zmiany sposobu pracy związanego z improwizacją u samych jego podstaw, a właściwie o tego sposobu pracy – rozbić. Nie trzeba się nigdzie



powkładana, ale następujące dalej kolejne utwory zaskakują rozedrganą, wiotką fakturą, nerwem, „iskrzeniem” charakterystycznym dla muzyki improwizowanej, wreszcie zastanawiającymi brzmieniami czy artykulacjami, zdawałoby się – nieosiągalnymi. Co więcej, owe muzyczne twory (konkretnie: cztery ścieżki na naszym CD) układają się w sugestywne całości – doprowadzone do delikatnej równowagi, jakby zawieszonych konkluzji. Rozwiązanie zagadki tych utworów okazuje się zaskakujące: zespół urządził sobie w studio solidną sesję zbiorowej improwizacji (w rodzaju free-improv), którą zmyślnie zarejestrował na taśmach (zmyślnie, czyli tak, aby zostawić sobie jak najwięcej możliwości manipulacji nagraniem materiałem: osobne ścieżki dla poszczególnych instrumentów itp.). Nagrania są efektem żmudnej obróbki studyjnej owego materiału: zestawiania różnych ścieżek, wycinania zbędnych, spowalniania, przyspieszania bądź odwracania (puszczenia od tyłu) innych w taki sposób, że pojawiła się nowa jakość. Dołączone do kompaktowej reedycji płyty fragmenty „surowego materiału” (improwizacji) pokazują, jak wiele uzyskano na skutek tych studyjnych zabiegów. Utwory post-komponowane nie są czymś pośrednim pomiędzy kompozycjami z pierwszej części płyty a wolną improwizacją, z której zresztą Henry Cow słynął: są czymś więcej, wykraczają daleko poza dotychczasowe możliwości zespołu.

Podobną strategię wykorzystał Frith wiele lat później, nagrywając jedną ze swoich najbardziej cenionych płyt ostatnich lat – wydane w 2002 roku *Digital Wildlife* firmowany przez formację, czy raczej otwarty projekt pod nazwą Maybe Monday. Frith (gitara elektryczna), Miya Masaoka (koto, elektronika), Joan Jearreaneud (altówka) i Larry Ochs (saksofonista znany z Rova Saxophone Quartet) wyimprowizowali odpowiednio dużą

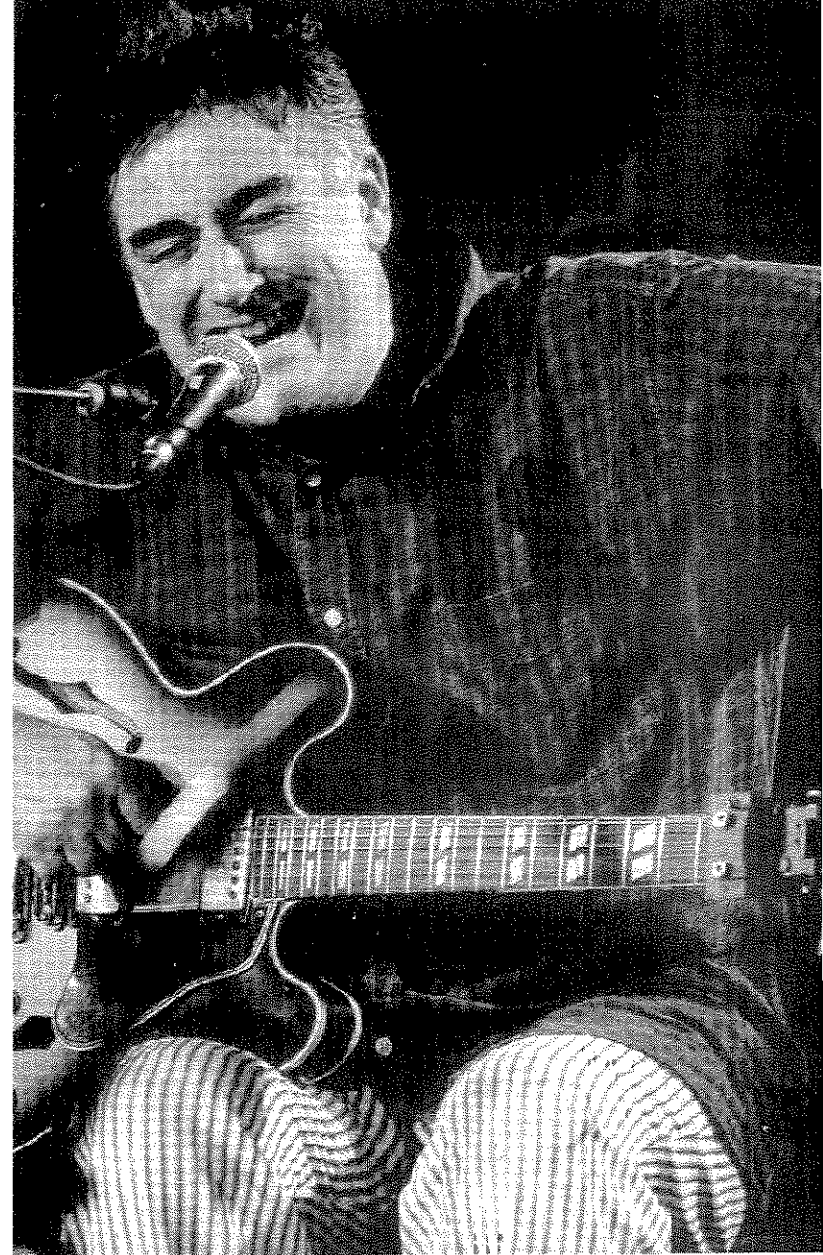
porcję „surowego materiału”, który z kolei Frith poddał gruntownej obróbce studyjnej, korzystając tym razem z technik cyfrowych (docenia to ułatwienie, ale jednocześnie wciąż odwołuje się do kreatywnego potencjału tkwiącego w płycie *Unrest*). Niekiedy te impro-kompozycje (bo chyba nie kompo-improwizacje?) brzmią zupełnie naturalnie, jak zwykle, dość gęste improv, kiedy indziej zaś przetwarzane dźwięki stają się całkowicie nierozpoznawalne, zlewając się w końcu w wyjące, elektroniczne inferno. W pracy tego niezwykle doświadczonego muzyka daje się dostrzec pewną prawidłowość: początek utworu to zawsze coś wyrazistego, charakterystycznego, „mocne uderzenie”, stanowiące dobry punkt wyjścia do rozwijania kompozycji. Przetworzenie materiału, powtórzenie i zmiana obejmuje tutaj nie tylko motywy i elementy muzyczne i pracę nad nimi, ale również studyjne przetwarzanie, zniekształcanie wyjściowego materiału; gdzieś pośrodku utworu dźwięki topnieją, zlewają się ze sobą, eksplodują czystą, studyjną elektroniką, by w końcu doprowadzić do wyciszenia, uspokojenia, wygaśnięcia. Trzeba dodać, że, ze względu na muzyczną erudycję Fritha, do pełnego zrozumienia tego dzieła potrzebne jest osłuchanie i refleksja obejmująca zarówno współczesną awangardę, jazz i free-improv, jak i rocka, plądrofonie, hip-hop, elektroakustykę i muzykę konkretną. Stockhausen i Evan Parker, Sonic Youth, Hendrix, AMM, Faust, Terry Riley, Keith Rowe i Otomo Yoshihide – to wszystko składa się na jego muzyczny świat.

Jak wspominałem, twórczość Fritha jest wielokierunkowa, pozornie wręcz chaotyczna, trzeba jednak przyznać, że pewne wątki rozwijają się konsekwentnie na przestrzeni kilku ostatnich dziesięcioleci; wydaje się również, że artysta coraz śmielej podsumowuje swoje twórcze poszukiwania,

czego efektem są dzieła skończone, wysmakowane i niepokojące, mogące powoli aspirować do górnolotnego określenia: „synteza”. Do tego rodzaju osiągnięć można zaliczyć płyty formacji Maybe Monday.

Warto również wspomnieć o innych polach działalności Freda Fritha, takich jak np. prowadzenie zadziornych grup rockowych niestroniących od politycznego komentarza (Art Bears, Skeleton Crew – jedne z najoryginalniejszych grup rockowych lat 80.), pisanie muzyki filmowej, teatralnej i baletowej (już od czasów Henry Cow), wciąż nowe alianse z muzykami sceny improwizowanej, twórczość czysto kompozytorska, w tym m.in. rockowe kwartety gitarowe, wykonywane wspólnie z zaprzyjaźnionymi muzykami, a także udany kwartet smyczkowy, czy wreszcie muzyka na gitarę elektryczną solo.

Gitarzysta totalny – tak można by nazwać naszego bohatera. Gitara jest dla niego zarówno wirtuozowsko traktowanym instrumentem (jak dla Hendrixa), jak i źródłem dźwięku (podobnie dla Keitha Rowe z AMM, który używając gitary na pewno nie jest „gitarzystą grającym nuty”). Pierwsze płyty solowe Fritha (do dziś zdążył ich nagrać dziesiątki) były prezentacją gitary solo. To znamienne: Frith zainspirowany twórczością Dereka Bailey’a sam rozpoczął poszukiwania, które uczyniły z niego klasyka i punkt odniesienia na mapie twórczych dokonań eksperymentujących gitarzystów-improwizatorów. Nawet jeśli klasyczne, stare nagrania gorzej zniosły próbę czasu niż analogiczne produkcje Bailey’a (stanowiące wówczas dla Fritha podstawowe źródło inspiracji), to i tak chętnie do nich wracamy, zachwycając się zwłaszcza orkiestrowymi niemal pejzażami gitarowymi (dziś powiedzielibyśmy może, że to... „proto-ambient”). Nic dziwnego, sam Frith jeszcze



spieszyć i wszystko można poprawić. Nagrany materiał ma czas na to, żeby ujawnić swe ukryte właściwości – a ten, kto go opracowuje na to, żeby znaleźć inne fragmenty, z którymi warto go zestawiać; żeby zająć się jego nieoczywistymi właściwościami (powinienem powiedzieć: tymi właściwościami, na które nie zwraca się uwagi od razu). W studiu także – to kolejny komunal – uruchomiony zostaje specyficzny rodzaj krytycyzmu, który przejawia się w możliwości wycięcia lub powtórzenia fragmentu, który – z takich lub innych powodów – nie jest w porządku. Ale studio to przede wszystkim komfort związany z posiadaniem czasu (pomijam kwestie opłat), możliwością powrotów, negocjacji i zmieniania decyzji podjętych podczas grania – wszystko to wpisane jest niejako w pracę w studiu

Problem (poza wieloma pozytywnymi aspektami, których nie próbuję nawet podważać) Henry Cow polegał na tym, że właściwie intensywność naszych zainteresowań była raczej rozmywana niż wzmacniana przez proces pracy zbiorowej. Było tak, jak gdyby nic nie było dozwolone bez uprzedniej dyskusji na ten temat. FF

Naprawdę myślę, że kompozycja i improwizacja są różnymi aspektami tego samego procesu. Proces tworzenia zawsze zakłada kombinację racjonalnej myśli, intuicyjnego wyboru, zakorzenionej pamięci i pożądania. Wszystkie te kategorie mają zastosowanie w obu procesach – kompozycji i improwizacji. I jeśli są one od siebie różne – bo zakładają różne ramy czasowe – to wszystkie te aspekty są w ich ramach do siebie analogiczne. FF

Jeśli dzięki sesji nagraniowej do płyty *Unrest* Henry Cow „często przez krytykę przywoływane »napiecie pomiędzy kompozycją a improwizacją« zyskało całkowicie nowy sens”, to chyba przede wszystkim dlatego, że Frith przeddefiniował przestrzeń tej dyskusji. Nie chodzi tutaj o muzykę w ogóle, ale o „metody pracy” muzyka. Dlatego wydaje się, że napięcie, które jest kluczowe w twórczości Fritha, nie jest napięciem między kompozycją a improwizacją (w przestrzeni tego rozumowania improwizacja nadal pozostaje pewnym efektem muzycznym – analogicznie do kompozycji), ale między improwizowaniem na żywo a wieloetapową pracą w studiu. To, co wydaje mi się tutaj jednak najbardziej interesujące, to fakt, że do określenia różnicy między nimi używa Frith kategorii związanych z czasem. Byłoby jednak błędem, gdybyśmy postrzegali tę różnicę jako jakiś rodzaj przecięcia twórczości Fritha na dwie – nawet nierówne – połowy. Wręcz przeciwnie: być może jedynym wątkiem, jaki stale przewija się w działalności Fritha, jest właśnie granie z tym napięciem. Nie jest przypadkiem, że Frith ogranicza możliwości pracy w studiu. Wyznacza sobie arbitralne (lub

wykorzystuje narzucone ramy czasowe (*Guitar Solos, The World As It Is Today Art Bears*). Nagrywa improwizacje kwartetu (które mają być podstawą post-kompozycji) na dwie ścieżki (*Digital Wildlife Maybe Monday*). Piszę operę dla muzyków z elementarnymi jedynie umiejętnościami technicznymi tak, żeby dostosować jej wymagania do szybkości ich pracy (*Helter Skelter* – opera napisana wraz z François-Michel Pesenti, a dyrygowana przez Fritha i Jean-Marc Montera). Zmusza do improwizowania w ograniczonym czasie sesji nagraniowej muzyków, których klasyczne wykształcenie decyduje o braku komfortu w improwizacji (*Traffic Continues*). Podkreślamy – w zróżnicowanych metodach pracy Fritha ciągle powraca wątek czasu.

Oczywiście – można powiedzieć – nie ma muzyki, która nie odnosiłaby się do czasu i w tym sensie to, co robi Frith nie jest wyjątkiem. Ale chodzi mi o coś znacznie więcej: o to, że czas stanowi jeden z głównych przedmiotów zainteresowania Fritha, tematów eksploracji i wątków przewodnich jego muzyki. Czas jako właściwość melodii, percepcji słuchacza, narracji, sekwencji, jako właściwość występu na żywo, jako właściwość nagranej płyty, jako parametr rozwinięcia właściwości określonego świata dźwiękowego. No właśnie: melodia, sekwencja, świat dźwiękowy.

Świat dźwiękowy: np. rozstrojony flet, instrumenty perkusyjne, ryż rzucany na talerze lub cokolwiek innego. FF

Frith lubi często używać określenia „świat dźwiękowy” do opisu metod swojej pracy. Świat dźwiękowy jest relatywnie autonomicznym – otwartym – fragmentem muzycznym; blokiem, zestawieniem kilku różnych dźwięków, pewnej figury rytmicznej czy po prostu określonym trwaniem określonego dźwięku. Świat dźwiękowy jest swego rodzaju jednostką, od której często zaczyna się jego praca. Biorąc swój początek w określonym świecie dźwiękowym, może ona iść w bardzo różnych kierunkach. Kompozytor może pozostać w jednym świecie dźwiękowym i wykorzystać możliwie dużo potencjalnych rozwiązań temporalnych, jakie sugeruje taka, a nie inna jego konstrukcja. Oznaczałoby to, że wychodząc od określonej konstelacji dźwięków można by rozwijać jej potencjalne konfiguracje w czasie. Albo inaczej: można by konstruować kilka (naście) różnych wersji tego świata dźwiękowego, których zestawianie ze sobą dawałoby pewne sekwencje – a także pewną narrację – zasada ich połączenia nie musi być znana ani jasna. Oba te sposoby (poza całą resztą innych) są, według Fritha, metodami generowania melodii. Co ciekawe, samo postawienie problemu rozpoznanego świata dźwiękowego jako punktu wyjścia rozwijania melodii – czy w ogóle komponowania



za czasów Henry Cow był jednym z twórców autonomicznej estetyki gry na gitarze elektrycznej – razem z Hendrixem, Sydem Barretem, Derekem Baileym czy Keithem Rowe dokonał pełnej emancypacji tego instrumentu. Nowe brzmienie i oszalałymiżący zasób środków wykonawczych przestały mieć cokolwiek wspólnego z pierwowzorem: gitarą akustyczną.

Warto scharakteryzować pokrótce kilku muzyków, którzy odważyli się na samotne podróże po nieznanej krainie solowej improwizacji gitarowej. Przede wszystkim Derek Bailey, muzyczny radykał kojarzony ze sceną europejskiej improwizacji i „białego” free jazzu. Używa instrumentu w sposób niekonwencjonalny czy wręcz perwersyjny, operuje masami czy pasmami dźwięku, jednak jego gitara pozostaje instrumentem – Bailey wciąż „gra na gitarze”, słychać zmaganie instrumentalisty, darcie strun

zupełnie inny przypadek to jeden z filarów wielce zastrzeżonej formacji AMM – wspomniany już Keith Rowe. Ten jest preparatorem i performerem bardziej, niż „muzykiem”; gitara jest przez niego sprowadzana do roli eksplorowanego do granic możliwości źródła dźwięku – emitowana przezeń gryząca, elektromagnetyczna mgiełka spowija nagrania AMM od samego początku istnienia formacji. Dla Rowe’a analogowo strojony odbiornik radiowy, którego również chętnie używa, jest równie dobry, jak gitara elektryczna, fortepian czy „dęciarówka” przejeżdżająca przed szkołą muzyczną. Jego metoda przypomina dopatrywanie się w pęknięciach ścian zarysów sylwetek, znojoną twarz czy zmyślonych wzorów, i podążanie za tymi wyimaginowanymi znakami, wykorzystywanie ich w nadawaniu kształtu obłokowi brzmień wydawanych przez jego instrument, notabene, leżący zwykle przed

– wydaje się najlepszym dookreśleniem słów Fritha, który często mówi, że większość metod jego pracy jako kompozytora bierze swój początek w studiu nagrań. Bardziej niż o określoną estetykę, chodzi tutaj o sposób pracy, czas studia, dzięki któremu można wracać do danego świata dźwiękowego i ciągle go analizować. Być może dlatego także wszystkie te problemy z czasem, o których Frith mówi przy okazji „sposobów pracy” stają się efektywnym składnikiem jego prac.

Myszę, że melodia przejawia się praktycznie we wszystkim, co robię – wszystkie rodzaje melodii i z pewnością nie zawsze melodia w tradycyjnym sensie. Ale nadal: melodia. FF

Sekwencja wpisana w melodię jest głównym problemem nad którym Frith pracuje. A więc trudno oczekiwać, że melodia ma w muzyce Fritha jakieś dookreślenie estetyczne: nie opiera się na kontraście, nie opiera się na linearności, nie opiera się na wielowątkowości – a przynajmniej nie zawsze. Weźmy kwartety gitarowe (druga połowa *Quartets, Ayaya Moses, Upbeat*) i zobaczymy, że czasowy wymiar jednej melodii otwiera ją na możliwośći komplementarności z dwiema lub trzema innymi, które – jakkolwiek autonomiczne – po złożeniu dadzą jeszcze inną melodię (tego jednak nie wiemy podczas pierwszego słuchania – to rozpoznanie przychodzi zawsze w trakcie trwania melodii i wówczas... powtarzamy zazwyczaj ruch muzyków w studiu, ciągle wracając do początku i sprawdzając autonomię oraz komplementarność kilku linii melodycznych).

Weźmy prace baletowe (*Technology of Tears, Allies, Propaganda*) i zobaczymy, jak bardzo ograniczone założenia rytmiczne mogą służyć zbudowaniu narracji opartej na serii kontrastów. Weźmiemy takie pozycje jak *Pacifica* czy *Dropera* i przekonamy się, że w zgodzie z metodą, którą Frith nazywa *melody extraction*, można „wydobywać nowe informacje z jednej melodii i tworzyć na tej podstawie kolejne”, ponieważ można „podkreślić w danej sekwencji nutę, która jest w stanie wytworzyć melodię obecną w podstawowej sekwencji tylko potencjalnie dopóty, dopóki nie zacznie się akcentować tej określonej nuty”.

Weźmy jego duet z Johnem Zornem (*Art of Memory*) i zobaczymy, co to znaczy skonstruować melodię na żywo w ciągu kilku sekund po to tylko, żeby stała się ona źródłem kontrastu dla kolejnej, również nietrwającej dłużej niż kilkanaście sekund (i tak przez ponad 40 minut muzyki stanowiącej ciąg obustronnych inspiracji, które – jak często w muzyce improwizowanej bywa – są na tyle gęste, że polegają na puszczaniu w niepamięć tego, co działo się zaledwie kilkanaście sekund wcześniej).

nim jak pacjent na stole operacyjnym. On sam wspomina, że zaczętki swojej metody odkrył już w rozmowach z Leonardem da Vincim, co wskazuje wyraźnie, w jakim kręgu kulturowym chce widzieć swoją ryzykowną sztukę. Efekt tych zabiegów jest bardzo charakterystyczny, zupełnie niepodróbny i w zasadzie niepodobny do czegoś, co nazywamy staroświecko *live electronic*. Tę diagnozę może potwierdzać dziesiąta dekada muzyka w kręgach noweli „laptopowej” elektroniki i elektroakustyki, owocująca bardzo interesującymi nagraniami. Rowe egzemplifikuje zatem skrajny wariant konceptu „gitary jako źródła dźwięku”.

Frith wykorzystywał gitarę w ten sposób od samego początku działalności solowej, jednakże zawsze łączyło się to u niego z muzycznym konkretem, odnalezieniem najwłaściwszej formy, zestawu środków w danym momencie najniżej – dzięki czemu jego gra była zdolna po prostu zachwycić, jak przystało na piękny, głęboki muzyk. Taki był kierunek rozwoju Fritha – improwizator i solista: z jednej strony, radykalne preparacje i eksperymenty brzmieniowe, operowanie masą dźwięku, a z drugiej podążanie za pięknem melodii (jak jeden z jego ulubionych tematów, zachwycające *Och, wie schön ist Panama!*, poszukiwanie harmonijnego współbrzmienia. Jego twórczość to ciągła próba połączenia maksymalnego ryzyka artystycznego – granicznego z performansem i muzycznym perwersją – z dążeniem do uzyskania maksymalnej satysfakcji muzycznej w klasycznym rozumieniu. Wynik tego rodzaju zmagania nigdy nie będzie i nie może być ostatecznie przesądzony, jednak Frith zwykł w końcu wychodzić na swoje. W którymś momencie przekracza niewidzialną granicę, coś w muzyce zaskakuje i nowel dość niesfora publiczność milknie na jego niecodziennych seansach (posiłkuje się tutaj własnymi doświadczeniami wyniesionymi jakieś 10 lat temu z koncertu w Bydgoszczy).



Świadectwem drogi twórczej Fritha-solisty jest płyta *Clearing* przynosząca zestaw koncertowych improwizacji, m.in. fragment koncertu, w którym uczestniczyłem jako słuchacz i widz. W porównaniu ze starymi nagraniami widoczną wyraźnie wzrost znaczenia muzycznego konkretnego i misternego budowania kompo-improwizacji (tym razem tak), jak i bardziej zdecydowaną i pewną, przez co też bardziej twórczą eksplorację „dzikiej” strony tej trudnej sztuki: preparacji, wykorzystania efektu „ściany dźwięku”, kontrolowanego hałasu. Znowu dążyć do siebie rockowe korzenie Fritha.

Dlaczego tak wiele miejsca poświęcam tematowi Fritha-solisty? Otóż zaryskuję twierdzenie, że wątek ten ogniskuje większość zagadnień tropiących chyba każdego słuchacza przyznającego się do fascynacji jego twórczością. Po pierwsze, nie do określenia jest przynależność gatunkowa tej muzyki: jak wykazaliśmy

Możemy też wziąć płytę, która już samym podtytułem sugeruje związek z problematyką czasu (*Rivers and Tides. Working with Time*) i wtedy nie będziemy już pewnie w stanie zarejestrować wszystkich sztuczek, jakich dokonuje z czasem i tematem przewodnim Frith. Zachodzą one we wszystkich niemal wymiarach: od zestawiania ze sobą pojedynczych dźwięków – fragmentów sekwencji melodii cierpliwą grę z czasem i instrumentacją (jak w hommage dla Mortona Feldmana ze wspaniałej *The Previous Evening*), fragmentację melodii na strukturze nagranej płyty jako takiej i naszej jej percepcji w czasie kończąc. A jeśli weźmiemy inne płyty – albo poszukamy głębiej w wyżej wymienionych – znajdziemy jeszcze wiele, wiele innych sposobów rozwijania melodii... W zależności od gatunku, stylistyki, estetyki, w których (lub między którymi) Frith się porusza, melodia, czas, narracja znajdują inne opracowania.

Dlaczego tak wiele miejsca poświęcam tematowi Frith-solista? Otóż zaryzykuję twierdzenie, że wątek ten ogniskuje bardzo wiele – większość – zagadnień trapiących chyba każdego słuchacza, przynajmniej tego do fascynacji jego twórczością. Po pierwsze, nie do określenia jest przynależność gatunkowa tej muzyki: jak wykazaliśmy pobieżnie, równie bliska jej do live electronics czy elektroakustyki (momentami), jak i do noise rocka; Frith (i nie tylko on) mógłby wystąpić na festiwalu twórczego rocka, na Warsaw Summer Jazz Days oraz na „Warszawskiej Jesieni” (może się to zdarzyć prędzej, niż byśmy przypuszczali). Po drugie, widać w tym wątku czytelną linię rozwojową z zarysowanym już podsumowaniem, rzutującym wyraźnie na pozostałe wątki podejmowane przez Fritha, czy może odzwierciedlającą ich wewnętrzną strukturę. Jest jak zamazysta linia przecinająca wszystkie obszary zainteresowań „rozbieganego” muzyka – w pewnym sensie prefiguruje możliwość syntezy na wyższym, „wielowątkowym” poziomie TK

Nie mam wątpliwości, że w twórczości Fritha znajdziemy prawie tyle gatunków i wątków stylistycznych, ile będziemy chcieli znaleźć. Tym samym jest dla mnie oczywiste – podobnie jak dla Tomasza Kamińskiego – że próby zaklasyfikowania Fritha do znanych nam kategorii estetycznych są skazane na niepowodzenie. Ale jakoś niespecjalnie zmienia cokolwiek w mojej bezradności stwierdzenie, że Frith próbuje dokonać „syntezy na wyższym »wielowątkowym« poziomie”. Zaskakuje mnie raczej to, że ktoś, kto dostrzega wielość gatunków, ciągle próbuje zmieścić twórczość Fritha w ich ramach i – samemu od samego początku skazując się na porażkę – dodaje wszystkie wątki przekonując nas, że twórca *Traffic Continues* tworzy ich syntezę. Tym większe moje zdziwienie, że pierwsze słowa tekstu sytuują Fritha w roli muzyka niepoddającego się żadnej klasyfikacji,

pobieżnie, równie blisko jej do live electronics czy elektroakustyki (momentami), jak i do noise rocka. Frith mógłby wystąpić na festiwalu twórczego rocka, na Warsaw Summer Jazz Days oraz na „Warszawskiej Jesieni” (może się to zdarzyć prędzej, niż byśmy przypuszczali). Znamienne pozostałości, że nie zasnaliśmy zapewne nigdy jego obecności w audycjach poświęconych rockowi czy muzyce powolnej, ani też w żądnych trzech kwadransach jazzu... Po drugie, widać w tym aspekcie czytelną linię rozwojową z już zarysowaną pewnym podsumowaniem rzutującą wyraźnie na pozostałe wątki podejmowane przez Fritha, czy też odzwierciedlającą ich wewnętrzną strukturę. Jest jak zamazysta linia przecinająca wszystkie obszary zainteresowań „rozbieganego” muzyka – w pewnym sensie prefiguruje możliwość syntezy na wyższym, „wielowątkowym” poziomie.

Być może idealnym gruntem do dokonania takiej „dużej syntezy” okazałoby się bardzo obiecująca twórczość kompozytorska Fritha. Ma on już na koncie operę, brzmiającą trochę jak postindustrialny Monteverdi (to tylko wymyślony na poczekaniu slogan, nieźle smaczkie oddający pierwsze wrażenie). Jest kwartet smyczkowy i szereg utworów na składy kameralne (ostatnio na kontrbas solo). Dziełem najbardziej znanym i nawiąbniejszym jest jak dotąd *Traffic Continues* znane z nagrania z Ensemble Modern. To muzyka, w której równie silnie zaznaczone są cechy erudycyjnego, bigbandowego rocka, progresywnego, otwartego jazzu i współczesnej kameralistyki. Nie sposób jej jednoznacznie zaszklifikować, a jednak jest to twórczość wysoka spójna i jednorodna. Po prostu Frith przemawia całkowicie własnym językiem – od początku, czytelnym, bez przerwy docierającym do myślenia. Otworzył na tak różne wpływy i twórcze impulsy, jak te wpływające z muzyki rockowej, jazzowej i klasycznej, wcale nie zaburza

Tomasz Kamiński

muzyka transgresywnego i będącego zawsze o krok dalej.

Jeśli wierzyć tytułowi i pierwszemu zdaniu tekstu Tomasza Kamińskiego – a osobiście im wierzę – wolalibyśmy widzieć Fritha jako człowieka, który nie interesuje się dookreśleniem czy podsumowaniem swojej muzyki. Obojętne, czy na poziomie konkretnego wątku, czy też na płaszczyźnie wielowątkowej, szukanie sedna „frithizmu” jest skazane na porażkę. Właśnie dlatego, że nie o określonej estetykę tutaj chodzi. Wolę widzieć w nim kogoś, kto stawia mnie w sytuacji, w której wszystkie moje przyzwyczajenia stylistyczne, gatunkowe czy estetyczne są zagrożone i dodawanie ich do siebie do niczego mnie nie doprowadzi. Kogoś, kto na bardzo różnych poziomach interesuje się pewnymi tematami (czas czy melodia nie są bynajmniej jedynymi), ale to, co z nimi robi, pozostanie dla mnie zawsze otwarte. Może poza tym, że nigdy nie będzie się bał wprowadzać swoich zainteresowań w różne i nieoczekiwane konteksty, z których każdy może się rzucić innym rodzajem ograniczeń, innym rodzajem funkcjonalności, innym rodzajem ryzyka.

Michał Libera

ADAM STROHM: Jak chciałbyś, żeby Cię pamiętano po latach, kiedy Twoja kariera się skończy (mam oczywiście nadzieję, że nie stanie się tak szybko)? Jakie epitafium sam byś sobie skonstruował?

FRED FRITH: UAAA! To już doszedłem do tego punktu? Co za szok! Naprawdę nie mam pojęcia. Ciągle mam nadzieję, że pojawi się ktoś, kto faktycznie pozna całość mojej pracy – tak, żeby wreszcie mógł pokazać, jak różne działania, które podejmuję wiążą się ze sobą... w końcu percepcja jest wszystkim! Dlatego jestem kimś, kto gra na gitarze wibratorem (nigdy tego nie robiłem!)... Ale to przecież zacięra nie tylko prawdę, ale po prostu 80% tego, co robię [...] Muszę przyznać, że nie myślę o tym często – właściwie czuję, że dopiero zaczynam, jako kompozytor.

Źródła: Pierwszy cytat jest komentarzem, jaki Frith zamieścił na wydanej przez Fred Records płycie *Accidental*; jego pozostałe wypowiedzi pochodzą z wywiadów, jakie przeprowadzili z nim Dan Warburton („Wire”), Gabriel Fehrenbach („Twilight Music”), Sander R. Wolff („Long Beach Union Newspaper”), Adam Strohm („Pipeline”) oraz Krzysztof Trzawicki i Michał Libera („Jazz&Classics”).



Nowojorskie pachinko

Jacek Skolimowski



Japonka w Nowym Jorku?! – Ikue Mori chyba nie mogła sobie lepiej ułożyć kariery. Od bębnienia w punkowej kapeli do improwizowania na automatach perkusyjnych, od komponowania utworów współczesnych do tworzenia muzyki na laptopie – rozwój tej znakomitej artystki to tak naprawdę kawał historii ostatnich dwóch dekad nowojorskiej sceny awangardowej!

Jak daleka jest droga od punka do muzyki współczesnej? „Nie mam pojęcia, czym różni się granie muzyki współ-

czesnej od punkrocka – deklaruje Ikue Mori – Moja muzyka zawsze była bardzo osobista i wynikała z zainteresowań, momentu, w którym się znajdowałam, zgromadzonych doświadczeń, przyswojonych informacji... Pojawiała się po prostu we właściwym czasie i miejscu”. Dwudziestoczteroletnia panna Mori przyjechała do Nowego Jorku na wakacje na początku 1977 roku. Dokładnie wtedy zaczynała się formować scena no wave, jeszcze bardziej prymitywna, surowa i agresywna niż punkowa. Ikue Mori zafascynowana była wówczas

twórczością Patti Smith i Television, przyjechała więc do Stanów, by zobaczyć tych artystów „na żywo” w legendarnym klubie CBGB’s. Nie spodziewała się, że za kilka miesięcy sama wystąpi tam na scenie z jedną z ważniejszych gitarowych formacji nowojorskich.

Kod muzyki

„Muzyka DNA była tym dla rocka, czym free jazz dla jazzu” – czytamy we wkladce do albumu DNA on DNA. Trzydzieści dwa utwory, czyli ponad godzina muzyki. To wszystko,

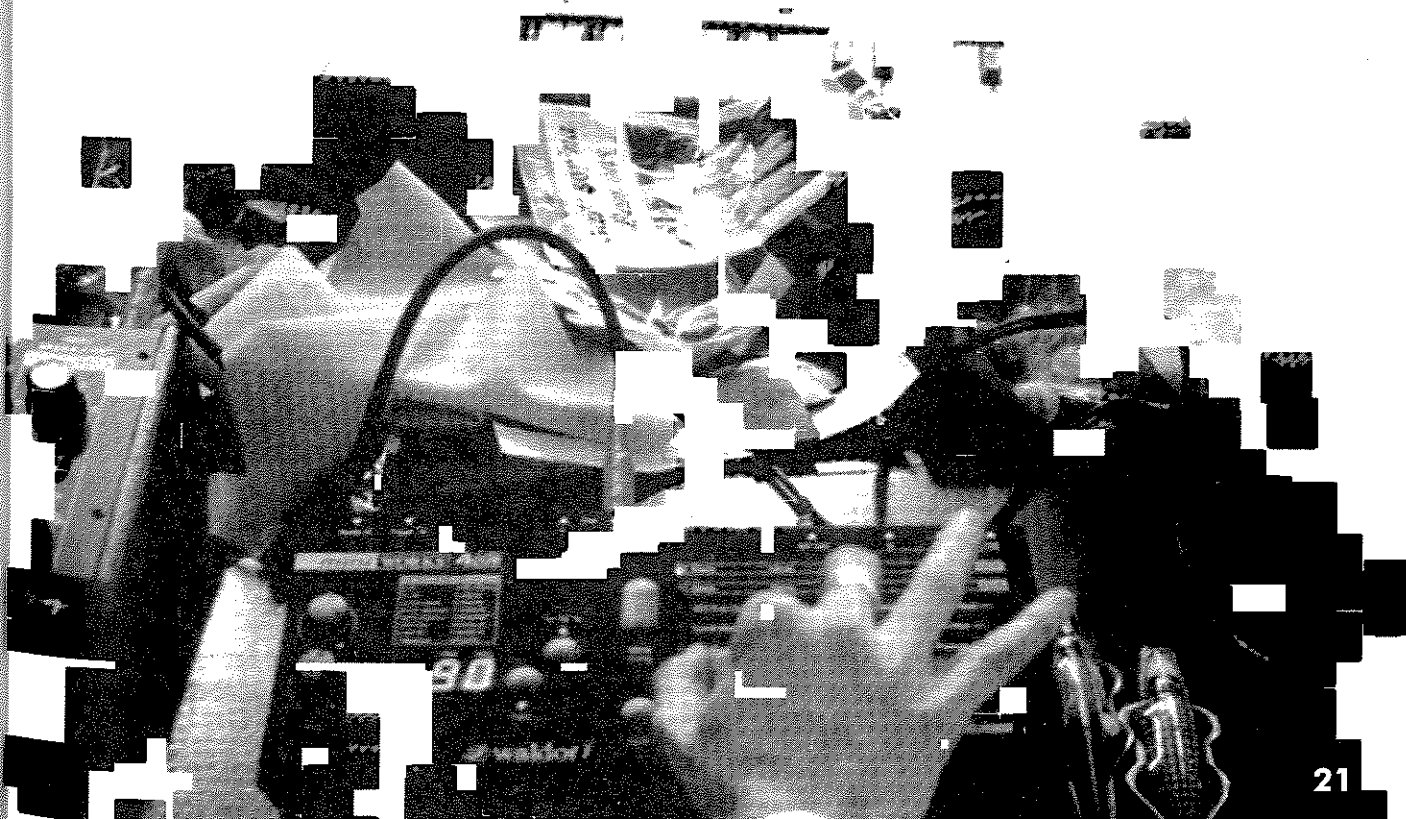
co pozostało po formacji, którą Ikue Mori prowadziła przez pięć lat razem z gitarzystą Arto Lindsayem, obecnie niekwestionowanym mistrzem bossa novy. Kiedy zakładali DNA, żadne z nich nie miało doświadczenia muzycznego. Jedyną osobą w tym zespole, która potrafiła grać, był klawiszowiec Robin Crutchfield, wkrótce zresztą zastąpiony przez basistę Tima Wrighta z Pere Ubu. „Wszyscy dopiero zaczynali, nieważne było doświadczenie, technika czy płeć. – wspomina Ikue – „W tym czasie w Japonii scena muzyczna była całkowicie zdominowana przez mężczyzn. Nie mogłaś po prostu złapać za instrument i grać dla publiczności. Ludzie mówili, że musisz najpierw ćwiczyć dziesięć lat i takie tam bla bla bla... Tutaj byłam otoczona przyjaciółmi, którzy zachęcali mnie do grania. Dlatego zostałam w Nowym Jorku. Byłam fanką muzyki, ale nigdy nie myślałam, że mogę grać.” Tak jak punk rock powstał w opozycji do wystudiowanego rocka progresywnego, tak scena no wave wyłamywała się z fali post-punka. Nawiązując do nazwy „new wave” („nowa fala”), która upowszechniła się w mediach za sprawą popularności Blondie czy Talking Heads, muzycy w gitarowym i perkusyjnym zgłębku łamali konwencje tonalne, harmoniczne i rytmiczne. „Przedstawienie no wave jako zjawiska nihilistycznego jest bardzo powierzchowne, – mówi Arto Lindsay – W istocie była to wolna muzyka, jak jazz Alberta Aylera z lat 60. Ludzie sądzą, że powstawała ona w agonii. A to

była raczej ekstaza.” Niestety, entuzjazm muzyków wypalił się po bardzo intensywnym roku ciągłego koncertowania. „Pamiętam, że przez cały czas graliśmy te same utwory – wspomina Mori – Nie chodziło wcale o muzykę, ale o pewien rytuał. Choć noc w noc występowaliśmy z tymi samymi setami, za każdym razem doświadczaliśmy czegoś innego.” Na szczęście działalność czterech formacji – Mars, The Contortions, Teenage Jesus And the Jerks oraz DNA – udało się udokumentować Brianowi Eno na legendarnym albumie „No New York”. Poza tym do dziś przetrwały jeszcze z tamtych czasów kompozycje gitarowej orkiestry Glenna Branca oraz wiecznie żywa formacja Sonic Youth. Obecnie na inspirację sceną „no wave” powołuje się wiele młodych amerykańskich formacji: Liars, !!!, Out Hud czy Erase Errata, a nawet japońska Melt Banana. Natomiast muzycy, którzy z niej wyrosli, podążyli w innym kierunku: Arto Lindsay dołączył do Lounge Lizards i później zajął się bossa-novą, a Ikue Mori poznała Johna Zornę i zajęła się improwizacją.

Automatyczna perkusistka

Gdyby Zorn nie zobaczył koncertu Mori w jednym z nowojorskich klubów, nigdy nie zainteresowałby się Japonią. Gdyby Mori nie zaprzyjaźniła się z Zornem, może nigdy nie zajęłaby się improwizacją? „John otworzył przede mną zupełnie nowy świat. – wspomina Mori – Przedstawił mnie wszystkim improwizatorom i muzykom sceny down-

town, których nie znałam: Wayne’owi Horvitzowi, Tomowi Cora i Fredowi Frithowi. Grałam do tej pory tylko z kapelami rockowymi i nawet nie miałam pojęcia o istnieniu takich muzyków. Dzięki nim sama zaczęłam improwizować, bo czułam, że formuła rockowego grania utworów z tym samym zespołem nie ma już sensu.” Jak się okazało, Mori miała dobry start w środowisku, gdyż np. Fred Frith doskonale pamiętał koncert DNA i jego „rewolucyjne brzmienie oraz wpływ, jaki wywarł on później na wielu muzyków, samych członków DNA nie wyłączając.” Muzycy sceny improwizowanej nie rezydowali na stałe w żadnym z klubów i przez wiele lat grywali po mieszkaniach lub piwnicach dla grupki znajomych. Dopiero w połowie lat 80. klawiszowiec Wayne Horvitz znalazł lokal o nazwie Knitting Factory, który wkrótce stał się mekką fanów tej muzyki. Właścicielowi w zasadzie nie robiło różnicy, kto będzie grał. Zarezerwował czwartkowe wieczory dla Wayne’a, Butcha Morrisa i Freda Fritha. „Na koncertach pojawiało się coraz więcej ludzi, których zupełnie nie znaliśmy” – wspomina Frith. Nowojorska scena improwizowana, podobnie jak wcześniej no wave, zaczęła gromadzić artystów, których cechowało świeże i otwarte podejście do muzyki. „Ciekawe, że wielu ludzi związanych ze sceną rockową zaczęło pod koniec lat 70. przechodzić na stronę swego rodzaju muzyki współczesnej” – kontynuuje Fred.



Jedną z takich osób była na pewno Ikue Mori. W prezencie od przyjaciela dostała automat perkusyjny Roland TR-707. Okazało się, że programowanie rytmów i generowanie syntetycznych dźwięków może być o wiele ciekawsze niż granie na perkusji w mieszkaniu (co zresztą przeszkadzało jej sąsiadom). Jako pierwsza zaczęła używać automatu perkusyjnego w improwizacji. „Właściwie to przestawałam być już w tym momencie perkusistką. – wspomina – Rytmu używałam tylko jako narzędzia do budowania faktur, melodii i barw.” Przez ponad dziesięć lat systematycznie redukowała swój zestaw perkusyjny, a dokupowała kolejne automaty firmy Alessis – HR-16 A, HR-16 B i SR-16 oraz procesor efektów Sony i mikser. W ten sposób na żywo mogła przełamywać schematy rytmiczne, programować własne i budować z nich całe struktury. W końcu zrezygnowała zupełnie z „żywej” perkusji. W tym czasie, wraz z basistką Luli Shioi, działała w zespole Tohban Djan, do współpracy z którym zapraszała również inne kobiety improwizujące oraz występowała na wielu festiwalach w Europie, Azji i Stanach. Jak wspomina, jej główną rolę było „robienie hałasu”. „Jeśli ktoś chciał uzyskać jakieś dziwne brzmienie – mówi Mori – to wiedział, że zawsze może zgłosić się o pomoc do mnie.” Chętnych wciąż nie brakowało, grali z nią: Zeena Parkins, Joey Baron, Anthony Coleman, Fred Frith, John Zorn, poza tym brała udział w warsztatach perkusyjnych na International Percussion Festival w Berlinie, występowała w NY Symphony Space, w Londynie w ramach Company Dereka Bailey’a oraz została zaproszona przez Mills College w San Francisco do udziału w Sound Culture '96. „Nikt nie miał pojęcia, jak ona wytwarza te dźwięki. – mówi Fred Frith – Niby używa standardowych instrumentów, można je kupić w sklepie, ale kiedy Ikue na nich gra, brzmia jakbyśmy słyszeli je po raz pierwszy. Jest najbardziej wyrafinowanym muzykiem grającym na automacie perkusyjnym, prawdziwym wirtuozem.”

Muzyka obrazowa

Na twórczość Ikue warto również spojrzeć przez pryzmat jej zainteresowań sztuką wizualną. „Moją muzykę komponuję jako swego rodzaju obraz. – mówi – Realizuję w utworach pomysły z książek, filmów i obrazów.” W 1990 roku, wraz z Zeeną Parkins i Anthonym Colemanem zaczęła pisać muzykę do filmów Abigail Child. Jednak jej największą fascynacją jest mroczny film noir z lat 50. i 60. „Komponowanie takiej muzyki sprawia mi niezwykłą przyjemność, tym bardziej, że ma ona ogromne znaczenie w filmach – mówi Ikue – Nie da się ukryć,

że dzieła Hitchcocka nie byłyby aż tak znakomite, gdyby nie muzyka Bernarda Herrmana.” Obnażanie ciemnych stron ludzkiej duszy, przede wszystkim kobiecej, stało się częstym motywem w twórczości Ikue. Już z zespołem Tohban Djan wykorzystywała na koncertach obrazy orientalne, oparte na dawnych opowieściach i tajemniczych legendach. W tym duchu zaczęła również projektować okładki do albumów z wytwórni Tzadik, wśród nich szczególną uwagę zwraca płyta *100 Aspects of the Moon* zainspirowana drzeworytami Yoshitoshi. „Znalazłam zbiór jego obrazów ukiyoe, towarzyszyło im sto opowieści. Są w nich elementy folkloru, mistycyzmu i wątki historyczne. – tłumaczy Mori – Jego drzeworyty nie są tradycyjne, gdyż tworzył na przełomie okresu Edo i Meiji, kiedy kultura japońska coraz większym stopniem ulegała wpływom Zachodu. Dlatego chciałam, żeby każdy utwór był inny – nagrałam kompozycje i improwizacje, zagrałam akustycznie i elektronicznie.” Tajemnica, krew, śmierć, te wątki przewijają się również w nazwach jej projektów: *Death Praxis* (z Tenko) czy *Death Ambient* (Kato Hideki, Fred Frith).

Szczególne miejsce w twórczości Ikue zajmuje również kobieta. Wśród artystek, z którymi współpracuje, pojawiają się: perkusistka Susie Ibarra, pianistka Sylvie Courvoisier i harfistka Zeena Parkins. „Czasem czuję, że mężczyźni nie traktują nas poważnie. Kobiety nie mają kontaktu z technologią i przynajmniej, że sama nie jestem pod tym względem szczególnie uzdolniona. Zainteresowanie robieniem utworów nie ma jednak podłoża technicznego. – mówi Ikue – Podczas pracy z kobietami jest łatwiej, kiedy rozmawiamy o emocjonalnej stronie muzyki... Nie trzeba wdawać się w techniczne szczegóły. Mężczyźni mówiąc o muzyce, używają innego języka. Z kobietami łatwiej jest pracować, bo mamy bardziej osobiste podejście do muzyki.” O swojej technice gry na automacie Mori mówi dosyć prosto: „W maszynach są tylko cyferki. Mam ponumerowane klawisze, każdy składa się na kombinację stu wzorów rytmicznych, a poszczególne procesy obsługuje jeden z programów, który również jest oznaczony cyfrą. – tłumaczy – Czyli w czasie gry przyciskam różne kombinacje klawiszy, a dźwięki pojawiają się często zupełnie przypadkowo”. Na albumie *Garden* doprowadziła do perfekcji technikę gry na automatach, po czym zabrała się za małą skrzyneczkę firmy Macintosh.

Dzika Orchidea

„Laptop nie jest tradycyjnym instrumentem. Musisz się sam nauczyć nim posługiwać, ale daje dużo możliwości.

Dziesięć lat temu było nie do pomyślenia, że stanie się aż tak użyteczny. – mówi Mori – Wciąż wybieram przyciski z cyferkami, tak jak kiedyś. Teraz rytmy nie są wbudowane firmowo. Tworzę je z podstawowych elementów.” Mori wciąż jednak używa dźwięków z automatów, gdyż dzięki programowi Max/MSP może zaprojektować je w syntezatorze. Pierwszym albumem w całości zrobionym na laptopie jest *Labyrinth*, ale daleki jest on od współczesnych nurtów w muzyce elektronicznej. „Nie śledzę w ogóle muzyki techno, drum’n'bass. Nie podoba mi się w niej to, że musi być powtarzalna, żeby mogła być taneczna. – mówi – Nie lubię repetycji, wolę tworzyć zróżnicowane formy.” Zdaje sobie jednak sprawę, że teraz jej muzyka utraciła wiele ze swojej widowiskowości. Mori powróciła do organizowania wizualnej strony koncertów, teraz na komputerze przetwarza w czasie rzeczywistym zdjęcia i filmy.

„Czasem brakuje mi mojego starego zestawu bębnow, nadal staram się jednak grać fizycznie. Reguluję głośność pedałem, poruszam myszką, wciskam klawisze, czyli wciąż używam mięśni, tylko innych. – mówi – Brakuje mi czasem akustycznego brzmienia, ale i tak komputer daje wystarczająco dużo możliwości. To tylko kwestia odpowiedniej dynamiki i oczywiście pomysłów.” Pracuje z wieloma artystami z różnych kręgów, więc ma ogromne możliwości eksperymentowania z brzmieniami i rytmem. Wykonywała zarówno kompozycje Annie Gosfield Eve7 osadzoną w stylistyce industrialnej, improwizowała w triu z Kim Gordon (Sonic Youth) i DJ-em Olivem, a ostatnio dołączyła również do elektrycznego jazzowego składu nowojorskiego trębacza Dave’a Douglasa. „Byłam onieśmiewiona nie tyle liczbą ludzi w zespole, ale sceną, tradycją i zasadami muzycznymi. – wspomina – Trzeba dużo pewności siebie, żeby odnaleźć się w dialogu z tak ukierunkowanymi artystami. Nie lubię być już tylko hałaśliwym dodatkiem do zespołu. Zostałam wynajęta, żeby dodać mu nowego wymiaru”.

W improwizacji Mori polega na spontaniczności, do studia woli jednak przynieść z już skomponowanym materiałem. Na swój najnowszy album *Phantom Orchard* w duecie z Zeeną Parkins pracowała w sumie 20 lat, czyli od czasu, kiedy te dwie wybitne osobowości sceny nowojorskiej spotkały się po raz pierwszy. Do nagrania wspólnego krąkacza zaczął zachęcać je Peter Rehberg, szef wytwórni Mego, dla której nagrywają czołowe postaci elektronicznej awangardy – Christian Fennesz, Merzbow, Kevin Drumm. W tym gronie brakowało tylko Ikue Mori i Zeeny Parkins. Opóźnienia w nagraniu płyty nie wynikały

jednak z braku pomysłów czy chęci do pracy, ale natłoku innych zajęć. Zeena musiała się przede wszystkim poświęcić koncertom z Björk oraz pisaniu utworów na zamówienia festiwalowe. Natomiast Ikue koncertowała z Electric Masada czy turntablistą DJ-em Olivem. W końcu dwa lata temu pani zaczęła wysyłać sobie płyty ze szkicami utworów. „Jesteśmy obydwo ukierunkowane wizualnie – mówi Zeena – Kiedy komponujemy, staramy się wyobrażać sobie pewne ob-

swą klasę i wykazała się ogromnym doświadczeniem, które, jak widać, po prostu nabywa się latami.

I w ten sposób Mori udowodniła, że z postpunkowej sceny no wave do współczesnej muzyki elektronicznej bynajmniej nie wiedzie daleka droga!

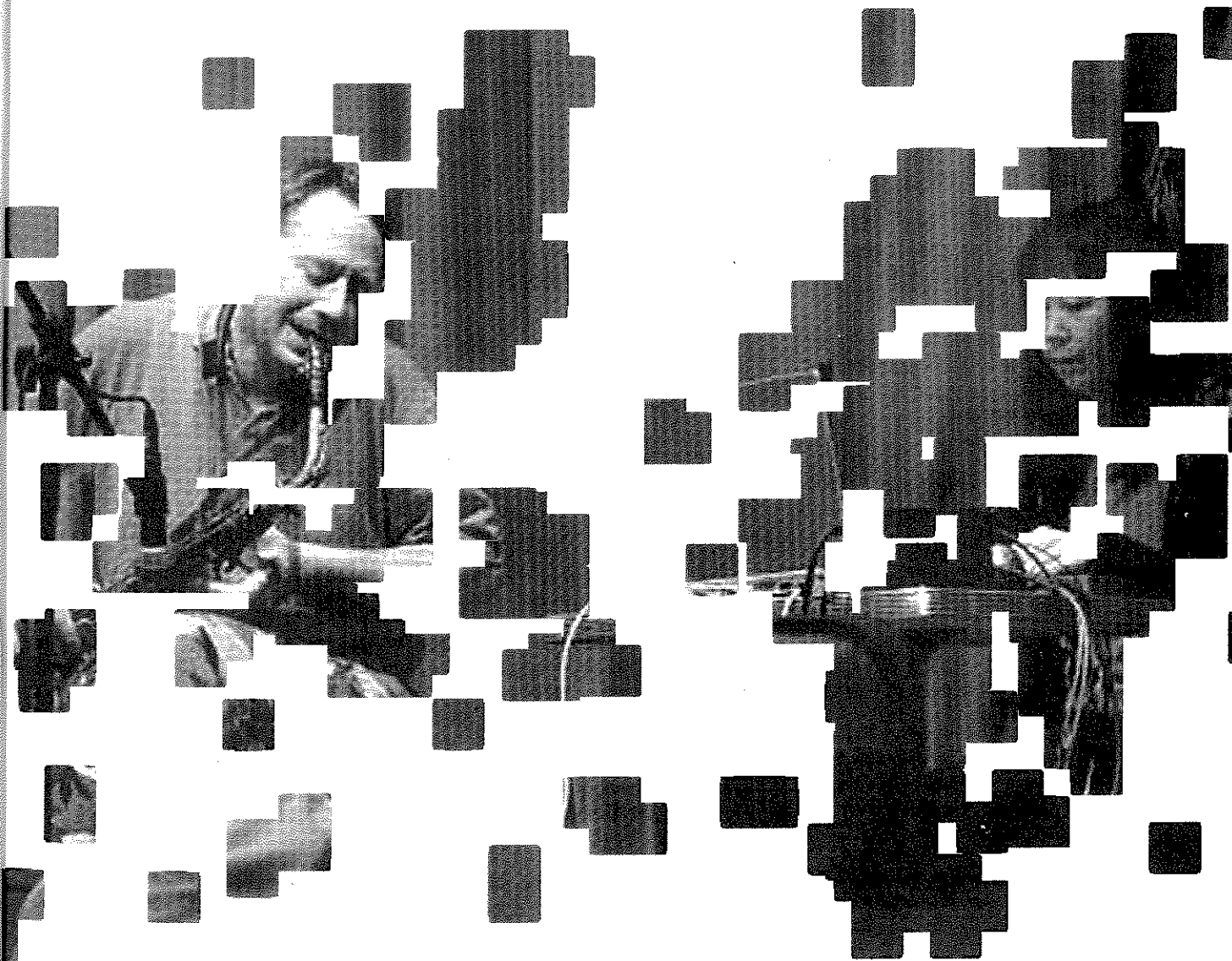
Jacek Skolimowski

Wypowiedzi Ikue Mori pochodzą z wywiadu meilowego przeprowadzonego na potrzeby tekstu oraz ze stron:

1998 – *B/Side* (Tzadik)
1996 – *Garden* (Tzadik)
1993 – *Hex Kitchen* (Tzadik)
1989 – *Painted Desert* (Avant)

Wybrane inne projekty

2004 – *Mephista Entomological Reflection* (Tzadik)
2004 – *DNA DNA on DNA* (No More Records)
2004 – *Zorn/Patton Hemophiliac* (Tzadik)
2004 – *Electric Masada Live at Tonic* (Tzadik)
2004 – *Zeena Parkins Phantom Orchard* (Mego)
2003 – *Dave Douglas Freakin* (RCA)



razy”. Ikue dodaje – „Wyobrażamy sobie dosyć egzotyczne miejsce, pewnego rodzaju pejzaż, owoc czy kwiat z tajemniczego ogrodu”. A Zeena kwituje: „To ogród raczej mroczny, a nie wesóły”. Do tego nagrania Zeena zaopatrzyła się w fortepian, Fender Rhodes, Melotron i syntezatory, a Mori wystarczył tylko komputer. W spotkaniu z doskonałe wykształconą artystką, znów potwierdziła

www.furious.com/perfect/ikuemori.html
www.squidsear.com/cgi-bin/news/newsView.cgi?newsID=111
www.beefheart.com/zine/003/mori.htm
www.ikuemori.com

Dyskografia

Solo:

2001 – *Labyrinth* (Tzadik)
2000 – *One Hundred Aspects of the Moon* (Tzadik)

2003 – *Wadada Leo Smith Luminous Axis* (Tzadik)
2002 – *John Zorn Cobra* (Tzadik)
2000 – *Gordon/DJ Olive/Mori SY5* (SYR)
1999 – *Fred Frith, Ensemble Modern Traffic Continue* (Winter & Winter)
1999 – *Kato Hideki/Frith Death Ambient* (Tzadik)
1998 – *Death Praxis/Tenko Mystery* (Tzadik)
1991 – *Abigail Child Eight Million* (Music Video)
1987 – *Tohban Djan Poison Petal* (Nato)
1983 – *Zorn/Horvitz Locus Solus* (Tzadik)

Anthony Braxton

Rozmawiają: Michał Libera, Krzysztof Trzewiczek

trzy godziny drogi od miasta – kiedy chcę posłuchać dobrej muzyki wcale nie przychodzi mi do głowy, że mógłbym pojechać właśnie tam. Wydaje mi się, że to miejsce jest podporządkowane siłom przemysłu muzycznego. Pamiętam, kiedy codziennie grał tam Ornette Coleman – wtedy nikomu nie chodziło o pieniądze i władzę. Dzięki temu powstawało bardzo duże napięcie artystyczne, którego dziś tam nie czuję.

Powiedział Pan, że dziś wiemy o muzyce znacznie więcej niż kiedyś, że mamy jasność co do wielu stylów muzycznych...

To, co wydaje mi się charakterystyczne dla dzisiejszego stanu muzyki, to całe spektrum nowych możliwości, którego nie da się zredukować do potencjału jazzu czy muzyki współczesnej. Czasy technologii wprowadzają całą sferę wirtualności i logiki obrazu. Sposobu, w jaki obraz towarzyszy obecnie muzyce nie da się wywieść ani z jazzu, ani z tradycji postcage'owskiej. Nawet jeśli na Uniwersytecie Wesleyan, gdzie wykładam, grono moich kolegów ciągle próbuje indoktrynować studentów tą ostatnią perspektywą. To, co ludzie związani z tą tradycją próbują robić, jest analogiczne do działań muzyków związanych z paradygmatem neoklasycznym: próbują skonstruować krąg ludzi wykluczający wszystko, co nie pochodzi z Europy czy Ameryki. Tak jak Wynton Marsalis korzysta z dokonania Louisa Armstronga i Duke'a Ellingtona. Jedyna różnica jest taka, że Marsalis próbuje wykluczyć także Europejczyków, którzy nie pasują do jego wizji. Pamiętamy o tym, że Louis Armstrong musiał przyjechać do Chicago, żeby zacząć dawać swoje słynne koncerty. Więcej nawet: wielka Leo Harden Armstrong nigdy nie dostała od Marsalisa dobrej noty, ponieważ uczyła Louisa Armstronga harmonii i czytania nut! A przecież sama była porównywana do takich mistrzów jak Earl Hines czy Jelly Roll Morton, nawet jeśli jej kompozycje nie były tak dynamiczne jak ich. Oznacza to tyle, że kanon muzyki nowoorleańskiej określa się jako muzykę rozrywkową, a wizja muzyków jest wizją cieszącą się z wyzwolenia spod niewolnictwa grupy grajków. Rozumiem to, i do pewnego stopnia jest to prawda. Ale to był tylko jeden z rodzajów doświadczeń muzycznych, jakie miały tam miejsce. Już w samej muzyce z Nowego Orleanu słychać wpływy i współdziałanie z wieloma muzykami z całego kraju.

Czy jest sens mówić w tym kontekście – zarówno wpływów na muzykę jazzową jak i kanonu – o roli takich rodzajów muzyki, jak muzyka cyrkowa czy muzyka taperów?

Myślę w tym kontekście przede wszystkim o muzyce trubadurów. Uwielbiam prezentować twórczość trubadurów moim studentom. To, co jest w tym przypadku szczególnie ważne, to fakt, że rozwijali oni swą muzykę z dala od Kościoła. Oznaczało to chociażby, że kobiety mogły ją wykonywać, w odróżnieniu od muzyki związanej z Kościołem, który zajęty był budowaniem monoteistycznej religii w związku z pojawieniem się chrześcijaństwa i judaizmu. Myślę, że te rodzaje muzyki – muzyka trubadurów i muzyka cyrkowa – były jednymi z najbardziej rewolucyjnych idei, jakie istniały. Weźmy pod uwagę to, że cyrk jeździł po całym kontynencie i zajmował się pokazywaniem tego, co ma: „zobaczcie, co tutaj mamy – mamy lwy, mamy tygrysy, wszystkie te małe zwierzęta i wreszcie mamy dla was muzykę”. Sun Ra był człowiekiem, który doskonale rozumiał doniosłość muzyki cyrkowej. Muzyka cyrkowa w Stanach Zjednoczonych w jakiś sposób nawiązywała do wielkiej tradycji trubadurów, którzy pojawiali się przede wszystkim w Belgii i Francji. Możemy zresztą myśleć o tej muzyce w kategoriach muzyki antycznej Grecji, która została poddana nieodwracalnym zmianom przez chrześcijaństwo – sekularyzacja i rozwój małych miast w takich warunkach religijnych byłby niemożliwy bez trubadurów i wielkiej idei wielości zdarzeń w muzyce, która to idea stanowiła opozycję do koncepcji muzyki kościelnej.¹

Wróćmy jeszcze na moment do muzyki współczesnej – na czym, w sensie muzycznym, mogłaby polegać jej elitarność?

Muzyka stochastyczna Xenakisa, indeterminizm Cage'a, aleatoryzm Bouleza – wszystkie te terminy są próbą ominięcia problemu improwizacji. Dlaczego chcą oni uniknąć tego pojęcia? Ponieważ nie znoszą żadnego skojarzenia z muzyką jazzową. Dbają o to, żeby ich tradycja dała się w sposób czysty wyprowadzić z tradycji muzyki europejskiej i amerykańskiej. Z tego wynika też to, co jest ważne w dokonaniach Cage'a – nie jest przypadkiem, że cała jego mistyka jest spychana na margines. Cage ma być takim naszym Bachem. Nawet jeśli w czasach

Bacha tworzyło wielu interesujących muzyków, Bach dominował. Cage jednak dominuje w zupełnie inny sposób. Przede wszystkim dlatego, że czasy nam współczesne są znacznie bardziej rozproszone i łatwiej w nich o dominację. Wszystko to mówię pomimo tego, że jedyne uczucie, jakie mogę żywić do samego Cage'a to miłość! Uczylem się od niego przez całe życie i nadal się od niego uczę. Ale ruch postcage'owski szuka rasistowskiej ekskluzywności, która stoi na straży czystości tradycji Cage'a. Innymi słowy: chodzi o ochronę uprzywilejowanej pozycji Europy i Stanów Zjednoczonych w świecie wieloetnicznym. Tak właśnie działa Ameryka – niby jest krajem różnych ludzi i wszyscy sobie myślą, jak wspaniale jest żyć w zróżnicowanym etnicznie społeczeństwie, ale ciągle mamy do czynienia z różnymi dyskretnymi strategiami. Polegają one na budowaniu małych enklaw ludzi wyjątkowych – lepszych, jak sami mniemają, od innych. Problem w tym, że to właśnie takie grupy trzymają dla siebie dostęp do mediów i innych instytucji władzy. Takich dyskretnych strategii jest wiele. Ale na powierzchni wydajemy się być jednością. Wystarczy spojrzeć na to, kto służy w armii, żeby zobaczyć, że demokratyczne Stany Zjednoczone są faktycznie społeczeństwem klasowym – społeczeństwem biednych i bogatych, w którym klasa średnia się kurczy: w wojnach uczestniczą jedynie przedstawiciele niższej klasy średniej i klasy niższej. Podobnie z Cagem: to nie jest człowiek, którego dokonania da się zamknąć w kilku nawet nurtach. Cage'a interesowało wszystko, każdy... azjatycka muzyka i filozofie, I-Ching i jazz!

Rozmawiali: Michał Libera
i Krzysztof Trzewiczek

Całość wywiadu ukaże się
w „Jazz&Classic” 7/8

¹ Mimo całego szacunku dla muzyki i postaci Anthony'ego Braxtona, należy na marginesie zauważyć karkołomność wysnuwanej przezeń teorii i związków przyczynowo-skutkowych. Mieszkają się tu cztery czasy i miejsca: powstanie judaizmu i chrześcijaństwa na Bliskim Wschodzie pięć tysięcy i dwa tysiące lat temu; starożytna Grecja w V wieku naszej ery, trubadurzy we Francji i Belgii w XII wieku (głównie ścisłości, zwykle się ich nazywało truverami; trubadurzy działali na południu Francji, w Prowansji) oraz muzyka cyrkowa w Stanach Zjednoczonych w wieku XIX. Nie jest jasne, dlaczego możemy myśleć o muzyce cyrkowej w kategoriach antycznej Grecji, ani dlaczego w XII wieku Kościół ciągle był zajęty budowaniem monoteistycznej religii „w związku z pojawieniem się judaizmu i chrześcijaństwa”, co miało miejsce parę tysięcy lat wcześniej – ani też czemu właściwie budowanie takiej religii wykluczało śpiew kobiet. Dlatego tę „skróconą historię muzyki” wypadałoby odczytywać raczej jako dość niefrasobliwą – i pełną specyficznie amerykańskiej dezynwoltury – interpretację przyczyn i ideowego podłoża paru zjawisk na przestrzeni 5 tysięcy lat. Co nie znaczy, że jest ona pozbawiona uroku... [przyp. red.]

Impresja o Charlesie Gayle'u

Lech Komendant



To, o co można się pokłócić

- Wiem, co chcesz powiedzieć: że nie słyszałem wszystkich jego płyt, że nie byłem na żadnym koncercie, a że taka muza najlepiej wypada właśnie na żywo. Ale ja po prostu gościa nie czuję, myślę, że jest wielu facetów grających lepiej niż on, przede wszystkim ciekawiej i bardziej świeżo.

- Kto na przykład?

- Ot, żeby nie było, że biorę kogoś z innej zupełnie beczki, choćby Brötzmann – jest bardziej różnorodny, a energię i zadęcie ma równie mocne. Nie wspomnę już o Braxtonie, Speedzie, Parkerze czy Warze i innych, jest ich mnóstwo i nie o to chodzi, żebym Ci ich teraz wymieniał.

- Okej, niech będzie, że nie jest największym saksofonistą na świecie, ale w tym rzecz, że warto go posłuchać. Właśnie dlatego, że wcale nie gra nowej muzyki, nie ma dwudziestu koncepcji na minutę.

- I pewnie dlatego, że możemy dzięki niemu, za sprawą jego szczerzej i bezpretensjonalnej muzyki słuchać dziś tego, co kiedyś mieli do zagrania Coltrane albo Ayler. Szczerze mówiąc, jak mam ochotę posłuchać muzy z lat 60., to włączam oryginały z tamtego czasu.

- Wiesz dobrze, że to nie jest kopia tamtego free...

- Może i nie jest, ale nie jest to też krok naprzód.

- Chciałbyś pewnie, żeby każdy nadązał za duchem czasów, a jak ktoś nie gra dziś z prądem i nie robi eksperymentów to nie jest funky? Zgodzę się z Tobą, że lubię go głównie za to, że jest autentyczny, i myślę, że jest to jeden z tych muzyków, którzy grają dokładnie to, czym żyją. Wiesz dlaczego został saksofonistą?

- Bo jego życie było ciężkie i miał ochotę krzyczeć?

- Bo na fortepianie nie mógłby grać na ulicy.

- Czyli jednak miał ciężkie życie...

- To nie ma nic do rzeczy. Facet zostaje saksofonistą z przymusu, bo jako bezdomny nie może dźwigać ze sobą fortepianu, ale zostaje saksofonistą na całego, żadnej nostalgii za niespełnionym powołaniem, jest całkowicie pogodzony z tym, co los mu niesie. Dostaje dach nad głową i znów zaczyna grać na fortepianie...

- Hehe, bez nostalgii?

- Bez, bo cały czas jest przede wszystkim saksofonistą i to diabelnie dobrym, cokolwiek byś o nim nie mówił. Potrafi korzystać z tego, co mu przynosi życie, ale potrafi też zrezygnować z pewnych rzeczy, jeśli widzi, że się nie sprawdzają. I tego właśnie nauczyła go ulica. Przystosowania.

- Streets... Fakt, lepiej, że darował sobie te polityczno-religijne motywy.

- Wcale sobie nie darował, ale zobaczył, że w taki sposób nie dotrze do ludzi, że więcej szkody to przynosi i jego muzyce i sprawom, o które mu chodzi. A Streets jest innym sposobem na mówienie tych samych rzeczy. Mniej natrączywym, mniej dosadnym, choć to może złe określenie, mniej dosłownym raczej. Czy to złe, że nie podoba mu się jak biali traktują czarnych, czy złe, że jako chrześcijanin, mówi „nie” aborcji czy homoseksualizmowi? Sądziś, że muzyk w ogóle nie powinien zajmować się czymkolwiek innym niż graniem i komponowaniem?

- Komponowaniem?

- No, nie mówię o nim. Zresztą czepiasz się gościa i nie wiem tak naprawdę dlaczego. Nie każdy muzyk musi gadać wciąż o muzyce i nie każdy muzyk musi grać z nut.

- Lecz nie zaszkodzi jeśli czasem to robi...

- A co, myślisz, że Gayle się nie zna?

- Tego nie powiedziałem, technikę ma nienaganną, płuca jak miechy...

- I uczył muzyki w Bennington College, ale masz rację, że nie jest to ktoś, kto siedzi głęboko w teorii. A swoją drogą to, że po tylu latach samotnego grania na ulicy potrafi zagrać z ludźmi, i bez intensywnych prób oraz obgadywania występów daje koncerty, które ruszają publiczność, świadczy o tym, że jest kimś szczególnym.

- Ale czy to znaczy, że muszę go słuchać?

- Nie znaczy, a skoro nie czujesz bluesa, to nawet nie powinieneś. Jeśli nie chce Ci się go przyjąć ze wszystkim, całą koncepcją na życie – muzyczne i pozamuzyczne, zobaczyć w tym sensu, to definitywnie nie musisz.

- To się cieszę.

Jak można go zrozumieć

Chrześcijanin, powiedzmy ten wzorcowy, jest skromny, zna swoje słabe strony, ale nie poprzestaje na tym i stara się zmieniać na lepsze. Więc Gayle gra muzykę, którą wymyślono latach 60., nie rzuca się na Nowe tylko po to żeby uniknąć bycia nie na czasie, czy aby zyskać popularność. Prawdopodobnie gdyby nie impresario Knitting Factory, nigdy nie nagrałby żadnej płyty, prawdopodobnie zamartłby któregoś zimy na ulicy Nowego Jorku, zostając w pamięci tylko tych kilku osób, które zagrały z nim przed 1988 rokiem. Dokładnie zdaje sobie sprawę, że nie gra muzyki ludzi bogatych. Jest to jazz biednych, bo nigdy na nim nie będzie można zbić fortuny. I trzyma się tego, bo w ten sposób może wciąż być ulicznikiem, osobą z marginesu, z branży, a kilkanaście lat, które spędził bez dachu nad głową pozwoliły mu się zakochać w Ulicy.

Jest pewnie kilka utworów, które są bardziej miejskie niż to, co dostajemy od Gayle'a. Ot choćby *High Speed Cheese* Davisa, albo *Song of the Underground Railroad* Coltrane'a, ale duch takiego prawdziwego outdoorowego grajka siedzi właśnie w muzyce człowieka, o którym piszę. Stojący na chodniku facet z saksofonem, leżący przed nim puszka z kilkoma drobnymi, jakaś nieokreślona pora roku – wygląda na wiosnę, ale równie dobrze może to być lato lub jesień. Gra ostro, to znaczy, gra prawdziwy jazz, a że robi to sam, wychodzi free. Gayle jest elementem krajobrazu amerykańskiego miasta, tym właśnie, dla którego wielu z nas chciałoby pojechać do Stanów, bo wszyscy wiemy, że u nas nigdy takiego nie spotkamy.

Jego muzyka jest smutna, bo granie dla kilku dółców dziennie nie jest wesołe i nie zawsze można o tym zapomnieć, nawet po dorobieniu się własnego mieszkania. Jest uparta, bo bez uporu nie można przeżyć ponad dekady w takich warunkach, w jakich żyją bezdomni. No i jest krzykliwa, po trosze dlatego, że samochody jeżdżą zbyt blisko i zbyt głośno, ale też dlatego, że się ma coś do powiedzenia, i odwagę żeby to mówić.

Minorowe melodie zawsze towarzyszą jego improwizacji, nawet w jej najbardziej ekstatycznych momentach. Ciągłe saksofonowe altissima leżą daleko ponad skalą instrumentu, a brzydota przedęć wykorzystywana jest z bezwzględną skrupulatnością. Ta muzyka nie ma być piękna w jakimś popularnym, powszechnym rozumieniu tego słowa. Ale jest piękna przez swą prostotę i bezpośredniość, choć prostota oczywiście nie oznacza łatwości, czy banalności. Wszystko dość dokładnie przypomina Coltrane'owskie *Stellar Regions* (być może całą Gayle, całą jego saksofonową twórczość, odnoszą się do tej płyty). Brzmienie, „wolność”, ekstatyczne uniesienie i pewien rodzaj powagi – właśnie ta ostatnia najmocniej odróżnia Gayle'a od Aylera, z którym najczęściej jest on porównywany.

Jego muzyka nie jest oryginalna w sensie tworzenia zupełnie nowych wartości, jakości. Jest rzeczywiście Coltrane'owsko-aylerowska do szpiku kości, ale właśnie taka ma być, co nie oznacza, że dostajemy kopię tego, co tamci dwaj kiedyś zagrali. Nie, bo Gayle jest równie dobry jak oni w tworzeniu tego klimatu intensywnej improwizacji, w której przestaje się myśleć o skalach, harmonii i kompozycji, i w której przestaje się słyszeć swoje granie. Gra równie świeżo jak oni, a to, że robi to kilkadziesiąt lat później znaczy tylko tyle, że wciąż są ludzie, którzy właśnie tak pragną wyrażać to, co mają do powiedzenia w muzyce. Kiedy przyjeżdżają do Polski „Indianie”,



Wciąż ten sam

Lech Komendant

Zdarzenia rozgrywają się w dwóch miastach Stanów Zjednoczonych: w Chicago i w Nowym Jorku. Każde z nich to nieco inny etap w historii i jazzu i Jenkinsa.

Chicago

Po pierwsze, narodziny – gdzieś to się musiało stać, a przypadkiem stało się właśnie w Chicago, w 1932 roku. Dość szybko Jenkins zaczął grać na skrzypcach, najpierw w kościelnym zespole, potem pod okiem klasycznie zorientowanych nauczycieli. Ostatecznie ukończył Florida A&M University, potem sam zajmował się nauczaniem muzyki. Tak więc należy do tej klasy jazzmanów, których wykształcenie nie pozostawia nic do życzenia i którzy od małego poświęcili swój los muzyce. Chicago jako miasto urodzenia i wychowania stwarzało w czasach Jenkinsa szczególne warunki dla młodego skrzypka. Po pierwsze, tu właśnie narodziła się gwiazda Charliego Parkera, która sprawiła, że be-bop stał się nieodłącznym elementem muzycznego krajobrazu. Po drugie, Chicago, jak większość wielkich amerykańskich miast w latach 40. i 50., było opanowane przez twarde

narkotyki. Nasz bohater zasmakował obydwu i każdemu z nich się wywinął – zbyt mocne było jego pragnienie do działania i zmiany, aby mógł w którymkolwiek z tych „nalogów” osiąść.

Ludzi podobnych Jenkinsowi, chcących czegoś jakościowo różnego od dotychczasowej muzyki, było na początku lat 60. więcej. Szczęśliwym zbiegiem okoliczności udało im się spotkać. Podczas pewnej wyprawy ze swoim nauczycielem Brucem Haydenem, Jenkins trafił na koncert Roscoe Mitchella, i choć ani uczeń, ani mistrz nie mogli do końca pojąć rzeczy, które działy się na scenie, do obydwu trafił powiew Nowego. Tego wieczora młody skrzypek pierwszy raz zagrał na strychu klubu jam pod przewodnictwem Muhala Richarda Abramsa, postaci, która miała się stać dla niego niesłychanie ważną w nadchodzących latach. Kolejne miesiące przynoszą niezwykle wydarzenia, bo oto Jenkins, Jarman, Abrams oraz ich znajomi rozpoczynają swoje wyprawy po chicagowskich klubach. Ich odwiedziny, czy może lepiej powiedzieć: najścia, przebiegają zawsze wedle tego samego scenariusza. Wejście na scenę, pierwsze

żeby grać pod Warszawskim metrem „oryginalną” muzykę z Ameryki Południowej i kiedy tańczą swoje wojenne i religijne tańce, wszystko co robią i pokazują, jest absolutnie wykorzystane z sensu, który pierwotnie miało. Taniec nie sprowadza obfitych plonów, głos nie przywołuje pamięci o bohaterach, a leżące przed nimi płyty oraz tłum gapiów dookoła zmieniają przedstawienie w farsę. Tymczasem człowiek, który gra swoją muzykę, od zawsze grana dla pieniędzy, i to tylko takich, żeby przeżyć do jutra, człowiek, który gra wciąż bezkompromisowo dokładnie tak, jak grano wtedy, kiedy wyszedł na ulicę, nie może być posądzony o nic podobnego. A już na pewno nie o to, że ma wciąż to samo do powiedzenia, zwłaszcza, że mówi to tam, gdzie zaczął to mówić i dla niego niewiele się zmieniło.

No i na koniec, niech z tego, co powiedziano powyżej nie wyłoni się obraz jakiejś usprawiedliwionej okolicznościami stagnacji, do której powinniśmy z bliżej nieokreślonych powodów odnosić się z szacunkiem. Gayle się zmienia, powoli i nierewolucyjnie, bo nie jest kimś, kto potrzebowałby jakościowej zmiany. Wie dobrze, czego chce, i tylko przekształca swoje metody osiągania swego celu. Temperuje swój język, bo nie chce stracić miejsca w klubach, których właściciele niechętnie

patrzą na prawiących publice kazania muzyków, przywdziewa strój kłowna, żeby ludzie coś zobaczyli, a nie tylko usłyszeli (swoją drogą to, co mają zobaczyć jest tym samym, co mają usłyszeć). Razem z tym przychodzi ledwie słyszalne utemperowanie brzmienia...

To, czego można posłuchać

Pierwsze nagrania Gayle'a jako lidera datują się na 1988 rok, wcześniejsze albo przepadły, albo znajdują się na niewydanych taśmach w domach zapaleńców, którzy nagrali jego muzykę z widowni lub w podobnych okolicznościach. Podkreśliłem te tytuły, których szczególnie warto posłuchać.

Always Born (Silkheart 1988), *Homeless* (Silkheart 1988), *Spirits Before* (Silkheart 1988), *Touchin' On Trane* (FMP 1991), *Repent* (Knitting Factory 1992), *Berlin Movement From Future Years* (FMP 1993), *Abiding Variations* (FMP 1993), *More Live At KF* (Knitting Factory 1993), *Raining Fire* (Silkheart 1993), *Translation* (Silkheart 1993), *Consecration* (Black Saint 1993), *Kingdom Come* (Knitting Factory 1994), *Unto I Am* (Victo 1995), *Testaments* (Knitting Factory 1996), *Delivered* (2.13.61 1997), *Solo In Japan* (PSF 1997), *Ancient Of Days* (Knitting Factory 1999), *Jazz Solo Piano* (Knitting Factory 2000), *Precious Soul* (FMP 2001).

Lech Komendant



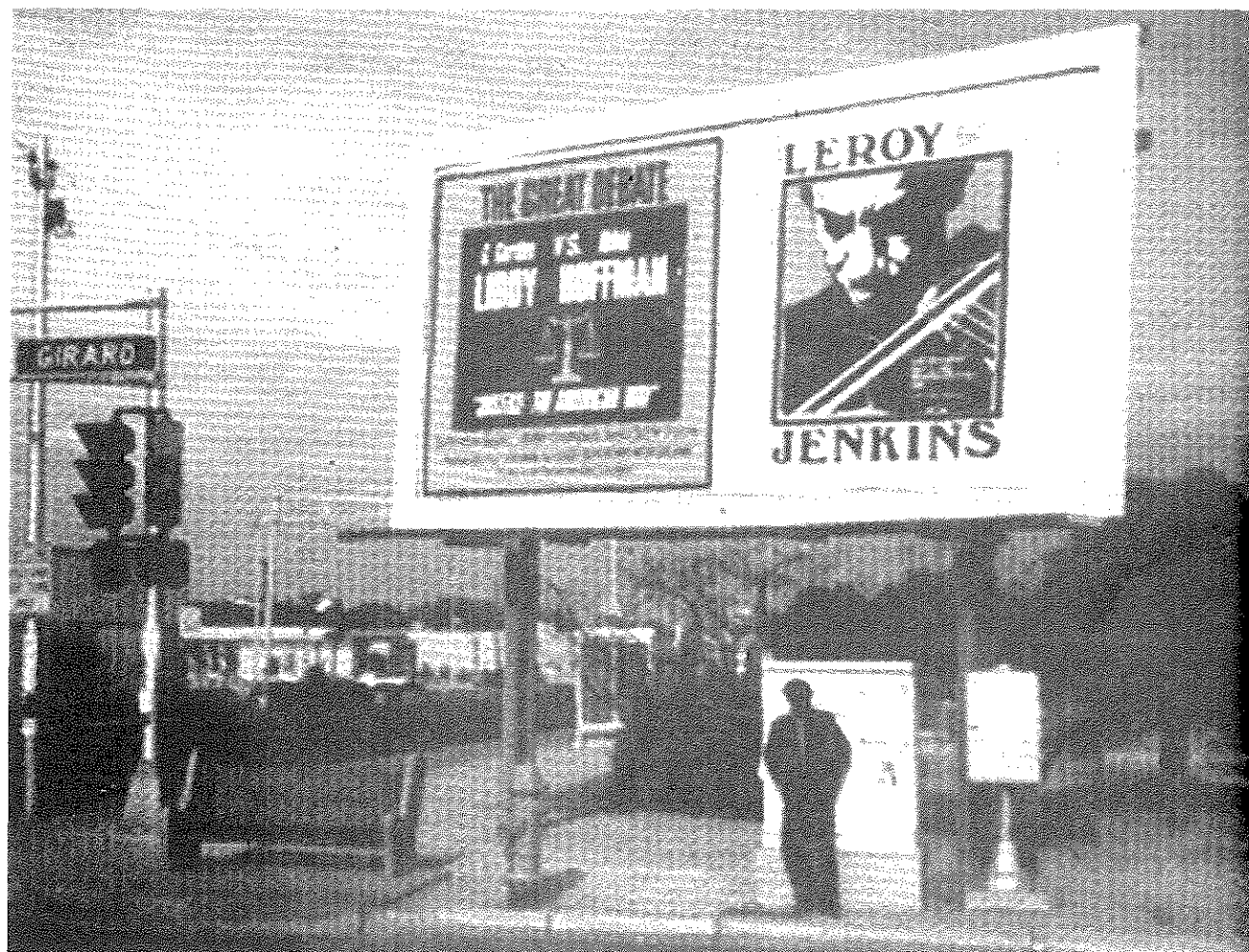
nuty fortissimo, ucieczka wcześniej występujących muzyków, którzy baranieją zdziwieni tym, że można grać tak głośno i „bezludnie” i nie mają już nic do powiedzenia, a ci dalej fortissimo, aż do samego końca. Czasem bywa nawet zbyt głośno, by usłyszeć swój instrument, ale przecież zabawa jest świetna, a energia kipi. Być może na początku ci młodzi z Chicago sami nie wiedzą do końca co robią, ale powoli wyłania się z tego muzyka i to w dodatku dokładnie ta, o którą im chodziło.

W 1965 roku Jenkins wraz z przyjaciółmi zakłada Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM) – organizację, która ma służyć pomocą wszystkim młodym i twórczym muzykom, zwłaszcza poszukującym nowych dróg ekspresji. W tym właśnie środowisku, powstaje muzyka, która ucieka przed kontynuacją dotychczasowej jazzowej tradycji. Zespółone zostają dokonania współczesnych kompozytorów

i oczywiście całe Art Ensemble of Chicago. Z jakichś powodów zostają tu przyjęci znacznie cieplej, goręcej, niż w swoim rodzinnym kraju. Czy to ze względu na brak rasowych uprzedzeń, czy ze względu na większą otwartość na awangardę czy też przez brak mocnego środowiska starego jazzu, które broniłoby swojej pozycji, czarni muzycy czują się tu po prostu artystami, w dodatku docenianymi. Z samą muzyką nie dzieje się nic nowego, ale tak dobra jej recepcja pozwala im potwierdzić własną wartość i pomaga po powrocie do ojczyzny.

Nowy Jork

Z Paryża Jenkins nie wrócił już do rodzinnego miasta, ale przeniósł się do Nowego Jorku. Rok 1970 to pobyt w domu Ornette'a Colemana, jednego z niewielu wykonawców nowej muzyki, którzy odnieśli już finansowy sukces.



z afrykańskimi korzeniami oraz nastawionym na zbiorową improwizację wykonawstwem. Na przekór bopowcom, jako reakcja na tarcia rasowe, powstaje jazz-niejazz, muzyka, która po przeszczepieniu jej do Nowego Jorku stanie się zalążkiem dla tego, co dziś robią L. Butch Morris czy John Zorn w projekcie Cobra, bo trzeba nam wiedzieć, że na tym strychu, gdzie skrzypek po raz pierwszy spotkał swoich przyjaciół, odbywała się jedna z pionierskich sesji tego, co dziś nazywane bywa *structured improvisation*. Zanim jednak Jenkins będzie mógł dokonać owego importu, musi trafić na chwilę do Europy.

Paryż

W okolicach 1969 roku na Stary Kontynent docierają pierwsze gwiazdy nowej muzyki, dla naszej historii najważniejsi to: Anthony Braxton, Wadada Leo Smith, Jenkins

Pomimo uroku mieszkania w tak pięknym miejscu i dostępu do cudownego strychu, na którym można było grać z wszystkimi tymi wspaniałymi muzykami, rola sekretarki Ornette'a staje się męcząca i Jenkins wynosi się stamtąd. Muzyczna kompania trzyma się jednak wciąż razem i pod szyldem Creative Construction Company tworzy kawał świetnej improwizowanej muzyki, najprawdopodobniej najświeższe rzeczy, jakie wtedy powstawały. Ale rok 1970 to jednak w artystycznej biografii Jenkinsa przede wszystkim spotkanie z basistą Sironem (Norrisem Jonesem) i perkusistą Jeromem Cooperem. Tych trzech tworzy Revolutionary Ensemble i trzeba powiedzieć, że mają wielką moc. Łączą swobodę improwizacji i otwartość koncepcji typową dla ludzi z AACM ze swingującym zacięciem. Efekt jest głęboko amerykański, w pozytywnym znaczeniu tego słowa, i to pewnie RE czyni z Jenkinsa postać szerzej znaną.

Co później? Jenkins coraz mniej wykonuje, a więcej komponuje. Narzeka na klasycznie wykształconych muzyków, dla których improwizacja oznacza zawsze granie jazzu, podczas gdy w duchu chicagowskim jest ona przeciwieństwem znacznie szerszym. Angażuje się w powstanie opery *Mothers of Three Sons* (stworzonej we współpracy z Billem T. Jonesem i Ann T. Green) wykonanej po raz pierwszy w 1992 w Berlinie, oraz inne okołoteatralne działania. Pod koniec lat 90. wraz z Josephem Jarmanem i Myrą Melford tworzy Equal Interest Trio – zespół trzech muzyków bez lidera. Właśnie w tym składzie w sposób najpełniejszy dochodzi do głosu ten tak dla Jenkinsa istotny aspekt osobowości, jakim jest bezgraniczna wręcz wrażliwość na to, co robią pozostali członkowie zespołu. Potrzebne muzyce tętno i ruch możliwy jest tylko wtedy, gdy uważnie słucha się swoich partnerów i odpowiada na to, co mówią. Kontrapunkt jest kluczem: do swingu – tego potrzeba każdej dobrej sztuce, a tylko taką Jenkins chce uprawiać.

Poza czasem i miejscem

Niezależnie od tego gdzie i kiedy się pojawia, Leroy Jenkins jest jednym z najbardziej nowatorskich współczesnych artystów. Co więcej, będzie nim wciąż, bo nastawienie na tworzenie rzeczy nowych leży głęboko w jego naturze. Coraz częściej wydobywa ze swoich skrzypiec zupełnie nieskrzypcowe dźwięki, bo skoro harmonie się już zużyły, skoro nie można wycisnąć z nich nic więcej, trzeba iść w kierunku narzucanym przez elektroniczną awangardę. Trudno będzie może nam znieść te sonorystyczne eksperymenty, ale Jenkins jest w stanie się poświęcić – by w XXI wieku tworzyć muzykę, która mu się należy i która doń przynależy.

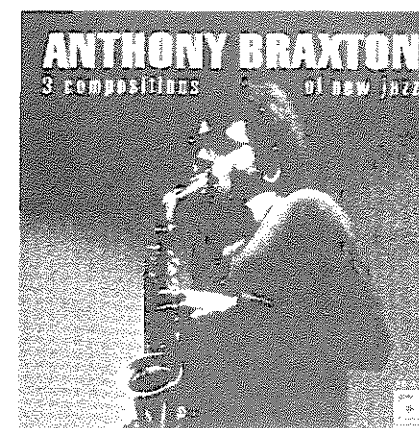
Lech Komendant

Dla zainteresowanych

Poszukujący informacji o Jenkinsie mogą nieco się zawieść, bo źródeł jest mało nawet jak na reprezentanta jazzowej avant-gardy. Warto jednak zajrzeć na poświęconą mu stronę Carla E. Baughera <http://www.geocities.com/SoHo/4920/index.html>, gdzie poza fragmentaryczną dyskografią zamieszczone są informacje o nadchodzących koncertach, zwykle niestety nieaktualne. Parę słów po polsku znajdziemy na stronie Diapazonu: <http://diapazon.pl>, a o działalności i ideach AACM pod adresem: <http://aacmchicago.org>. Najlepiej jednak rozejrzeć się za słowem samego Jenkinsa – polecam wywiad, który przeprowadził z nim Ted Panken: <http://www.jazzhouse.org/library>.

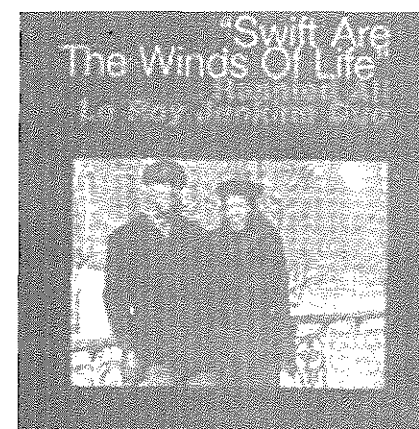
Konieczności

Czy się komuś chicagowskie granie podoba, czy nie, musi przynajmniej kilka razy posłuchać czterech płyt. Oto one:



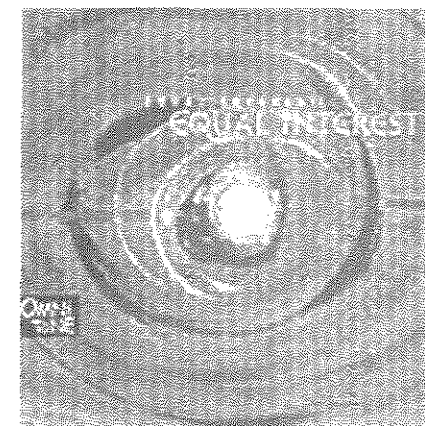
Anthony Braxton *3 Compositions of New Jazz* (1968).

Oto kompendium dojrzałego AACM i wprowadzenie w twórczość Braxtona. Jenkins, jak przystało na członka AACM, poza skrzypcami i altówką gra na instrumentach perkusyjnych. Zespół pozbawiony sekcji rytmicznej (bo to, co perkusyjne, nie nadaje tu wcale rytmu) ma wielką swobodę działania, a oddanie warstwy melodycznej wyłącznie prawie w ręce Jenkinsa sprawia, że każdy z wykonawców pełni tu zupełnie niecodzienną (jak na tamte czasy) rolę. W każdym z trzech utworów znajdziemy momenty przykuwające uwagę i trafimy na chwilę, kiedy będziemy się czuli całkiem zagubieni. Słuchając uważnie nie czytając gazety! W odbiorze pomaga „klasyczna” erudycja.



Revolutionary Ensemble *People's Republic* (1975)

Zdaje się, że w 100% improwizowana, choć jeśli wziąć pod uwagę, że trzech wykonawców grało ze sobą od 5 prawie lat po 4 godziny dziennie, to słowo „improwizacja” nabiera tu specjalnego znaczenia. Aż dziw jak spójną i przemyślaną wydaje się ta muzyka. Może niektórzy ludzie po pewnym czasie nie muszą się już umawiać, aby grać jak z jednej głowy i jednego serca? Cudowne frazy Jenkinsowych skrzypiec, ani jednego zbędnego dźwięku.



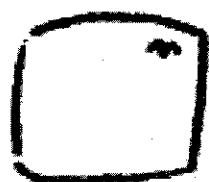
Rashid Ali & Leroy Jenkins *Swift Are the Winds of Life* (1975)

Cóż, dobry rocznik, ten '75. Duet ten ma właściwości najlepszego wina – zakochanie od pierwszego wejrzenia, długo pozostający bukiet i pragnienie następnej butelki. Mamy świetną bluesową melodię Jenkinsa, pełne pasji improwizacje i perkusję gęstą a delikatną.

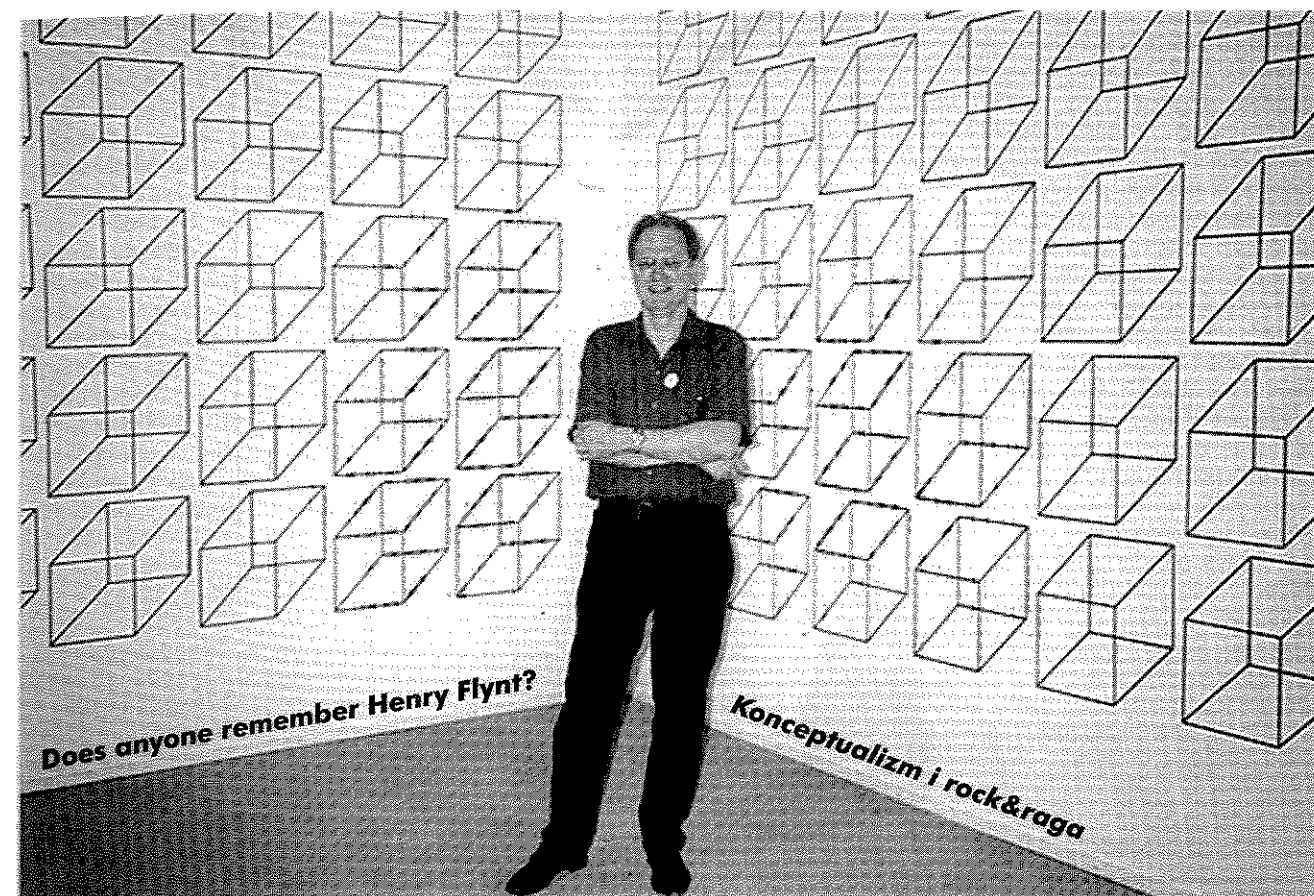
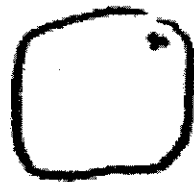
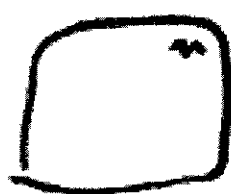


Equal Interest Trio *Equal Interest* (2000)

Wzruszające i cudowne!



Nam June Paik



Dariusz Brzostek

Henry A. Flynt, Jr., wynalazca „sztuki konceptualnej”, jest jedną z najbardziej charyzmatycznych i niepokornych osobowości twórczych drugiej połowy XX wieku. Czyż może zresztą być tuzinkową postacią człowiek, który nazwał publicznie Cage’a i Stockhausena przedstawicielami „artystycznego i kulturalnego imperializmu”? Jeden z twórców Fluxusu, porzucający go niemal natychmiast i oskarżający Maciunasa oraz innych ekscentryków o brak wrażliwości społecznej, polityczną apatię, pretensjonalność, pozerstwo i artystowskie zadęcie?

Henry Flynt, awangardowy rewizjonista i nieuleczalny kontestator, urodził się na amerykańskim Południu, w Greensboro w roku 1940. Jako młody twórca dał się poznać w nowojorskiej pracowni Yoko Ono, co sprawiło, iż przyłgnęło do niego, niewygodne dlań, określenie „fluxusowca”, a zarazem przyczyniło się do ustalenia Flyntowskiego artystycznego credo: „Nie ma awangardy poza skrajnym indywidualizmem!”. Flynt od samego początku nie chciał być utożsamiany z żadnym ruchem awangardowym ani też traktowany jako artysta. Konsekwentnie bowiem sprzeciwiał się jakimkolwiek systemom i normom w sztuce, oznaczającym, w jego mniemaniu, próbę zadania

gwałtu indywidualnemu smakowi. W swoim programowym artykule *Conceptual Art* z roku 1961 wprowadził w odniesieniu do tradycji europejskiej pojęcie „sztuki strukturalnej”, czyli odwołującej się do kategorii naukowych. Jej przedstawiciel jest ograniczony założeniami scjentyzmu, zaś jego dzieło staje się tylko wyrazem pewnych prawideł naukowych (matematycznych lub logicznych). „Dwie rzeczy budzą wątpliwości w odniesieniu do sztuki strukturalnej. Po pierwsze, jej aspiracje poznawcze są zupełnie nieuprawnione. Po drugie, próbując być zarówno muzyką (lub czymkolwiek), jak i wiedzą reprezentowaną przez strukturę, sztuka strukturalna ponosi dwie klęski – jest całkowicie nudna jako muzyka i nie realizuje tych wszystkich możliwości estetycznych, jakie stanęłyby przed nią otworem, gdyby nie pragnęła zarazem być muzyką (lub czymkolwiek)”. Taka wizja sztuki zaowocowała narodzinami artystów-analityków, twórców będących raczej badaczami niż kreatorami zjawisk artystycznych. Aby zilustrować swe poglądy, Flynt rozpatruje przypadek fugi oraz współczesnej kompozycji serialnej, respektujących reguły porządku matematycznego. Co więcej, te same zasady odkrywa nie tylko u Bacha, ale także u „natchnionych” awangardzystów: Cage’a i Stockhausena. Tak postrzegana muzyka zbliża się bo-

wiem do postulowanej przed laty przez Gurdżijewa (i sięgającej korzeniami antyku) ezoterycznej wizji orfickiej „muzyki obiektywnej”, służącej „komunikowaniu wiedzy” i w związku z tym opartej na odnajdywaniu ukrytych harmonii między kosmosem a porządkiem muzycznym. Zdaniem Flynta nie jest to sztuka, lecz tyrania racjonalizmu i elitarnych gustów estetycznych, które zmonopolizowały kulturę europejską i amerykańską, niszcząc fundamentalną więź artystów ze światem i życiem. Odpowiedzią na terror „sztuki strukturalnej” miał być konceptualizm, postulujący „brak dzieła”, a także powstanie grupy Action Against Cultural Imperialism (w skład której weszli także weterani nowojorskich loftów – Tony Conrad i Jack Smith). To już jednak temat na zupełnie inną opowieść.

Czy sformułowane przez Flynta zarzuty skierowane przeciwko akademizmowi współczesnej awangardy oraz twórcom tzw. „nowej muzyki”, w których dostrzegał on prostych kontynuatorów klasycystycznej (tj. sformalizowanej i podporządkowanej prawom matematyki) estetyki muzycznej, były uzasadnionym głosem krytyki, czy tylko uzurpacją, jeszcze jedną Flyntowską prowokacją? Czy utwory Cage’a i Feldmana należą rzeczywiście do tej samej tradycji muzyki zachodniej (reprezentującej, rzecz jasna, „sztukę strukturalną”),

co dzieła Bacha i Mozarta, od których twórczości miały rzekomo odchodzić, kwestionując ją lub lekceważąc? Trudno odmówić Flyntowi racji, wszak nawet Manfred Eigen i Ruthild Winkler w swej pracy *Gra. Prawa natury sterują przypadkiem*² zauważyli, że ze spisanych w roku 1722 przez Rameau praw harmonii oraz teorii kontrapunktu Johanna Fuxa (z roku 1725) korzystali zarówno kompozytorzy XVIII wieku, jak i Paul Hindemith, zaś „Arnold Schönberg zerwał wprawdzie ostatecznie i całkowicie ze skodyfikowaną przez Rameau harmonią (tonalną), po to jednak, by równocześnie wysunąć nowe, nie mniej krępujące reguły”. W związku z tym cała „nowa muzyka” opiera się, zdaniem Eigena i Winkler, na tzw. „grach

Wolfgangowi Amadeuszowi Mozartowi. Nawiasem mówiąc, odwołując się do tej właśnie techniki, spisana przez Hummela u schyłku XVIII wieku *Instrukcja* komponowania nowych kontredansów poprzez losowy dobór gotowego materiału muzycznego, pochodzącego od innych twórców, wyprzedza o ponad 200 lat, podobno rewolucyjną (!) koncepcję *game pieces* Johna Zorna i jako żywo przypomina promowaną przez Oswalda, Marclaya i ich następców plądrofonię oraz pokrewną jej technikę samplingu (wszystko to zresztą „wynalazki” artystów nowojorskich...). Co ciekawe, jak twierdzą historycy, w osiemnastowiecznych salonach była to rozrywka niezwykle popularna i przeznaczona szczególnie

na całkowite potępienie; pierwsza, gdyż była po prostu narzędziem ogłupiania społeczeństwa; druga, ponieważ stanowiła abstrakcyjny model sztuki, pozbawiony związków z życiem, na dodatek niezrozumiały dla większości odbiorców. Flynt przeciwstawił im inną wizję sztuki – takiej, która rodzi się z nowej wrażliwości estetycznej, ukształtowanej w toku przemian społecznych. Jej źródła tkwią w spontanicznej twórczości artystów naitnych i ludowych, zaś jej pierwociny to nie intelektualne teorie i koncepcje akademików, lecz „samorodne” dzieła powstające w wyniku nieustannego dialogu sztuki z życiem. Tak sformułowana teza Flynta wpisuje się zresztą znakomicie w (bardzo amerykański i nowojorski)

artystycznej we współczesnej Ameryce – szczerym i pełnym intensywności emocjonalności, rozsądzającym skostniałe kanony; w przeciwieństwie do wykonywanych i klasycystycznych oraz „pozbawionych emocji i prawdziwego przeżycia” kompozycji Cage’a, Feldmana czy Stockhausena. Jazz to zarazem sztuka zaangażowana społecznie i politycznie, walcząca z rasizmem oraz dyskryminacją artystyczną. I jako taka, zauważał Flynt, była zwykle ignorowana bądź represjonowana, posądzana o prymitywizm, brak wysublimowania estetycznego, miałość intelektualną etc. Flynt dostrzegał również niezwykle wagę ekspansji rock&rolla, doceniając jego etyczną i estetyczną rewolucyjność (jako nowego, „industrialnego folkloru”), ostrzegając zarazem przed grozącą mu infantyлизacją i komercjalizacją – co zresztą wkrótce miało stać się faktem.

Najwierniejszych sprzymierzeńców w swej „kulturowej dywersji” znalazł Flynt wśród artystów zgromadzonych w nowojorskich *loftach*, które w połowie lat 60. były swoistym zagłębieniem kontestacji, nonkonformizmu i rewizjonizmu wszelkiej maści, zrzeszając *happenerów*, konceptualistów, *fluxusowców*, poszukiwaczy nowych dźwięków oraz źródeł muzyki, by wspomnieć w tym miejscu tylko Theatre of Eternal Music, La Monte Younga; Dream Syndicate, Cale’a i Conrada; Universal Mutant Repertory Company, Angus MacLise’a czy wreszcie The Velvet Underground. Trzeba jednak przyznać, iż nawet w tym środowisku Flynt zjawia się zgoła nieoczekiwanie, jako „przybysz znikąd”. Podziwia Velvet Underground, ale stosunkowo wcześnie dostrzega czysto komercyjny wymiar rockandrollowego buntu. Podziela wprawdzie Youngowską fascynację muzyką Dalekiego Wschodu, ale równocześnie źródła inspiracji doszukuje się w „wiejskiej” tradycji amerykańskiej (*country*, *hillbilly*), co wśród nowojorskich intelektualistów uchodzi za estetyczną prowokację. Paradoksalnie więc, jak na nowojorski underground, Flynt wypadł nieco zbyt „amerykańsko”.

Sam artysta tak wspominał początki swej kariery: „Cała moja formalna edukacja muzyczna opierała się na europejskiej klasyce. Instrumentem, który wówczas poznawałem były skrzypce. Aż do roku 1961 byłem więc kompozytorem »nowej muzyki« z pokolenia postcage’owskiego. Ale już w latach 1958-1962, moje spojrzenie na muzykę uległo całkowitej przemianie. Pierwszym źródłem, które ją zainicjowało była muzyka Ali Akbar Khana, Johna Coltrane’a oraz śpiewaków bluesowych, takich jak Robert Johnson. La Monte Young zwrócił moją uwagę na artystów tej miary,

co Nazakat, Salamat Ali Khan i Ram Narayan. Natomiast w połowie lat 60. zacząłem słuchać nagrań plenerowych plemiennych muzyki afrykańskiej oraz Bismallaha Khana”⁴.

Zarzucając twórcom „nowej muzyki” akademizm, intelektualizm oraz odejście od życia, stawiał się zarazem Flynt w dość niewygodnej sytuacji jako kompozytor. „Zainspirowała mnie wówczas postać Ornette’a Colemana, który na początku swej kariery prezentował, jako awangardową, postawę niewykształconego ludowego muzykanta”. W tym czasie staje się dla Flynta jasne, że zarówno jazz jak i rock&roll mają wspólne korzenie w ignorowanej przez media i koneserów amerykańskiej muzyce etnicznej takiej jak blues czy *hillbilly*. Stąd też to właśnie nie kompozycja, a improwizacja oraz „prymitywne” gatunki muzyczne staną się stałym punktem odniesienia w poszukiwaniach nowego języka awangardy. Siegnął Flynt po zupełnie inne, jego zdaniem zaniedbywane od niepamiętnych czasów (choć przecież obecne w pewnym nurcie kultury amerykańskiej za sprawą Ivesa, Partcha i Cowella), źródło inspiracji – po rdzenny amerykański folklor, powstały na styku rozmaitych europejskich, indiańskich oraz afrykańskich tradycji muzycznych, by skonstruować z nich „nową etniczną muzykę amerykańską”. Pod względem pasji, z jaką zajął się utrwalaniem odchodzących w niepamięć form amerykańskiego folkloru muzycznego, dorównuje Flynt innemu niestrudzonemu dokumentaliście – Harry’emu Smithowi, którego cykl *Anthology of American Folk Music* stał się unikatowym zapisem ocalonej z wielkomięjskiego zgiełku „pieśni dawnej Ameryki”. Flynt rejestruje jednak własne wersje tradycyjnych tematów (łącznie przy tym np. skrzypcową improwizację rodem z Apalachów z formą indyjskiej ragi), wpisując je tym samym w zupełnie nowy kontekst kulturowy, co nadaje jego przedsięwzięciu wymiar całkowicie osobny.

Dwa albumy, wydane w ostatnich latach przez nieocenioną, chicagowską (!) wytwórnię Locust, *Back Porch Hillbilly Blues Volume 1* i *Volume 2*, a także doskonała płyta *Graduation And Other New Country & Blues Music* (której utwór tytułowy jest „rewizjonistyczną” balladą *country*, wykonaną w manierze wokalne Pandita Pran Natha!), przynoszą materiał dokumentujący okres najbardziej intensywnych eksperymentów muzycznych Flynta. Składają się nań rekonstrukcje i interpretacje klasycznych amerykańskich tematów bluesowych, folkowych i *country*, skonfrontowanych nierzadko z elementami tradycyjnej muzyki Indii oraz jazzem i rock&rollem. Również

wydane przez Recorded, w zainicjowanej przez Flynta serii *New American Ethnic Music*, albumy *You Are My Everlovin’/ Celestial Power* (zawierające dwa długie, improwizowane *jamy*, łączące Indie z etniczną Ameryką); *Spindizzy* oraz *Hillbilly Tape Music*, ilustrują swoiste Flyntowskie podejście do ludowej tradycji muzycznej. Inna znacząca płyta – *C Tune*, dokumentuje niemal godzinne hipnotyzujące, dronowe studium na *tampurę* i skrzypce, dając niezłe wyobrażenie o instrumentalnych możliwościach Flynta. *Raga Electric*, to z kolei zapis eksperymentów z lat 1963-1971, przynoszący oprócz „intuicyjnej muzyki indyjskiej”, studia na „wyzwolone” głos, gitarę i saksofon altowy. Na płytach tych Flynt ujawnia się jako brawurowy improwizator, niestrudzący do eksperymentów *multiinstrumentalista* – skrzypek (korzystający z doświadczeń Cale’a i Conrada, jak i wirtuozów indyjskich oraz bezimiennych klasyków *hillbilly*), gitarzysta i saksofonista, obdarzony wyczuciem stylu i muzykalnością, preferujący intuicyjne podejście do instrumentu oraz poszukujący własnej ścieżki ekspresji, pomiędzy amerykańską tradycją ludową, akustyczno-etnicznym ambientem a „wyzwoloną” improwizacją.

Czym więc miała być *New American Ethnic Music*? Flynt: „Ta muzyka jest wyrafinowanym, ale też głęboko osobistym rozwinięciem ludowej muzyki z moich rodzinnych stron w Ameryce. We wszystkich moich eksperymentach stawiałem się zawsze w roli autochtona – opowiadając się za doświadczeniami emocjonalnymi i językiem ekspresji muzycznej społeczności lokalnych. (...) Rzecz jasna, język [ten] wymaga odnawiania – by mógł przyswajać nowe techniki i aby odpowiadać zmieniającym się warunkom społecznym; potrzebuje także przełamania przez »obrazoburczą« wrażliwość i szlachetniejszy smak”⁵. Nie bez powodu więc swoje koncepcje muzyczne określił Flynt mianem „awangardowej muzyki bluesowej, *country* i *hillbilly*”.

Świadectwem zainteresowania Flynta rock&rollem jako „industrialną muzyką ludową” jest natomiast doskonały, legendarny album *I Don’t Wanna*, nagrany z efemeryczną formacją The Insurrections (w jej składzie był m.in. współpracownik the Velvets i późniejszy twórca „sztuki ziemi”, Walter De Maria). W warstwie muzycznej jest to nieco ponad trzydzieści minut elektrycznego, lecz surowego i drapieżnego bluesa, rodem z Delta Mississippi, zagranego z niebywałą pasją. Nagrania przywodzą na myśl anonimowych pionierów *country* bluesa, ale także hipnotyczne wycieczki zespołu kapitana Beefhearta oraz pierwsze

1956 (przed)



1975 (po)

dźwiękowych”, będących próbą znalezienia alternatywnych względem czysto matematycznych procedur tradycyjnych, lecz równie sformalizowanych, rozwiązań kompozycyjnych. Stąd też na poziomie ontologicznym nie widać istotnych różnic między „starą” i „nową” muzyką, czerpiącymi z jednego źródła i poddanymi jednakowym rygorom, charakterystycznym dla europejskiego racjonalizmu i scjentyzmu.

Ostatecznie przecież nawet postulująca twórcze działanie przypadku technika komponowania, wykorzystująca rzut kośćmi do gry, wynaleziona rzekomo przez Cage’a (!), została po raz pierwszy opisana w roku 1793, zaś jej autorstwo przypisuje się zwykle...

dla osób niemuzycznych (sic!) Trudno się więc dziwić, że to właśnie Henry Flynt, obnażający nieustannie tradycjonalizm oraz historyczne uwikłanie awangardy, powtórzy wielokrotnie pamiętne zdanie: „lrytowało mnie, gdy ktoś namawiał mnie na koncerty Cage’a, na których miałbym poddawać się tym samym [tj. akademickim – wtrącenie D.B.] konwencjom, myśleć w tych samych kategoriach”³.

Kultura współczesna rozpadła się na dwa, równie niedorzeczne, odtamy – skomercjalizowaną popkulturę, kolejną wersję „opium dla ludu” oraz oderwaną od rzeczywistości, ignorującą problemy społeczne, akademicką awangardę spod znaku Johna Cage’a. Obie formy sztuki zasługiwały zaś, w opinii Flynta,

kontekst estetyki pragmatycznej Johna Deweya, wyłożonej przezeń m.in. w pracy *Art as Experience* (1934).

Ożywczą siłę, mogącą doprowadzić do powstania „nowej sztuki”, szczególnie zaś nowej muzyki, odnalazł ostatecznie Flynt w tradycjach zapomnianych bądź zlekceważonych: w kosmicznych ekstrawagancjach i „czarnym micie” Sun Ra, w archaicznych formach „plemiennego” muzykowania, jakie przetrwały w zakamarkach Apalachów, w bluesowych pieśniach protestu, czy wreszcie w rodzącej się z ulicznego zgiełku i chaosu muzyce miejskiego folkloru. Flynt jako pierwszy bodajże biały intelektualista ogłosił publicznie, że „muzyka Czarnych” jest autentycznie nowym językiem ekspresji

wcielenie the Velvet Underground, z którym zresztą Flynt przez moment współpracował. Dominuje więc jazgocząca i rozdygotana gitara elektryczna lidera, zaś motoryczna sekcja rytmiczna pulsuje miarowo w tle, dając utworom rockandrollowy pazur. Teksty realizują Flyntowską formułę protest songu, czerpiąc równocześnie z tradycyjnych źródeł bluesowych i z proletariackiego folkloru miejskiego. Rock&roll miał być tu narzędziem, funkcjonalnym i skutecznym – służącym demaskowaniu represyjnego charakteru kultury oficjalnej.

Flynt niezmiennie i konsekwentnie ostrzegał bowiem przed utajonym, normatywnym aspektem tzw. kanonów estetycznych (klasycznych, popularnych i awangardowych), postrzegając je jako rodzaj „prania mózgu”. Z czasem, stając się wyrazicielem subiektywizmu estetycznego, doszedł do wniosku, że nawet poszczególne dzieła sztuki mają charakter normatywny, służąc „narzucaniu indywidualnego gustu komuś

alicy: Principles of a Higher Civilization), psychologia oraz hipnoza czy doświadczenie psychodeliczne (*Hypnosis and the Delusiveness of Normal Perception and Logic; The Psychedelic State*), nie pozostając, rzecz jasna, bez istotnego wpływu na, budowaną konsekwentnie przez lata, teorię (nie)sztuki awangardowej, która nie może być intelektualnym programem akademików, tylko prowokującym i polemicznym dialogiem z rzeczywistością, także w jej wymiarze społecznym, ekonomicznym i politycznym. Taka wizja sztuki, pomimo jej utopijności i czysto teoretycznego charakteru, pozostaje jednak, jak dotąd, jednym z najbardziej radykalnych głosów dwudziestowiecznej awangardy. Ta bowiem powinna za wszelką cenę unikać procesu kodyfikacji, ustanawiania nowych norm estetycznych w miejsce tradycyjnych. Nie może stać się normatywna i ulec spetryfikowaniu w akademicki system, powinna natomiast reagować żywo na przekształcenia wrażliwości społecznej i estetycznej,

Bibliografia:

Doskonały wybór szkiców, esejów oraz manifestów Henry'ego Flynta zawiera tom *Concept Art: Fragments and Reconstructions*, Backworks, 1982.

Większość tekstów (w tym, cytowany powyżej, *The Meaning of My Avant-Garde Hillbilly and Blues Music*) dostępnych jest, w wersji elektronicznej, na stronie internetowej Flynta: www.henryflynt.org

Dyskografia

(w przypadku dwóch dat, pierwsza oznacza datę nagrania a druga – wydania albumu)

Back Porch Hillbilly Blues Volume 1 [Locust Music, 2002]

Back Porch Hillbilly Blues Volume 2 [Locust Music, 2002]

C Tune [Locust Music, 1980, 2001]

Raga Electric [Locust Music, 1963/71, 2002]

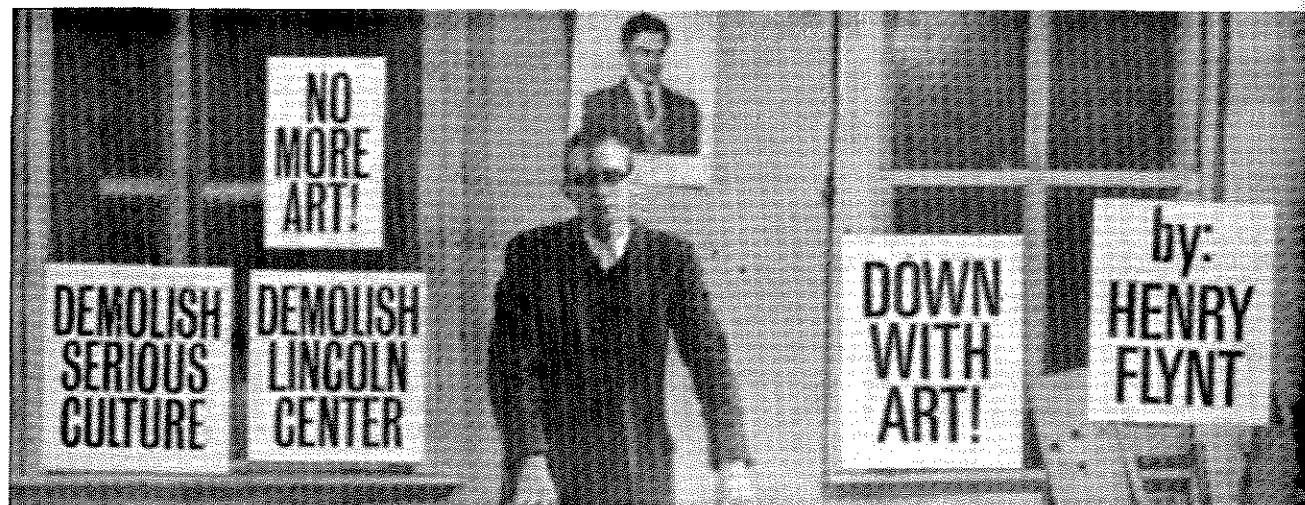
I Don't Wanna [Locust Music 1966, 2004]

Graduation And Other New Country & Blues Music [Ampersand, 1975/79, 2001]

You Are My Everlovin'/Celestial Power [Recorded, 1980/81, 2001]

Spindizzy [Recorded, 1968/83, 2002]

Hillbilly Tape Music [Recorded, 1971/78, 2002]



innemu”. W końcu zaś – w roku 1968 – Henry Flynt ogłosił absolutny i nieodwracalny „kres sztuki” i zniszczył wszystkie swoje prace pochodzące sprzed okresu konceptualnego, wypowiadając akademickiej i skonwencjonalizowanej „kulturze poważnej” wojnę mającą na celu nieodwołalne „zniszczenie sztuki”, zastąpienie sztuki jej krytyką, określaną w pismach Flynta dość wieloznacznym pojęciem *brend*. Rozbrat ten nie okazał się jednak ostateczny, wszak nawet w latach 80. i 90. bohater tego szkicu powracał jako plastyk-konceptualista, prezentując niejednokrotnie swe redukcjonistyczno-tautologiczne prace, także za pośrednictwem internetu.

W ostatnim czasie obszar zainteresowań analitycznych Henry'ego Flynta znacznie się poszerzył, obejmując oprócz estetyki i etnomuzykologii zjawiska takie, jak filozofia analityczna, socjologia – teoria anarchii (*Escaping „Social” Re-*

przypominając nieustannie o podstawowych „wartościach” awangardowych – spekulatywności, ironicznym dystansie, prowokacji czy wreszcie politycznym zaangażowaniu. Dla Flynta jednak sam koncept artystyczny, prócz swej mocy odwracającej „proces prania mózgu, szczególnie jeśli chodzi o jego możliwości matematyczne i logiczne”, może stać się źródłem rozkoszy estetycznej. Istotą tej przyjemności jest zaś „myślenie o sztuce”, „wymyślanie sztuki” czy może nawet „myślenie sztuką”!

Dariusz Brzostek

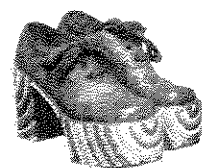
¹ H. Flynt, *Essay: Concept Art*, w: tegoż, *Blueprint for a Higher Civilization*, Milan 1975.

² M. Eigen, R. Winkler, *Gra. Prawa natury sterują przypadkiem*, przeł. K. Wolicki, Warszawa 1983.

³ Cyt. za S. Home, *Gwałt na kulturze. Utopia, awangarda, kontrkultura. Od letryzmu do Class War*, przeł. E. Mikina, Warszawa 1993.

⁴ H. Flynt, *The Meaning of My Avant-Garde Hillbilly and Blues Music*, w: tegoż, *Concept Art: Fragments and Reconstructions*, Backworks, 1982.

⁵ Tamże.



Tadeusz Kosiek

Gdyby człowiek taki jak Bernard Stollman nigdy nie istniał, należałoby go wymyślić. Ale czy przez to opowieść ta byłaby inna? Zresztą po tylu latach i tak trudno jest oddzielić prawdę od legendy.

Stollman rozpoczął praktykę prawniczą na Manhattanie w roku 1960. Zajmował się interesami muzyków rytm'n'bluesowych, dbając przede wszystkim o prawa autorskie, dopinając kontrakty, itd. Dość szybko zaczął być znany w świecie artystów występujących w klubach przy 52. Alei. Dzięki kontaktom ze swoimi podopiecznymi zaczął coraz bardziej interesować się muzyką, początkowo głównie jazzem – największe fascynacje Stollmana z tego okresu to Billie Holliday i Charlie Parker, których rzadkie nagrania miały później pojawić się na płytach ESP. Znajomość reguł rządzących show-biznesem zaczęła z czasem wywoływać frustrację, mierzylą go zwyczaje panujące w tym środowisku: zupełne nieliczenie się z nieznanymi artystami i odmawianie im praw do własnej twórczości. Z owej frustracji zrodziła się chęć stanięcia w obronie pokrzywdzonych – albo Stollman był beznadziejnym idealistą,

wydanych w latach sześćdziesiątych nie przyniosła zysku, a pięćdziesiąt procent z niczego to doprawdy niewiele, można więc rozumieć rozżalenie muzyków. Niektórzy z nich zresztą twierdzą, że wciąż nie otrzymali obiecanej wcześniej udziały w zyskach ze sprzedaży pierwszej edycji płyt oraz tantiem za pojawiające się w latach późniejszych wznowienia. Nie wiadomo jednak, kogo czy też co należy obwiniać za tę sytuację – czy Stollmana osobiście, czy też czynniki zewnętrzne, które odpowiadają za bankructwo wytwórni. Kolejnym powodem, dla którego trudno jest obecnie jednoznacznie ocenić postawę Stollmana, jest jego permanentne (wyjątki można policzyć na palcach jednej ręki) blokowanie wydawania przez inne wytwórnie nagrań mających jakiegokolwiek związek z ESP, przy czym należy podkreślić fakt, że w takich przypadkach niekoniecznie chodziło o wydany wcześniej materiał, lecz nawet i o ten pozostający wciąż w archiwach, często stanowiący swoiste dopełnienie znanej od lat płyty (np. drugi set koncertu).

Wielką miłością Stollmana (obok prawa i muzyki) było esperanto, stąd trudno się dziwić, że działalność jego własnej wytwórni zainaugurowała wydana w 1964 (lub 1963, jak podają

Rewolucja w godzinę

albo czasy były inne niż teraz (czyżby w latach 60. prawnicy mieli jeszcze jakieś zasady?). Stollman zaczął jednak z powodzeniem pomagać artystom i już wkrótce skontaktowali się z nim muzycy z rozwijającego się właśnie nowego nurtu zwanego wówczas *free form* (lub też *new thing*). W taki właśnie sposób Stollman poznał Ornette'a Colemana oraz Cecilę Taylora i wszedł w świat *free jazzu*. Skoro mowa o Taylorze, warto wspomnieć, iż właściciel ESP był i jest postacią kontrowersyjną. To właśnie Taylor jest jednym z tych, którzy uważają, że Stollman wykorzystywał nagrywających dla jego wytwórni artystów, płacąc im śmiesznie niskie stawki. Trudno dziś jednoznacznie to ustalić, jedne źródła podają, że muzycy otrzymywali za sesję jednego dolara oraz pięćdziesiąt procent z zysku ze sprzedanych płyt, inne twierdzą, że płacono im ustaloną przez związek zawodowy stawkę oraz wspomniane pięćdziesiąt procent. Jakkolwiek było naprawdę, przyznać trzeba, że chętnych do nagrywania nie brakowało. Cóż, zapewne lepiej mieć zarejestrowany materiał, którym można się legitymować, gdy zajdzie taka potrzeba, niż nie mieć go wcale. Należy jednak pamiętać, że spora część płyt

niektóre źródła) płyta *Ni Kantu en Esperanto* (*Let's Sing In Esperanto*). Wytwórnia miała początkowo nosić nazwę Esperanto Disk, ale ta wydawała się być zbyt długa, z kolei krótsza – *Espo* była już zastrzeżona, pozostało więc wyrzucić „o” i w taki oto sposób powstała ESP-DISK. Jej siedziba znajdowała się (jak łatwo na podstawie treści tego numeru wydedukować) w Nowym Jorku, na dwunastym piętrze budynku przy Piątej Alei, pod numerem 156. A skoro była już wytwórnia, można było zacząć nagrywać i wydawać płyty, rejestrując to, co fermentowało w tym czasie w muzycznym podziemiu NYC.

Dzięki nowym kontaktom i zasadzie: „Artist alone decide what you will hear on their ESP-disk”, dającej twórcom całkowitą wolność oraz kontrolę nad materiałem, chętnych do nagrywania płyt dla ESP nie brakowało. Bernard Stollman postawił na młodych i stosunkowo nieznanach – z wykonawców nagrywających dla jego wytwórni tylko Paul Bley oraz Ornette Coleman już wcześniej cieszyli się uznaniem krytyków oraz pewną popularnością wśród słuchaczy. Pozostałych artystów miało to dopiero czekać, choć trzeba zaznaczyć, że niektórzy czekali bardzo

S

długo. Pierwszym flagowym artystą ESP został Albert Ayler, którego Stollman poznał w 1963 roku. Ayler zrobił na nim kolosalne wrażenie i na efekty tego zauroczenia nie trzeba było długo czekać. Pierwotnie przewidywano, że pierwszą „jaskółką jazzowej awangardy” wypuszczoną przez ESP będzie album Cecila Taylora, na przeszkodzie stanął jednak brak porozumienia w sprawach finansowych (w końcu Taylor nigdy nie wydał niczego w ESP). Aylerowska *Spiritual Unity* (ESP 1002) była więc pierwszą „normalną” płytą wydaną przez raczkującą wytwórnię. Choć „raczkująca” to źle powiedziane, bowiem ESP błyskawicznie poderwała się nie do biegu nawet, lecz do lotu. W ciągu pierwszych osiemnastu miesięcy jej istnienia wydano 45 płyt. I to płyt nie byle jakich. Większość z nich stanowiły bowiem albumy, uznane później za kamienie milowe nowej muzyki. Wśród artystów nagrywających dla wytwórni znaleźli się, wspomniani wcześniej, Ornette Coleman, Paul Bley i Albert Ayler oraz m.in.: Pharoah Sanders, Giuseppi Logan, Sun Ra, Milford Graves, Frank Wright, Patty Waters, Steve Lacy, Sunny Murray, Noah Howard, Henry Grimes, Sonny Simmons, Charles Tyler, Roswell Rudd, Ran Blake, Sonny Sharrock, Rashied Ali, Ronald Shannon Jackson, Gary Peacock, Don Cherry, Steve Swallow, Barry Altschul, Enrico Rava, Johnny Dyanni, Zusaan Kali Fasteau, Louis Moholo. Należy jednak przyznać, że wśród przeszło stu płyt wydanych łącznie przez ESP znalazły się również i takie, które bardziej niż dziełem sztuki były świadectwem epoki. Ich autorzy może i mieli wizję, ale niestety ich entuzjazm znacznie przewyższał umiejętność.

Bernard Stollman ofiarowywał artystom coś, czego gdzie indziej nie mieli – całkowitą wolność i jednocześnie... całkowitą odpowiedzialność. Sami wybierali muzyków towarzyszących, repertuar, oprawę graficzną, studio, realizatora dźwięku oraz producenta (jeśli na coś nie potrafili się zdecydować, to Stollman lub dyrektor artystyczny ESP służyli im pomocą). Często zdarzało się, że sami nawet produkowali swoje płyty. Wolność jednak szła w parze z kompromisem na innym polu. Typowa sesja trwała godzinę: muzycy wchodzili, sprawdzali ustawienie dźwięku, nagrywali całość na żywo za jednym podejściem, bez nakładek czy poprawek, pakowali instrumenty i wychodzili, zaś rezultat... pojawiał się na płycie. W niektórych przypadkach zastrzeżenia mogło budzić wyposażenie, na ogół niewielkie,

wynajmowanych na pojedyncze sesje studiów nagraniowych oraz fachowość pracujących tam ludzi. Właśnie dlatego jakość dźwięku niektórych płyt odbiega od ogólnie przyjętych standardów. Najczęstszym problemem było odpowiednie ustawienie poszczególnych śladów, przez co niektórzy z muzyków są zbyt słabo słyszalni. Podobne uwagi odnoszą się do krążków zawierających materiał koncertowy. Z drugiej jednak strony, trzeba przyznać, że nagrania, które nie podobały się muzykom nie były wykorzystywane. Taśmy ulegały natychmiastowemu zniszczeniu, którego celem miało być zapobieganie ukazywaniu się pirackich płyt. W archiwach wytwórni i tak pozostało całkiem sporo niewykorzystanych dotąd nagrań – szczególnie koncertowych – jednak są to te, które zyskały akceptację artystów, a nie wydano ich z innych względów, najczęściej finansowych.

Bezkompromisowa muzyka szybko została zauważona, jednak nie w USA, lecz w Europie i Japonii, gdzie nagrania wydawane przez ESP zaczęły cieszyć się sporą (oczywiście jak na free jazz) popularnością. Wynikiem dobrych kontaktów z Europą było pojawienie się w katalogu ESP płyt firmowanych przez Pierre'a Courbois, Willema Breukera oraz Güntera Hempela.

W połowie lat 60. w kręgu zainteresowań Stollera znalazły się kontestujące rzeczywistość formacje folkowe, rockowe oraz „nie-wiadomo-jakie”. Postawę większości z nich cechowała swoista anarchia, która sprawiała, że pomimo tego, iż ich muzyka wyraźnie odbiegała od freejazzowego idiomu charakterystycznego dla wcześniejszych dokonań wytwórni, to ESP wydawało się być właściwym dla nich miejscem. Zespoły takie, jak The Godz, The Holy Modal Rounders Octopus czy Cromagnon, skorzystały z okazji i pokazały, że gdyby w latach 60. muzycy mieli więcej swobody, to ich nagrania brzmiałyby świeżo (i odmiennie od produkowanej taśmowo papki) nawet po trzydziestu z górą latach. Jednak to nie wymienione formacje, lecz The Fugs oraz Pearls Before Swine wysunęły się na plan pierwszy, ponieważ to właśnie ich dokonania dotarły na listy przebojów. Niestety, nie poszły za tym sukcesy finansowe, ówczesne prawo dość słabo przeciwdziałało piractwu – płyty były masowo kopiowane i sprzedawane przez inne firmy. Jakby tego było mało, aktywność The Fugs oraz wydawanie przez ESP płyt dokumentujących rozgorączkowaną atmosferę lat 60. (np. *Movement Soul* zawierająca głównie chóralki wykonania

tradycyjnych pieśni religijnych, hymnów oraz wypowiedzi zarówno działaczy, jak i zwykłych uczestników Ruchu Praw Obywatelskich – zarejestrowane podczas demonstracji bądź mityngów), spowodowała, że wytwórnię zainteresowało się Federalne Biuro Śledcze. W firmie zatrudnił się jego agent, w lokalu zajmowanym przez wytwórnię Stollmana założono pluskwy, zaś w księgowość zagłębił się Urząd Skarbowy.

Wszystko to jednak firma zdołała przetrwać. Kres wytwórni spowodować miały dopiero prozaiczne problemy finansowe. Wspomnieliśmy już o piractwie, nie ono jedno było jednak przyczyną tych kłopotów. Bernard Stollman umawiał się z artystami na nagranie konkretnej płyty, nie zawierał z nimi długoterminowych kontraktów, nie zabraniał też nagrywać dla innych. Powodowało to, że artyści, którzy odnieśli jako taki sukces byli podkupywani przez inne wytwórnie. W przypadku jazzu były to przede wszystkim Impulse oraz Columbia, zaś rockowych i folkowych muzyków kaptowały Reprise oraz Elektra. To wszystko razem wzięte (brak akceptacji przeciętnego słuchacza dla większości ze 115 wydanych przez ESP płyt oraz niemożność czerpania korzyści z nielicznych sukcesów spowodowana piractwem, bądź też odchodzeniem niektórych wykonawców do innych firm) sprawiło, że kapitał Stollmana zaczął się wyczerpywać. Notabene, jego własnych pieniędzy starczyło na wydanie wspomnianych wcześniej 45 tytułów. Reszta publikacji jeszcze jakoś szła z rozpędu dzięki osiąganym zyskom, ale tych niestety nie starczyło na długo, pierwsze wyraźne załamanie przyszło już w 1968 roku i – mimo usilnych starań – w 1974 ESP, zdawałoby się, definitywnie odeszło w niebyt. Paradoksalnie, kilka miesięcy później uchwalono mocniejsze i, co ważniejsze, twardo przestrzegane prawa antypirackie. Gdyby stało się to parę lat wcześniej, być może firmę dałoby się uratować.

Po spłaceniu długów oryginalne taśmy pozostały własnością wytwórni. Zamknięto je w bankowym sejfie na 17 lat. W tym czasie Bernard Stollman powrócił do prawa, prowadząc własną kancelarię oraz pracując w latach 80. jako zastępca prokuratora stanu Nowy Jork. W roku 1991 przeszedł na emeryturę – choć wciąż zajmuje się prawem, głównie autorskim – i wówczas ESP powróciło. Może nie całkiem dosłownie, powróciły bowiem tylko płyty, które dopiero wtedy zaczęły cieszyć się takim powodzeniem, na jakie zasługi-

wały. Począwszy od następnego roku, za sprawą niemieckiej wytwórni XYZ pojawiać zaczęły się reedycje całego katalogu wytwórni. Umowa licencyjna wygasła po sześciu latach, ale w kolejce czekali już następni kontrahenci: holenderska Calibre oraz włoska Get Back (w ofercie tej ostatniej, obok CD, opakowanych notabene w miniaturowe repliki oryginalnych okładek, znajdują się również edycje winylowe). Obecny partnerem ESP jest włoski Abraxas, którego częścią jest teraz Get Back. W ostatnim okresie label ten skupił się niemal wyłącznie na wydawaniu winyli, natomiast ESP/Abraxas to całkowicie inna inicjatywa – seria, w której znawiane są płyty CD o nieporównywalnej z pierwowzorami jakości dźwięku, produkowane na podstawie oryginalnych taśm-matek. Najbliższe plany wytwórni to wznowienie płyt na DVD – serię rozpoczyna, jakżeby inaczej, nagrania Alberta Aylera (*Maeght Foundation* ma mieć premierę już pod koniec listopada) oraz Sun Ra, następni w kolejce są Pearls Before Swine oraz, niestety chybą zapomniana, Patty Waters – wokalistka, która miała wpływ na liczne grono „śpiewających inaczej” pań, m.in. Yoko Ono oraz Diamandę Galas. Warto chyba w tym miejscu wspomnieć, że to właśnie ESP w roku 1968 miała być amerykańskim dystrybutorem nagranej przez parę Ono/Lennon kontrowersyjnej płyty *Two Virgins*, jednak ostatecznie nic z tego nie wyszło, co, według Stollmana, okazało się być dla wytwórni błogosławieństwem, bowiem takich problemów ESP chyba by nie przetrwała (niewtajemniczonym zdradzę, że cały amerykański nakład został skonfiskowany ze względu na rzekomą obsceniczność okładki, przedstawiającej Ono i Lennona nagich) i koniec nastąpiłby dużo wcześniej. Choć przyznać trzeba, że Stollman i tak miał dar pakowania się w kłopoty: ESP bowiem, od czasu do czasu, decydowała się na wydawanie reedycji płyt, które ukazywały się nakładem jeszcze mniejszych niż ona firm. Jednym z takich wydawnictw był album... *Lie* Charlesa Mansona, od którego zdecydowanie odcięli się dystrybutorzy oraz sprzedawcy detaliczni.

Wydaje się, że po latach uśpienia ESP powraca do życia. Stare płyty nadal znajdują nowych słuchaczy, w katalogu pojawiać się mają pozycje premierowe (w październiku, zarówno w formacie CD, jak i DVD wydana została płyta Ellisa Marsalisa), miejmy więc nadzieję, że wytwórnia odnajdzie swoje miejsce w XXI wieku.

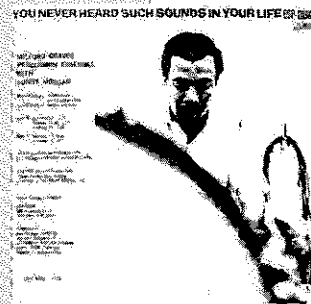
P

Piątka płyt, mogących stanowić wprowadzenie do katalogu ESP
(wybrana przez amatora)



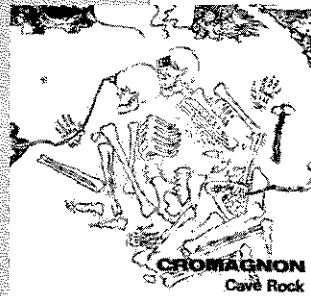
1. Albert Ayler - Bells (ESP 1010)

Zapis dwudziestominutowego koncertu oryginalnie wypełnił jedną stronę płyty winylowej (druga pozostała pusta). Kwintet: Albert Ayler (saksofon tenorowy), Donald Ayler (trąbka), Charles Tyler (saksofon altowy), Lewis Worrell (kontrabas) i Sunny Murray (perkusja), uchwycyony na żywo w Town Hall, niespełniony żadnymi ograniczeniami stylistycznymi, bez kompleksów porusza się między ekstatycznym free, uskrzydłonym solówkami muzyków, a jarmarczonymi, quasi-militarnymi marszami przypominającymi skądinąd się wywodzi i skądinąd czerpie siły vitalne. Powracający temat puentujący wybuchy oczyszczającego zgiełku, a swobodne „rozłożenie się” muzyki sugeruje, że dla muzyków bardziej niż forma liczy się przekaz.



2. Milford Graves Percussion Ensemble with Sunny Morgan (ESP 1015)

Dwuosobowy ansambl penetruje obszar muzyki perkusyjnej położony na styku swobodnej improwizacji (nie tylko jazzowej) oraz azjatyckiej i afrykańskiej muzyki etnicznej. Feeria rytmów, bogactwo ukrytych na różnych planach szczegółów i subtelność (termin, zdawałoby się, zupełnie nieadekwatny w przypadku tak dynamicznej muzyki) użytych środków sprawia, że wciąż jest to jeden z najciekawszych przykładów tego typu syntez.



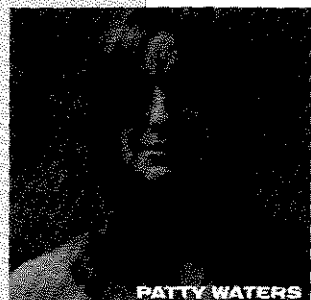
3. Cromagnon - Orgasm (ESP 2001)

Dość osobliwy koktajl dźwiękowych kolaży uplecionych z odgłosów otaczającego świata, dość oszczędnych partii instrumentalnych oraz prostych efektów elektronicznych, surowego, prymitywnego rocka, koślawego folku i pseudoszamańskich inkantacji zatopionych w powodzi korzennych rytmów. Dadaistyczne zabawy Briana Eliota i Austina Grosmera, na co dzień dwójki twórców przebojów nie najwyższych lotów (tzw. bubblegum hits, pisane dla kompletnie dziś zapomnianych formacji jak np. Boss Blues) zdają się być zapowiedzią poczyniła późniejszych eksperymentatorów (chociażby NWW). Caledonia, chyba najnormalniejszy z zawartych na płycie utworów, po latach trafił do repertuaru Test Dept.



4. Sun Ra - Heliocentric Worlds of Sun Ra Vol. 1 (ESP 1014)

Utrzymane w ciemnych barwach jazzowe kompozycje o kameralistycznym wyrazie dążące do zjednoczenia rytmu i melodii. Wyeksponowanie instrumentów perkusyjnych, niesprowadzonych wyłącznie do roli „podirzmywaczy” rytmu, w połączeniu z intrygującymi efektami sonorystycznymi, nadaje muzyce Sun Ra and his Solar Arkestra niepowtarzalny charakter. Zaskakiwać może fakt, że swoboda wykonania jest tylko pozorna, nad wszystkim bowiem niepodzielnie panuje lider prowadzący muzyków żelazną ręką. Mimo iż Sun Ra komponował wykorzystując improwizację, poszczególne utwory są precyzyjnie zaaranżowane i dopracowane z uwzględnieniem najdrobniejszych nawet szczegółów.



5. Patty Waters - College Tour (ESP 1055)

Siedem utworów zarejestrowanych podczas trasy koncertowej ukazuje Patty Waters jako nietuzinkową wokalistkę potrafiącą nawet najbanalniejszej pio-sence nadać niepowtarzalny wyraz. I choć, jako całość, jest to płyta trochę niespójna, to na pewno wciąż robi duże wrażenie. Oryginalnym interpretacjom wokalnemu akompaniują ówczesna czołówka ESP-owskich muzyków (m.in.: Giuseppe Logan, Ran Blake, Burton Greene).

Dziesiątka (+1) polecana przez znawcę tematu (Tomasza Sękowskiego):

Albert Ayler Bells
Paul Bley Trio Closer
Ornette Coleman Town Hall Concert 1962
Milford Graves Percussion Ensemble
Henry Grimes Trio The Call
Steve Lacy The Forest and the Zoo
Frank Lowe Black Beings
Movement Soul Live Recordings from the Deep South
Alan Silva Skillfulness
Sun Ra Heliocentric Worlds, Vol. 1 & 2

Tadeusz Kosiek

Czy banan może zmienić oblicze sztuki XX wieku?

Mateusz Franczak

W latach 60. w Stanach Zjednoczonych, kiedy duży procent społeczeństwa i kultury można było określić jednym słowem – hippisi, zaczęła tworzyć się nowa scena, która w niedługim czasie miała zmienić losy sztuki drugiej połowy XX w. Cofnijmy się jednak w czasie o kilkanaście lat.

W 1942 roku na świat przyszedł Louis Alan Firbank (znany szerszej publiczności jako Lou Reed). Chłopak od najmłodszych lat był zafascynowany rock'n'rollem. Niestety nie spotkało się to z aprobatą rodziców. Za wszelką cenę próbowali wybić synowi z głowy jakąkolwiek formę muzykowania. Kiedy próba perswazji nie poskutkowała, postanowili wysłać dziecko na serię elektrowstrząsów, dzięki której miało na zawsze zapomnieć o karierze muzycznej. Trudno się więc dziwić, że wkrótce młody Lou porzucił rodzinny dom i oddał się swojej największej pasji.

Aby się utrzymać, pracował na zlecenie w wytwórni Pickwick Records, dla której komponował i nagrywał muzykę na tanie płyty rozprowadzane w sieciach supermarketów. Tam poznał Johna Cale'a – nowojorskiego studenta kompozycji. Muzycy przypadli sobie od razu do gustu. Razem słuchali awangardowych wykonawców jazzowych pokroju Ornette'a Colemana, poza tym Cale był zafascynowany tekstami Reeda. Początkowo tworzyli duet i grali głównie na ulicach, później jednak zaczęli dążyć do uzyskania bogatszego brzmienia, a do tego potrzebny był cały zespół. Na szczęście takowy powstał w stosunkowo krótkim czasie, już w listopadzie 1965 roku. Wtedy to wyklarował się pełny skład zespołu The Warlocks, przemianowanego wkrótce na The Velvet Underground (nazwę zapożyczono z tytułu książki Michaela Leigha z 1963 roku).

Podstawowy i najważniejszy skład Velvet Underground wyglądał następująco: Lou Reed (wokal, gitara), John Cale (gitara basowa, altówka, wokal), Sterling Morrison (gitara) oraz Maureen Tucker (perkusja). Ta ostatnia zafascynowana była nigeryjskim bębniarzem Babatundę Olatunji (obecnie działającym na scenie etnicznej). W utworze Leigha Velvet Underground to seksualne podziemie, w którym spotykają się sado-masochiści, mężowie zdradzający żony (i vice versa) oraz ludzie poszukujący silnych doznań; krótko mówiąc, miejsce, w którym obecne są wszelkie możliwe dewiacje seksualne. Nazwa ta pasowała do zespołu jak ulał. Twórczość Velvetów została nawet nazwana „pornograficznym rockiem” – brudny, perwersyjny, pełen ukrytych żądz, mrocznych pragnień i narkotyków. Sama muzyka odznaczała się transowym rytmem wybijanym monotonnie przez Maureen (co ciekawe, perkusistka grała na stojąco, a jej malutki zestaw złożony był jedynie z bębna basowego, werbla i jednego kotła, talerzy używała niezwykle rzadko). Lou śpiewał utwory beznamiętnym, pozbawionym emocji głosem – największą wagę miały dla niego teksty. Natomiast solówki gitarowe pełne były dysonansów, sprzężeń itp. Jednym słowem: kakofonia.

Grupa rozpoczęła od razu działalność koncertową, ale praktycznie z każdego klubu była



wyrzucana. Na ich koncercie w grudniu 1965 roku w Cafe Bizarre pojawił się przypadkowo Andy Warhol i od razu trafili w jego gusta. Andy, nie namyślając się długo, zaproponował młodym muzykom wstąpienie do założonej przez niego Fabryki. Było to miejsce dla banitów, cudaków oraz wszystkich innych odrzuconych przez społeczeństwo artystów marzących o sławie. Lou bez problemu odnalazł się w nowym otoczeniu. Uznał je za swój raj. Podśmuchiwał ludzi, obserwował i notował, a rozmowy stały się dla niego inspiracją do pisania tekstów. Andy zapewnił muzykom miejsce na próby w zamian za 25 % dochodów z koncertów. W twórczość zespołu miał nie ingerować, jednak narzucił muzykom przyjęcie Nico.

Nico była niemiecką modelką niewyróżniającą się głosem, lecz przyciągającą swą zimną urodą. Stanowiła kontrast do brudnej muzyki wykonywanej przez zespół. Muzycy od początku sprzeciwiali się obecności „wokalistki”, ale jej pozycja w Fabryce była bardzo mocna. Poza tym Reed i spółka byli podopiecznymi Warhola, a ten pomagał im, jak mógł, więc musieli się w końcu zgodzić na jego pomysł. Lou po jakimś czasie napisał dla Nico dwie piosenki – *I'll Be Your Mirror* oraz *Femme Fatale*. Na koncertach pozwalano jej na wykonywanie tylko trzech utworów (tym trzecim był *All Tomorrow's Parties*). Gdy nie śpiewała – co, jak widać z powyższego, zdarzało się dość często – odgrywała rolę pięknego rekwizytu.

Wybitnym dokumentem, w którym udało się jego twórcom uchwycić ducha Velvet Underground na scenie, był *Exploding Plastic Inevitable* – multimedialna produkcja Warhola przedstawiająca nakręconą z ręki próbę zespołu. Obecnie film ten jest uznawany za wzorzec *expanded cinema*, czyli tzw. kina rozszerzonego, w którym eksperymentuje się ze światłem, dźwiękiem, brzmieniem instrumentów itp. Miało to na celu stworzenie nowej rzeczywistości, w której kolory, dźwięki i kształty określają się nawzajem, jedne przez drugie (można to nazwać pewnego rodzaju synestezją, ale pojmowaną dość szeroko – jako budulec kreowanego świata).

Na koncertach zespół był bardzo statyczny. Artyści, ubrani najczęściej na czarno, sprawiali wrażenie nieobecnych ciałem. Utwory wykonywali beznamietnie, a Nico, stojąca niczym posąg, powtarzała swym bezbarwnym, niskim głosem słowa, których zresztą nie

sposób było zrozumieć z powodu silnego niemieckiego akcentu i głośnej muzyki. VU jako pierwszy zastosował ponadto feedback. Technika ta polegała na tym, iż nagrany wcześniej taśmę prezentowano na koncercie jako tło dla wykonywanych na żywo utworów, przez co brzmienie zostało wzmocnione, a widownia całkowicie zaskoczona nową jakością prezentacji. Warhol stosował później tę metodę w filmach, nakładając dwie taśmy na siebie, co sprawiało, że mózg odbiorcy pracował na wyższych obrotach – musiał analizować dwa filmy naraz.

Mimo pomocy guru pop-artu zespół wciąż miał złą reputację i nikt nie chciał zająć się jego promocją. Odpychał szokujące i kontrowersyjne teksty oraz wykorzystanie altówki, która, nie wiedzieć czemu, nie podobała się szefom amerykańskich wytwórni. W końcu muzycy trafili na Verve – filię MGM,



która okazała się być zainteresowana działalnością Velvet Underground. Warhol opłacił zespołowi studio i został producentem płyty (choć jego rola jako producenta zakończyła się na włączeniu sprzętu nagrywającego). Największą zasługą Andy'ego było zaprojektowanie i stworzenie okładki z umieszczonym na białym tle bananem, którego można było obracać ze skórki (wyłącznie na pierwszym, analogowym wydaniu amerykańskim). Ów banan stał się jednym z najsłynniejszych symboli pop-artu. Na oficjalne wydanie płyty trzeba było trochę poczekać, ponieważ Verve zajęło się promocją Franka Zappy i jego – również cieszącego się złą reputacją – zespołu The Mothers Of Invention. Do tego doszły kłopoty z wydrukowaniem skomplikowanej okładki. Wszystko to spowodowało, że płyta ukazała się dopiero w marcu 1967 roku.

Kiedy album *The Velvet Underground & Nico* (bo ostatecznie tak został zatytułowany) ujrzał światło dzienne, od razu rzuciło się w oczy, iż jest całkowitym zaprzeczeniem hippisowskiego stylu życia i muzyki – zamiast miłych dla ucha i prostych protest songów o miłości, na płycie znalazły się utwory improwizowane oraz eksperymenty dźwiękowe (głównie altówka Cale'a oraz przestrajanie instrumentów), a zamiast piosenek o stokroć ostrzejszych tekstach Lou Reeda. Nikt wcześniej nie śpiewał o związkach sadomasochistycznych, prostytucji ani nie gloryfikował otwarcie narkotyków (a już na pewno nie heroiny).

Pierwsza z jedenastu kompozycji na płycie – utwór *Sunday Morning* – jest jeszcze zwykłą piosenką mówiącą o balangowiczach wracających z całonocnych imprez i mijających rano porządnymi obywateli podążających do kościołów. Utwór ten kontrastuje w sposób bardzo wyraźny z resztą albumu. Następne kompozycje budują dramaturgię płyty dzięki kontrastom i odpowiednim napięciom emocjonalnym – ostry *I'm Waiting For The Man* (pierwszy utwór rockowy o rozprowadzaniu narkotyków i niecierpliwym czekaniu na dealera) ulega wyciszeniu i płynnie przechodzi w *Femme Fatale*. Zespół, z Nico na czele, usypia słuchacza, by po chwili obudzić go ścianą dźwięku, jaką jest kompozycja *Venus In Furs* traktująca o dominacji kobiety w związku seksualnym (jeden z częściej poruszanych przez Lou Reeda wątków). Kwintesencją całego albumu jest *Heroin* – doskonale wyważone połączenie hałaśliwej gitary i piskliwej altówki, które przechodzi w chłodną, spokojną

kołysankę. Ta huśtawka nastrojów odpowiada uzależnieniu narkotykowemu. Hałas odzwierciedla głód narkotykowy i wewnętrzne rozdarcie, a spokój, który po nim następuje, odpowiada momentowi wstrzyknięcia heroiny i wyciszeniu po zastrzyku. Chyba nikomu później nie udało się tak przekonująco przedstawić studium uzależnienia fizycznego w utworze muzycznym. Płytę wieńczy kompozycja *European Son* – morze zgłębku, utwór pełen niekonwencjonalnych dźwięków np. szurania krzesła, tłuczenia szkła czy gitarowych sprzężeń (warto dodać, że Velvet Underground często kończyli koncerty, opierając gitary o wzmacniacze, co dawało dużo pisku i godziło w estetyczne oczekiwania widzów).

Płyta, niestety, nie została za dobrze przyjęta. Pokolenie hippisowskie odrzuciło nowatorskie brzmienie, nie przekonało się do tekstów Lou Reeda i pozo-

stało wiernie piosenkom o kwiatach we włosach. Musiało minąć sporo czasu, żeby płyta została odkryta i stała się inspiracją dla nowego pokolenia (zarówno ruch punk, jak i stworzona po nim nowa fala czerpią garściami z dorobku VU). Nie będzie przesadą stwierdzenie, że wraz z ukazaniem się tej płyty, narodził się underground. Krąży plotka, że w tamtych czasach każdy, kto usłyszał muzykę Velvetów, natychmiast sam zakładał kapelę. Liczyło się eksponowanie wnętrza człowieka, brutalny realizm, chłodny i bezlitosny krytycyzm, a nie umiejętności techniczne. Sam VU nagrał jeszcze trzy studyjne płyty, ale poza krótką (zaledwie 6 utworów) kontynuacją debiutu – *White Light/White Heat* były to mało spójne, eklektyczne albumy.

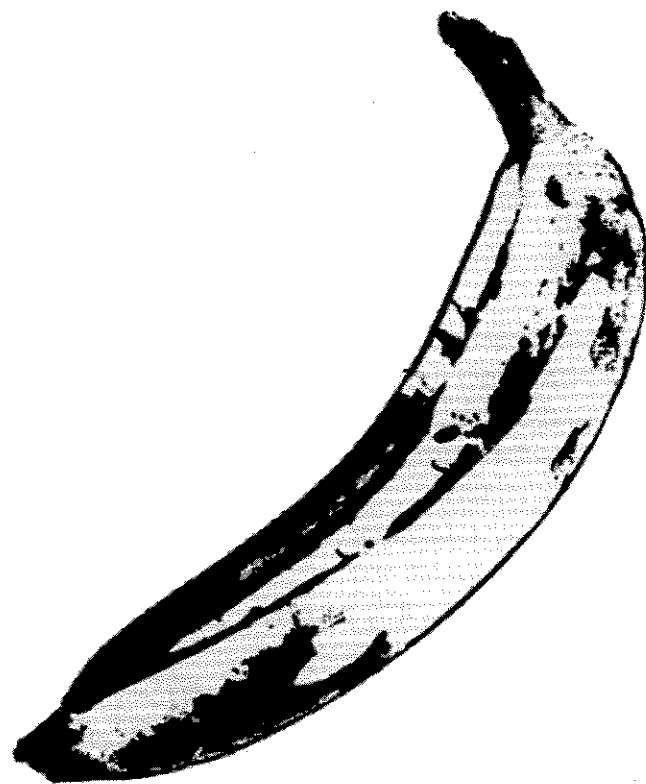
Mimo późniejszych niepowodzeń oraz rozpadu Velvet Underground, trzon zespołu, czyli Lou Reed i John Cale nie przestali zajmować się muzyką. Ten pierwszy, zaczął otaczać się świetnymi muzykami i dzięki niesamowitym zdolnościom do pisania krytycznych tekstów oraz komponowania chwytliwych piosenek pop, nagrywał wybitne płyty (jak chociażby *Transformer*, *Berlin* lub *New York*), które do tej pory cieszą się ogromną popularnością. Cale natomiast, dzięki swej wyobraźni muzycznej i zamiłowaniu do awangardy, stał się specjalistą od oryginalnych aranżacji, a po jakimś czasie poświęcił się produkcji płyt.

Mimo iż od wydania pierwszej płyty minęło prawie 40 lat, wpływ VU na współczesną sztukę oraz kulturę masową jest nieoceniony. Na każdym kroku można zaobserwować t-shirty z nadrukami słynnego banana albo wizerunku Nico. Wciąż pojawiają się garażowe zespoły, które nie ukrywają fascynacji Velvetami – jak chociażby The White Stripes czy The Strokes... Mówi się, że po wydaniu debiutanckiego albumu Velvet Underground muzyka rockowa utraciła niewinność. Tak, ale zarazem grupa ta wyznaczyła nowy pułap do osiągnięcia dla kolejnych pokoleń. Objawiła się jako głos dojrzałych artystycznie twórców, mówiących o otaczającym ich świecie bez żadnego skrępowania i tłumienia szczerzych uczuć. Życzę wszystkim młodym artystom, aby również przyjęli taką postawę i wyzwolili się z kulturowych gorsetów, które tylko uciskają i powstrzymują naturalny rozwój sztuki.

Mateusz Franczak

Wybrana dyskografia:

The Velvet Underground & Nico (Verve 1967)
White Light/White Heat (Verve 1968)
The Velvet Underground (Verve 1969)
Loaded (Warner Brothers 1970)



Przypadki Johna Cage'a. Nowy Jork, lata 40

Joanna Grotkowska

Zostałem zaproszony do domu pewnej starszej pani w Burnsville w Północnej Karolinie, żeby zagrać Sonaty i interludia. Pani była jedyną w okolicy właścicielką fortepianu. Wyjaśniłem jej, że preparacja instrumentu zajmie mi co najmniej trzy godziny, i że przed koncertem będę musiał trochę poćwiczyć. Po mniej więcej godzinie postanowiłem chwilę odpocząć. Zapaliłem papierosa i wyszedłem na werandę, gdzie zobaczyłem moją gospodynię, która siedziała w bujanym fotelu. Zaczęliśmy gawędzić. Spytała mnie, skąd jestem. Odpowiedziałem, że urodziłem się i wychowałem w Los Angeles, chociaż część dzieciństwa spędziłem w Michigan. Że po dwóch latach studiów w Claremont w Kalifornii wyjechałem na osiemnaście miesięcy do Europy i Północnej Afryki. Że kiedy wróciłem do Kalifornii, wpierw przenieśliśmy się z Santa Monica do Carmel, potem do Nowego Jorku, potem znów do Los Angeles, i kolejno do Seattle, San Francisco i Chicago. I że teraz mieszkam w Nowym Jorku przy East River. Potem ja spytałem: „A skąd pani pochodzi?” „Stamtąd” – odpowiedziała, wskazując na stację benzynową po drugiej stronie ulicy. Dodała jeszcze, że jeden z synów próbował ją namówić na drugą w jej życiu przeprowadzkę, do niego i jego rodziny. Odmówiła jednak, bo w nowym miejscu nie czułaby się u siebie. Kiedy zapytałem, gdzie mieszka syn, odpowiedziała: „Kilka przecznic stąd”.

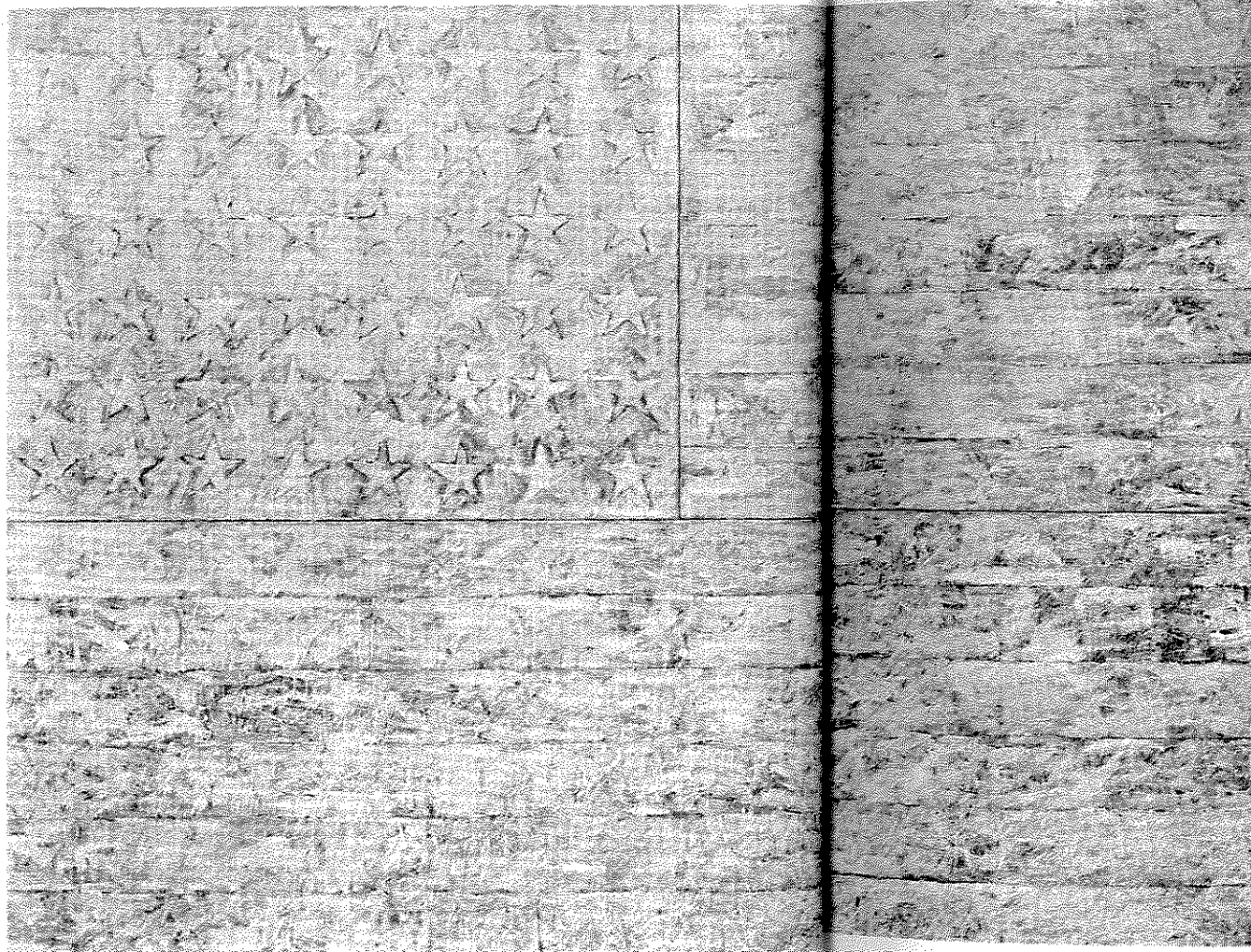
John Cage *Indeterminacy* (Silence, 1961; tłum. Agnieszka Taborska, „Nieokreśloność” [w:] „Literatura na świecie”, nr 1-2/1996, s. 322)

Czy John Cage był związany z jakimkolwiek miejscem? Czy był nowojorczykiem? Czy mógłby powiedzieć „miasto moje, a w nim...”? I tak, i nie. Co z tego, że historia zapisała jego nazwisko – obok trzech malarzy i jednego krytyka – jako twórcy szkoły nowojorskiej, i że w Nowym Jorku spędził niemal pół wieku, kiedy właściwie nie spędził. Życiorys Cage'a to fabuła filmu drogi. Stale w rozjazdach, artystycznych podróży, podejmuje pracę tam, gdzie akurat mu ją proponują, a że bieda doskwiera, zgadza się nawet na takie propozycje, jak projektowanie deseni dla firmy tekstylnej. Wykonuje swoją muzykę, wygłasza słynne referaty, organizuje artystyczne events, towarzyszy muzykom grającym jego kompozycje i tancerzom grupy Cunninghama.

Odkąd za wygraną w popularnym włoskim teleturnieju (w dziedzinie grzyboznawstwa) kupił dla zespołu

Cunninghama mikrobus, jeździ niemal bezustannie po całych Stanach. Poza Nowym Jorkiem jest co najmniej kilka miejsc istotnych na artystycznej drodze życia Cage'a. Black Mountain College, gdzie w 1948 zorganizował festiwal Satiego, wystawiając m.in. *Putapkę meduzy* z udziałem malarza Willema de Kooninga, jego żony Elaine, reżysera

gdzie bywał regularnie, pracując nad swoimi kolejnymi seriami grafik. Po drodze była też artystyczna komuna założona przez Paula Williamsa (tego od Williams Mix) w Stony Point – na wsł pod Nowym Jorkiem. Okoliczne lasy obfitowały w niezliczone gatunki grzybów, tam też narodziła się pasja Cage'a do mykologii (był jednym z głównych



Jasper Johns *Biała flaga* (1995)

założycieli i aktywistów Nowojorskiego Towarzystwa Mykologicznego, jednym z czołowych, nie tylko w Stanach Zjednoczonych, autorytetów w tej dziedzinie, przez jakiś czas dostarczał też rzadkie okazy grzybów do eleganckiej restauracji na Manhattanie).

Z czasem jego aktywność wzrasta. Nie sposób wymienić wszystkich miejsc, festiwali jemu poświęconych, konferencji, koncertów, w których brał udział w ciągu ostatniego dziesięciolecia życia. Jak wyliczył biograf Cage'a, David Revill, w ostatnim roku życia Cage zmieniał miejsce swego pobytu średnio co dziesięć dni. Gdyby więc zmierzyć

czas spędzony przez Cage'a w jego apartamencie przy East River, a wcześniej w Iofcie Bozza Mansion, okazałoby się, że w jego długim życiu Nowy Jork był tylko jedną z wielu stacji, a na każdej czuł się dobrze.

Trafił tu, jak w wiele innych miejsc, przypadkiem. Oczywiście jadąc wiosną 1942 do Nowego Jorku, Cage wiedział, że wyrusza do miasta stojącego się po woli światową mekką sztuki. Zagęszczenie artystów na km² było w owym czasie niebywałe. Zjechała tu niemal cała artystyczna bohema Europy.

Przez najbliższe tygodnie mieszkali u Maxa i Peggy, których rezydencja Hale House przy 51. ulicy była artystycznym salonem. „Wydawało się, że co dwie minuty wpada ktoś sławny” – wspominał Cage. Piet Mondrian, André Breton, Virgil Thomson, Marcel Duchamp, cały „psstokaty tłum europejskich artystów na wygnaniu i amerykańskich ludzi interesu, gwiazd sportu, pisarzy i wybranych pochlebców”.

Peggy Gugenheim szykowała się właśnie do otwarcia własnej galerii Art of This Century, które stanie się w przyszłości jednym z ważniejszych momentów w historii Szkoły Nowojorskiej. Chciała, żeby Cage dał na wernisażu koncert swojej muzyki. Ten jednak, niejako za plecami swojej protektorki, zorganizował koncert muzyki perkusyjnej w Museum of Modern Art. To rozwścieczyło Peggy. Wypowiedziała Cage'owi gościnę w Hale House. Na domiar złego tak bardzo podziwiany przez Cage'a Edgar Varèse przyjął go raczej bez entuzjazmu, a Martha Graham zrezygnowała z planu zatrudnienia Cage'a jako swojego akompaniatora.

Zarabiał dorywczą pracą dla ojca – wynalazcy zajmującego się wówczas tajnym projektem w Departamencie Wojny, a także pisanem drobnych kompozycji – głównie na zamówienie tancerzy, 5\$ za minutę muzyki. Kryzys finansowy (trwać będzie jeszcze długo) nałożył się na poważne rozterki w życiu osobistym. Już *Credo in Us* było właściwie wyznaniem wiary w związek nie tylko artystycznej natury, jaki stanowił duet Cage-Cunningham, co doprowadziło do rozwodu z Xenią w 1945. Ówczesne kompozycje Cage'a, np. *The Perilous Night*, w tytułach, brzmieniach i rytmach miały odzwierciedlać jego stan ducha. Ich ekspresyjny charakter był jednak, według Cage'a, ich słabością.

Całkowity brak zrozumienia intencji kompozytora ze strony słuchaczy i krytyków, reagujących rozbawieniem na niekonwencjonalne środki, takie jak fortepian preparowany czy instrumenty perkusyjne własnej konstrukcji, tam gdzie chodziło o wyrażanie niepokoju, zagubienia i przerażenia, ostatecznie skłonił Cage'a do zasadniczej zmiany orientacji artystycznej. „Postanowiłem porzucić komponowanie do czasu, aż znajdę dla jego uprawiania lepsze uzasadnienie niż komunikowanie czegośkolwiek”.

Tę motywację osiągnął niebawem, gdy poznał studiującą w Nowym Jorku muzykę współczesną Hinduskę Gitę Sarabhai. Zapytana o to, jaką rolę pełni muzyka w kulturze hinduskiej, odpowiedziała: „celem muzyki jest oczyszczenie, uspokojenie umysłu i otwarcie go na działanie boskich mocy.” Słowa

„to sober and quiet mind” stały się dla Cage'a pierwszą zasadą. Kolejne odnalazł w pismach średniowiecznego teologa i mistyka Johanna Ekharta, w poglądach Ramakrishny, wykładach historyka sztuki (cejlońskiego pochodzenia) Anandy Coomaraswamy'ego w Brooklyn Academy of Music („funkcją artysty jest naśladowanie natury w jej sposobie działania”), i wreszcie w wykładach słynnego mistrza Zen Daisetsu Teitaro Suzuki w Columbia University (holistyczna, oparta na niehierarchicznym systemie wartości koncepcja świata jako „swobodnej interpenetracji”).

„Wyciszenie”, zdyscyplinowanie własnego „ja”, odrzucenie jakiegokolwiek ekspresji, dualistycznego systemu wartości, zasad przyczynowości, akceptacja bezpośredniego doświadczenia rzeczywistości, działanie świadomie nieintencjonalne, „celowo bezcelowe” – pragmatycznie myślący Cage bardzo szybko zamienił te idee i teorie w swą codzienną praktykę. Wsparcie w tym trudnym dla kształtowania się jego osobowości twórczej okresie odnalazł także w kontaktach z artystami sztuk wizualnych. Zastanawiające, jak uparcie i długo jego idee lekceważone i odrzucane były przez środowisko muzyczne.

Tuż po rozstaniu z Xenią Cage zamieszkał w downtown, dzielnicy Manhattanu należącej do nowojorskiej bohemy i stał się jednym z najaktywniejszych jej członków. Pracował z Cunninghamem, wygłaszał odczyty, komponował, prowadził zajęcia w szkole tańca, pisał muzykę do dokumentalnego filmu o Marcelu Duchampie, którego poznał u Peggy Gugenheim, i który stał się jego wielkim idolem.

Zaczął odnosić pierwsze sukcesy. Nagrodę National Institut of Arts and Letters za *Sonaty i interludia*, których prawykonywanie w Carnegie Hall przyjęte zostało bardzo dobrze, Cage przeznaczył na podróż do Europy. Przywiózł z niej partyturę *Drugiej sonaty* Bouleza i podjął intensywną z nim korespondencję-polemikę. Efektem była słynna aleatoryczna *Sonata Trzecia*...

Po powrocie do Stanów poznał Mortona Feldmana, a ten przedstawił mu Davida Tudora – jedynego, jak twierdził, pianistę będącego w stanie zagrać *Drugą sonatę*. Tudor przyjął wyzwanie z entuzjazmem. Aby lepiej zrozumieć muzykę... nauczył się francuskiego i przeczytał w oryginale książki, które zainspirowały Bouleza (!). Odtąd Tudor stał się prawą (i lewą) ręką Cage'a, jego żywym laboratorium do sprawdzania „wykonalności” kolejnych eksperymentów, bo jeśli czegoś nie był w stanie zagrać Tudor, znaczyło to, że nie mieści się to w granicach ludzkich możliwości.

Krąg nowojorkczyków skupionych wokół Cage'a powoli się zacieśniał. Cunningham, Rauschenberg (wkrótce także przyjaciel Rauschenberga, malarz Jasper Johns), Feldman, Tudor i młody student Christian Wolff, któremu Cage przez czas jakiś udzielał darmowych lekcji kompozycji, i który pewnego dnia przyniósł swemu mistrzowi egzemplarz nowego, angielskiego wydania książki *I Ching*... Spotykali się niemal codziennie w nowym mieszkaniu Cage'a – lofcie, zwanym od nazwiska właściciela budynku Bozza Mansion, z widokiem na East River i Statuę Wolności, z obrazami Marka Tobeya, kolażem z pierwszej nowojorskiej wystawy Roberta Rauschenberga („ulepszonym”, czyli przemalowanym na czarno przez autora pod nieobecność gospodarza), drucianą rzeźbą Richarda Lippolda, sąsiada Cage'a, dużym marmurowym stołem, matami na podłodze i fortepianem podarowanym Cage'owi przez Maro Ajemiana w zamian za rękopisy Satiego przywiezione z Paryża.

Loft Cage'a stał się wkrótce popularnym miejscem spotkań towarzyskich, galerią i salą koncertową. Tudor i Feldman wprowadzili się nawet do tego samego budynku, żeby nie tracić czasu na dojazdy. To wówczas, na przełomie lat 40. i 50. nastąpiło radykalne przyspieszenie, i w życiu Cage'a, i w ekspansji sztuki najnowszej, przede wszystkim malarstwa spod znaku ekspresjonizmu abstrakcyjnego i *action painting*, czyli szkoły nowojorskiej.

Jackson Pollock vel „Kuba Kapacz” („Jack The Dripper”) rozlewał i rozpryskiwał farbę wprost z puszki, Willem de Kooning używał narzędzi malarzy szyldów, Franz Kline uznał, że pędzle malarzy pokojowych świetnie nadają się do zamalowania płótna szerokimi smugami, Noland robił to malarskim watekiem... Wielkie formaty, otwarta forma, kompozycja *all-over*. A wszystko to na oczach mieszkających w Nowym Jorku gigantów awangardy europejskiej – Pieta Mondriana z jednej strony i Marcela Duchampa z drugiej. To była prawdziwa walka o sztukę na wskroś amerykańską, nową, zrywającą radykalnie z przeszłością i dawnymi kanonami, ale także walka o „wypełnienie szczeliny między sztuką i życiem”, co wkrótce doprowadzi do zaanektowania przez artystów otaczającej rzeczywistości w kolażach i *combine paintings* Rauschenberga, czy tarczach i flagach Jaspiera Johnsa, królów pop-artu.

Cage był niezwykle aktywnym członkiem tego środowiska, wspólnie z Robertem Motherwellem i znanym krytykiem Haroldem Rosenbergiem wydał historyczny (bo jedyny) numer pisma *Possibilities*, bywał w The Artists' Club na East Eight Street, kultowym miejscu spotkań i niekończących się dyskusji na temat najnowszej sztuki. To tam w 1950 roku wygłosił swoje dwa najśłynniejsze wykłady – *Lecture on Nothing* i *Lecture on Something* – manifesty sztuki i idei, które razem z jego muzycznymi gestami rodzaju 4'33” czy *Imaginary Landscape No. 4* na 12 radioodbiorników stały się biblią wielu generacji artystów.

Joanna Grotkowska

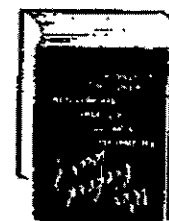
The longest record of music (4 days in Wagner's "Ring") is not broken for 50 years, although every record is renewed every years. I will renew this record and compose a music continuing for more than 99 years, because

I think physical music is the next station because physical world is the most because it is the most

very interesting but not "baseball world series", because I can is better than cannot explain cold, why the and XX makes

after absurd music, absurd world, logical world, -cause the FLUXUS as interesting

explain perhaps Peter Tschaikows- the sun is warm, Everest is high, why MM's bosom was large, why XY makes a boy



-music is as the why Glenn Miller -ky, but and the ice is

Why is it music? because it is not "not music". How can I define "What is not music"? when no one in the world can define, "What is music"? please, read the german series on music aesthetics speculating such as: Ambros, Hausegger, Hanslick, Kant, Hegel, Mersmann, Moser, Pfrogner, F. Gatz etc. a study of german idiology?

But the essence of musical form, and that is - the proportion of reminiscence and expectation - is common among all these units

YEARLY SUBSCRIPTION 8 DOLLARS to: 5 Köln-Mülheim, Rödesheimerstr. 14, Germany

John Cage cut in 1963, or Cortisone bottle of arm-pit hair of a Chicagoan negro prostitute etc.

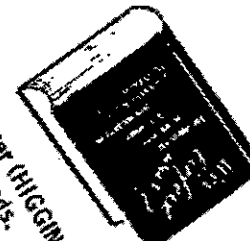
Wir liefern Musik, that is, the genuine water from Dunkerque in organic glass bottle, the red earth from Auschwitz in an un-breakable polyethylene tube, or dirty nails of

The poet has been used for art (as art) by G. Brecht, G. Brock, especially Brecht, G. Brock, (or should have had might D. Higgins, which might the sub-conscious influence to although this sub-conscious inspiration (?) - just this "inspiration" without apparent cause announcing

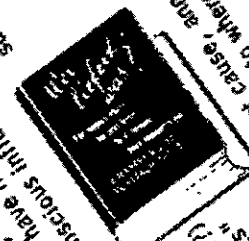
To the subscriber of the Monthly Review of the University for Avant-Garde Hindulism you will find a tiny 1 cent coin in a white envelope or you will be attacked by the bleeding dog's cadaver via express package ... or you will be frightened by a night-telegramme, saying: "good night, Helene!"



Fly weight composer (HIGGINS) Feather weight composer (WEBER) Light weight composer (BEETHOVEN) Middle weight composer (BACH) Heavy weight composer (WAGNER) with days, weeks, months, years, centuries, mega-years



THE MONTHLY REVIEW OF THE UNIVERSITY FOR AVANT-GARDE HINDULISM Edited by NAM JUNE PAIK



FLUXUS macht es möglich As Spiegler, Co. in Chicago or Neckermann Versand in Frankfurt

z samego spisu utworów wynika, że nie jest to zwykła płyta rockowa – choć nagrywanie takich „zwykłych płyt”, jakie produkuje Sonic Youth jest wielką sztuką. To zarazem dużo więcej niż najbardziej nawet niezwykła płyta tego zespołu, to wydawnictwo, na którym dwie całkowicie różne i bardzo wpływowe tradycje muzyczne zrodzone w Nowym Jorku zlewają się w jedno. Mowa o okolicy awangardzie kompozytorskiej oraz o rockowym nurcie no wave z przełomu lat 70. i 80., w którym Sonic Youth zdobywali szlify. *Goodbye 20th Century* wydaje się przy tym naturalną konsekwencją długiej drogi, którą przeszli członkowie zespołu od czasów swoich występów w gitarowej orkiestrze Glenna Branki.

Pomysł dokonania reinterpretacji czy „ponownego odkrycia” utworów wybranych klasyków XX wieku narodził się w głowie Williama Winanta, znakomitego perkusisty związanego z muzyką współczesną i improwizowaną. Początkowo wyobrażał sobie Winant ów nietypowy hołd złożony mijającemu wiekowi jako projekt z udziałem Jima O'Rourke, muzyka improwizującego, twórcy nowej elektroniki, króla avant-popu. Ostatecznie wyszła jednak z tego bardzo nietypowa płyta Sonic Youth – w tej bowiem formacji O'Rourke udziela się z powodzeniem od dłuższego czasu. Odpowiedni zespół był więc od razu pod ręką; w marcu 1999 roku rozpoczęły się prace nad realizacją nagrań.

Muzycy, przyzwyczajeni do improwizacji i grania „intuitywnego”, wzięli na warsztat głównie partytury graficzne (lub łączące zapis konwencjonalny z graficznym) determinujące ich wspólne poczynania tylko do pewnego stopnia i pozostawiające duży margines swobody, również w kwestii obsady. Nie był to bynajmniej zbiór najbardziej reprezentatywnych dzieł muzyki minionego stulecia. Muzycy wybrali do opracowania utwory kompozytorów, którzy ich od lat bezpośrednio inspirowali i wywierali wpływ na ich własną muzykę, a w każdym razie są im najbliżsi kulturowo i mentalnie. O obliczu płyty stanowią zatem głównie twórcy z kręgu nowojorskich minimalistów: John Cage i Christian Wolff. Jak przystało na zwariowany wiek XX – z dadaistami, happeningiem, Fluxusem itp. – nie zabrakło na niej również zjawisk, wobec których pozostajemy bezradni, mając do wyboru chyba tylko wyprodukowanie szorstkiego eseju o niczym lub wzruszenie ramionami (skoro już nie może być mowy o zwykłym wzruszeniu). Tak – z przymrużeniem oka – potraktujemy kilkusekundowy okrzyk, będący podobno kompozycją pani Yoko Ono czy fluxusowski *Piano Piece #13* (Carpenter's Piece) George Maciunas'a polegający na przebijaniu gwoździami klawiszy fortepianu (kompaktowa edycja albumu zawiera filmową rejestrację „wykonania” tego dzieła). Zamknięta w nowojorskim studiu ekipa wspólnie pracowała nad nadaniem ostatecznego kształtu wykonywanym dziełom i trudno powątpiewać, że prezentowany na płycie materiał jest rzeczywiście dojrzalym owocem żmudnego poszukiwania najwłaściwszych rozwiązań (jak zapewniają muzycy).

Przejdźmy zatem do utworów *strictly* muzycznych: z tych najbardziej przekonują mnie późne dzieła Cage'a i to one stanowią dla mnie sól tej płyty. Zaskakujące, jak wyraźnie odczuwalne jest w tych zgrzytliwych, „rockowych” wersjach owo unikalne piękno i mistyczna aura twórczości znakomitego amerykańskiego kompozytora. Notabene, jeden z utworów – *Four*² – został przez Cage'a napisany dla Winanta, inicjatora całego zamieszania. Uważam, że luźna, „sjęstowa” atmosfera rockowego jam session (specjalność O'Rourke'a!) bardzo

dobrze zrobiła muzyce Cage'a. Mniej natomiast przekonują mnie dwa utwory Christiana Wolffa, który „legitymizuje” przedsięwzięcie Winanta i Sonic Youth swoim udziałem w nagraniach (choć słucham ich nie bez przyjemności, gdyż muzykom udało się jednak tchnąć w nie trochę życia). Podobnie rzecz się ma z *Pendulum Music* Reicha – utworem w oryginale elektronicznym, tutaj zaskakująco wiernie odegranym przez Sonic Youth na zapętłonych „sprzęgach” gitarowych. Cóż, można ten utwór cenić bardziej lub mniej. Warto również wspomnieć o partyturze-diagramie, napisanej specjalnie dla zespołu przez Pauline Oliveros (to nagranie chyba najbardziej przypomina „normalną” muzykę Sonic Youth) oraz o kończącym płytę udanym wykonaniu *Treatise* Anglika Corneliusa Cardew, za młodu udzielającego się w improwizatorskiej formacji AMM, od której nie tak już daleko do Sonic Youth. Co jednak charakterystyczne, najbardziej przekonującym nagraniem na płycie wydaje mi się być najstarszy noiserockowy free improv (takie ma się wrażenie – jednak w rzeczywistości Winant napisał odpowiedni aranż) – interpretacja lakonicznej partytury *Having Never Written a Note for Percussion* Jamesa Tenneya z serii jego *postal pieces*. Niby tylko płynne przejście cisza-hałas-cisza, ale ile oglady, zgrania, powściągliwości w „robieniu noise'u”, i w końcu jakiegoś dziwnego a nieodpartego piękna!

Zespołowe dopracowanie interpretacji utworów było zresztą tylko pierwszym etapem powstawania nagrań. Zarejestrowane ścieżki były poddawane gruntownej obróbce studyjnej – i tak np. w *Four*² z obu głosników dobiegają dwa różne wykonania tego dzieła zrealizowane przez dwa różne (połączone niemal bez szwów) składy muzyków, z kolei fortepianowy drobniak Slonimsky'ego przetranskrybowano na marimbę, po czym osobno nagrało partie lewej i prawej ręki, obie ścieżki połączone i poddano dalszej obróbce. Nic w tym dziwnego, studio nagrań jest nieodzownym narzędziem twórczym wszelkich awangard – poczynawszy od najwcześniejszej muzyki konkretnej czy od jeszcze wcześniejszych prób stworzenia autonomicznej



hy-brydy z istniejących nagrań (m.in. niezachowane próby Paula Hindemitha). • Tak dopracowane i nieco „spreparowane” nagrania Sonic Youth oscylują pomiędzy sennym liryzmem i luzem rockowego jam session a typową dla zespołu zgrzytliwością i dysonansem. Nie jest to zapewne zestaw utworów czy wykonan, do których można by zastosować klasyczne miary wielkości i mistrzostwa, chcąc ją określić, bezpieczniej będzie pozostać w kręgu sformułowań typu: intrygująca, irytująca, niejednoznaczna, momentami fascynująca, a na pewno na różne sposoby inspirująca. Miłośnicy Cage'a czy rockowej awangardy powinni być z niej zadowoleni – innych może czekać trudna przeprawa. Warto jednak dać muzykom kredyt zaufania.

Na koniec podkreślę, że omawiana płyta jest świadectwem pokory i konsekwencji wszystkich biorących udział w jej powstawaniu muzyków. Pokory wobec potraktowanych z wielką uwagą dzieł starych już mistrzów, konsekwencji w świadomym rozwoju tych artystów o szerokich horyzontach. Sonic Youth dawali już wcześniej koncerty z podobnym repertuarem (Cage), więc dla znających ich twórczość płyta *Goodbye 20th Century* nie była wielkim zaskoczeniem. Warto po nią sięgnąć i na jej przykładzie zobaczyć, z jaką swobodą i naturalnością dochodzi w NY do wzajemnego przenikania się pozornie odległych światów: współczesnej awangardy z postpunkowym rockiem. Tam na dobre zapominają o sztucznych już często podziałach na wysokie i niskie, poważne i rozrywkowe – my dopiero powoli przestajemy się temu dziwić.

Tomasz Kamiński • Tekst opublikowany pierwotnie na stronie <http://free.art.pl/nawamuzyka>. Dziękujemy za możliwość przedruku.

Sonic Youth, *Goodbye 20th Century*; 1999; SYR 4.

Utwory: 1 Christian Wolff: *Edges* • 2 John Cage: *Six* • 3 Pauline Oliveros: *Six for New Time (for Sonic Youth)* • 4 Takehisa Kosugi: *+* • 5 Yoko Ono: *Voice Piece for Soprano* • 6 Steve Reich: *Pendulum Music* • 7 James Tenney: *Having Never Written a Note for Percussion* • 8 John Cage: *Six* • 9 Christian Wolff: *Burdocks* • 10 John Cage: *Four*² • 11 George Maciunas: *Piano Piece #13 (Carpenter's Piece)* • 12 Nicolas Slonimsky: *Piece Enfantine* • 13 Cornelius Cardew: *Treatise* • Muzycy: Kim Gordon (gitara basowa, gitara, głos, inne); Lee Ranaldo (gitara, głos, inne); Thurston Moore (gitara, głos, inne); Steve Shelley - perkusja, inne).

Gościnnie: Jim O'Rourke; William Winant; Takehisa Kosugi; Christian Wolff; Christian Marclay; Coco Hayley Gordon Moore; Wharton Tiers

Sonic Youth żegna XX wiek



Caine Variations

Czy pamiętacie jeszcze rozwingowane do nieprzytomności interpretacje Bacha autorstwa Jacquesa Loussiera oraz zespołu Swingle Singers? Albo legendarny Modern Jazz Quartet czarujący zaskoczonych słuchaczy własną techniką instrumentalną w obrębie czterogłosowej fugi??? Ależ to były koszmarki... Znaki czasu, w którym powstawały. Błahe reinterpretacje klasycznych szlagierów pozbawione głębszego spojrzenia na materię muzyczną, oraz lekceważące esencję tych dzieł. Pozbawione także odwagi i prawdziwych emocji, a, co za tym idzie, treści.

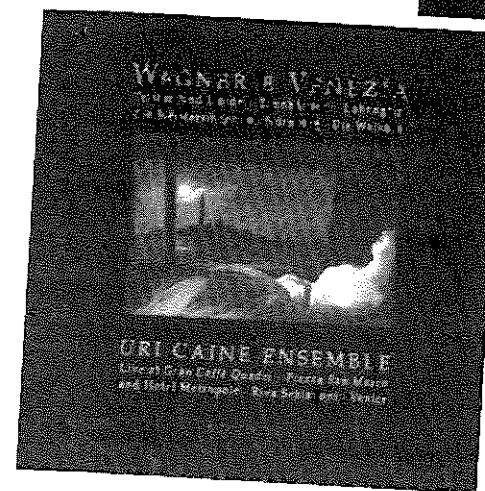
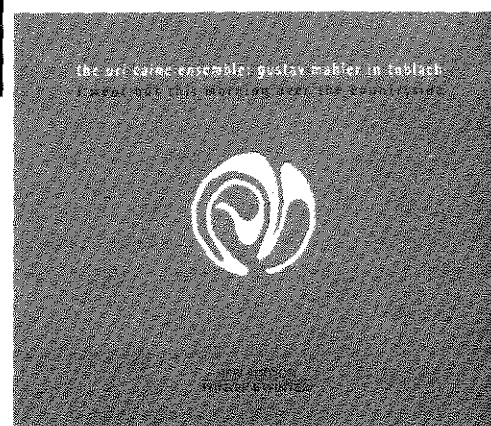
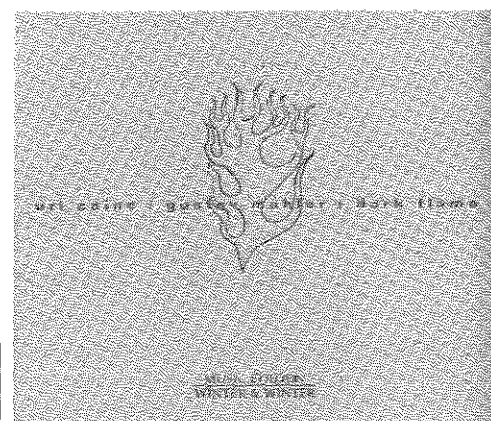
I gdy wydawało się, że sensowniejsze (choć przecież też nie do końca udane) łączenie jazzowej improwizacji z muzyką klasyczną pozostanie wyłącznie w kręgu zainteresowań tak zwanego Trzeciego Nurtu (Gunther Schuller, John Lewis, Lee Konitz, Milton Babbitt) – na muzycznym firmamencie pojawił się Uri Caine. Ten amerykański pianista żydowskiego pochodzenia, począwszy od wydanej w roku 1997 płyty *Urlicht/Primal Light*, zawierającej kompozycje Gustava Mahlera, kontynuuje serię nagrań wykorzystujących arcydzieła klasycznych mistrzów.

Przemek Psikuta

MAHLER

Od niego Caine rozpoczął i na nim, jak dotychczas, zakończył swój postmodernistyczny dialog z klasykami, w międzyczasie wydając jeszcze podwójny album koncertowy **Mahler In Toblach: I Went Out This Morning Over The Countryside** (1999; W&W 910 046-2), eksplodujący jazzową improwizację i windujący poprzeczkę mahlerowskiego szaleństwa naprawdę wysoko. Ale od początku. **Urlicht/Primal Light** (1997; W&W 910 004-2) to pierwsza pozycja wydana przez – dziś już legendę wydawców niezależnych – niemiecką firmę płytową Winter & Winter. Caine'owska interpretacja nawiązuje do muzycznej biografii Mahlera, który wyrastał w otoczeniu kultury żydowskiej, wobec czego amerykański kompozytor szczególnie nacisk położył właśnie na wyeksponowanie elementów żydowskich. Czternastoosobowy zespół eksperymentuje na bazie fragmentów z I, II i V Symfonii, oraz z cyklów pieśni: *Kindertotenlieder*, *Des Knaben Wunderhorn* oraz *Das Lied von der Erde*. Do owych kompozycji muzycy często wtrącają cytaty z pieśni żydowskich, nierzadko transponując je do odległych od oryginalnych melodii, moliwych tonacji, co czyni całość kapryśną i nieprzewidywalną.

Jeśli chodzi o najnowszy mahlerowski album Caine'a – **Dark Flame** (2003; W&W 910 095-2), to w przetwarzanym repertuarze znalazły się przede wszystkim właśnie pieśni austriackiego kompozytora. Przekaz werbalny jest tu wszechobecny, pierwszoplanowy i występuje w postaciach: klasycznego śpiewu, melorecytacji, chóralnej pieśni gospel, czarnej wokalistyki jazzowej (wyśmienita Barbara Walker!), a także żydowskiego kantora.



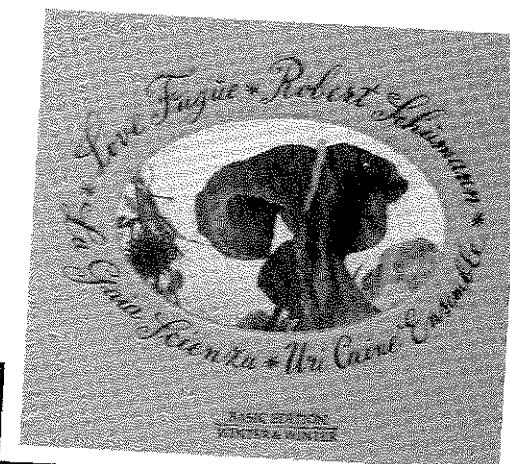
WAGNER

Orkiestrowe fragmenty z oper Wagnera (*Tristan i Izolda*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Śpiewacy norymberscy*, *Walkiria*) zagrane przez kameralny ansambl Caine'a w weneckich kawiarenkach w obecności hałasującej knajpianej publiczności. Trudno o coś bardziej absurda i jednocześnie bezczelnego! A przecież najbardziej lubiana pozycja wśród sympatyków amerykańskiego pianisty, a to dlatego, iż ma ona niepowtarzalny, niespotykany na innych produkcjach Caine'a nastrój, zachwyca spójnością, logicznym rozwojem przyjętej konwencji, jak również, a może przede wszystkim, dlatego, że Caine bardzo ściśle pilnuje nutowego pierwowzoru, zamieniając tylko ogrom wagnerowskiego brzmienia w akustyczny sekstet (dwoje skrzypiec, wiolonczela, kontrabas, akordeon i fortepian).

SCHUMANN

I kolejny kontrowersyjny zabieg. Płyta **Love Fugue** (2000; W&W 910 049-2) to konceptualny album ułożony z dwóch przenikających się arcydzieł Schumanna, wykonywanych przez dwa różne zespoły. *Kwartet fortepianowy Es-dur op. 47* zaprezentowany zgodnie z literą oryginalnego tekstu przez włoskich kameralistów La Gaia Scienza sąsiaduje tu ze słynnym romantycznym cyklem pieśni *Dichterliebe op. 48* „zdeformowanym” przez Uri Caine Ensemble. Czteroczęściowy układ *Kwartetu* został tu zaburzony, czyli poprzedzielany konkretnymi przeróbkami pieśni, z czego wynikły jedyne w swoim rodzaju kontrasty stylistyczne i emocjonalne.

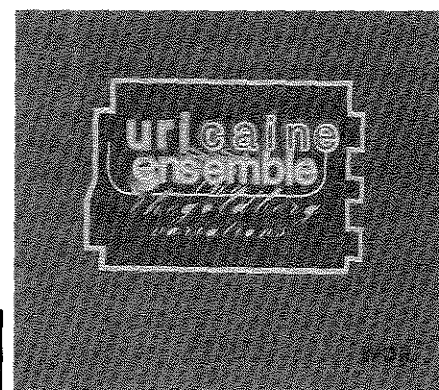
Warto zwrócić uwagę, że Caine zestawiał ze sobą dwa kolejne opusy Schumanna, rodzące się w głowie kompozytora dokładnie w tym samym czasie i prawdopodobnie przenikające się wówczas jeszcze bardziej. Podczas słuchania opracowań lirycznych pieśni ze zbioru *Miłość poety* na plan pierwszy wysuwa się maestria aranżacyjna, z jaką Caine i spółka traktują oryginał. Za partie wokalne odpowiada pięcioro śpiewaków, spośród których najbardziej intrygująco wypadają: nieobliczalny David Moss i Mariko Takahashi, popisująca się niezwykle japońskojęzycznymi narracjami w dwóch ogniwach cyklu.



BACH

Caine rozpoczął od neoromantyków, później zajął się twórczością Schumanna, wreszcie dojrzał do Bacha. A jeśli Bach, to oczywiście *Wariacje Goldbergowskie* BWV 988 – opus magnum techniki wariacyjnej, obiekt wymarzony dla takiego entuzjasty cross-over, jakim jest bohater naszej opowieści. **The Goldberg Variations** (2000; W&W 910 054-2) w wersji Caine'a trwają w całości 154 minuty. Nikt nigdy nie rozciągnął ich do tego stopnia. Aria i 70 (a nie oryginalne 30!) wariacji nie tylko na jej temat w wykonaniach przeróżnych. Szczyt eklektyzmu i instrumentalnych konfiguracji różnej maści.

Wariacje na temat wariacji. Wariacje na temat stylów innych kompozytorów (Vivaldiego, Haendla, Mozarta, Verdiego, Rachmaninowa). Wariacje na temat barokowych form i technik polifonicznych (fuga, fughetta, fugato, kanon, imitacja). Wariacje na temat muzyki naszych czasów (elektronika, sample, pętle rytmiczne, preparacje) i czasów niezbyt nam odległych (ragtime, gospel, jazz, walc, tango, samba, muzyka klezmerska). Istny raj dla osłuchanych i sprawnie poruszających się w literaturze muzycznej. Kopalnia wiedzy dla wychowanych w klubach techno.



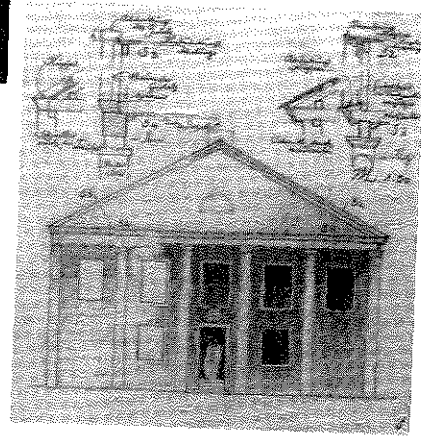
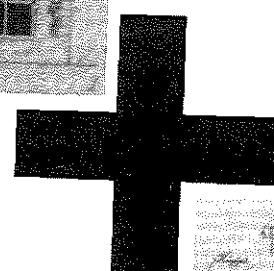
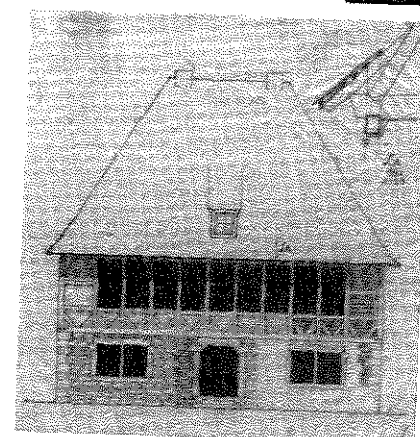
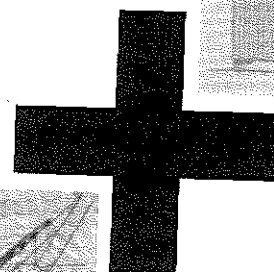
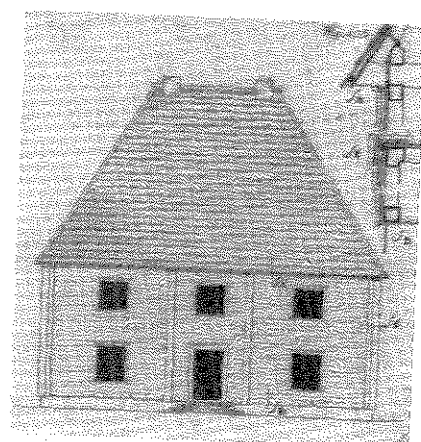
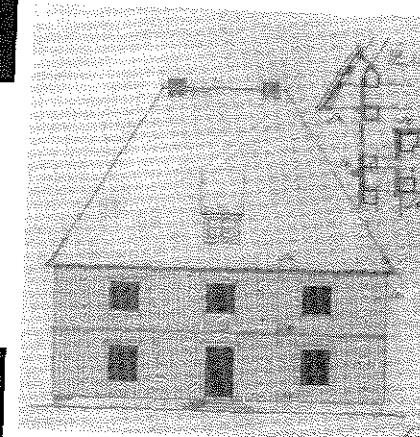
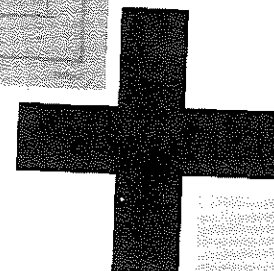
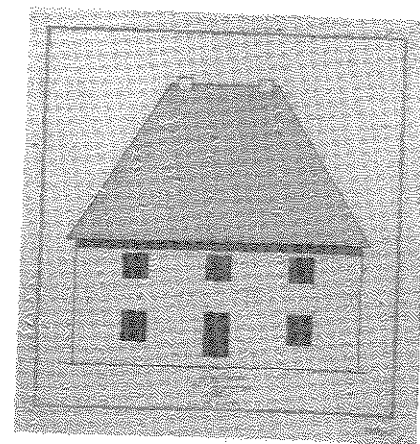
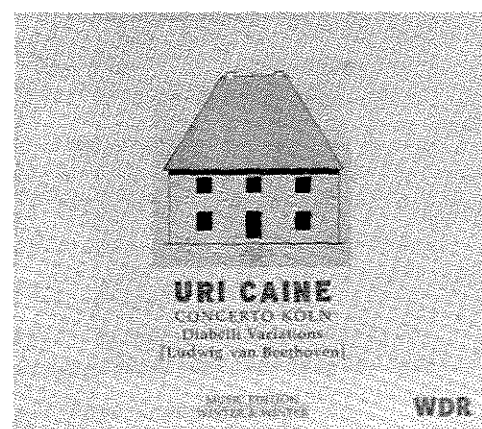
BEETHOVEN

Jeśli powiedziało się Goldberg, to trzeba powiedzieć... Diabelli. 33 *Wariacje C-dur na temat walca Diabellego* op. 120 reprezentują szczyt Beethovenowskiej techniki wariacyjnej, zajmując miejsce równie poczesne, jak *Wariacje Goldbergowskie* w spuściźnie Bacha. Do nagrania **Diabelli Variations** (2002; W&W 910 086-2) pianista zaprosił jeden z najlepszych i najbardziej rozchwytywanych zespołów naszych czasów grających na instrumentach z epoki, czyli Concerto Köln. Sam zasiadł za popularnym niegdyś modelem fortepianu Erarda z roku 1839.

Strategia dotycząca obsady, instrumentacji i warstwy brzmieniowej całego cyklu znów intryguje i zmusza do myślenia! Wydawać by się mogło, że jest to ze strony Caine'a propozycja najpoważniejsza, najbardziej spójna wyrazowo i stylistycznie. I z pewnością na pierwszy rzut ucha tak właśnie jest. Jednak gdy przyjrzymy się poszczególnym wariacjom z bliska, gdy prześledzimy kolejne wątki Beethovenowskiej narracji (w przypadku tej płyty trzeba dobrze znać oryginał!) odkryjemy drugie dno. Cała gama przestawień rytmicznych, subtelne synkopy fortepianu, swingujące ornamenty i figury – wszystko podane z olbrzymią finezją i wyrafinowaniem. Orkiestra odczytuje intencje solisty wręcz idealnie, gra bardzo oszczędnie, zaskakując wstrząsającą energią, kiedy zaś trzeba – tryska energią, a wszystko to podszyte ironią (pojawiają się ukryte cytaty z II, III, V i IX Symfonii Beethovena).

I jeszcze jedno – okładka *Diabelli Variations*, która jest integralnym składnikiem tego wydawnictwa. Gustowna książeczka przedstawia 33 architektoniczne wariacje (ich ryciny) na temat konkretnej budowli klasycystycznej. Ich autorem jest niezjący już niemiecki architekt Paul Schmitthenner. Istne dziełko sztuki poligraficznej. Taką płytę naprawdę wstyd kopiować!!!

Przemek Psikuta





Mateusz Franczak

Jak powszechnie wiadomo, muzyka jest jedną ze sztuk pięknych, które kształtują naszą psychikę i silnie na nią wpływają. Dzieło muzyczne to organizm złożony z różnych cegiełek. Za najistotniejsze uważa się rytm, melodię i harmonię, następnie dynamikę, agogikę, barwę dźwięku, budowę formalną oraz wykonanie. Czy jednak to wszystko wystarcza, żeby dany utwór muzyczny mógł się spodobać potencjalnemu odbiorcy? Czy może potrzebne są do tego jeszcze inne składniki, dzięki którym muzyka dotrze do słuchacza ze zdwojoną siłą? Podobno, jak wszędzie indziej w przyrodzie, kluczowa jest chemia i istnieją pierwiastki mogące wpłynąć na ostateczną formę dzieła. Stosunkowo niedawno odkryte zostały trzy z nich – Me_(k), Ma_(d), Wo_(b). Co różni je od innych, zebranych

w Tablicy Mendelejewa, to ciągły rozwój i niesamowita plastyczność; poza tym, tworzą razem bardzo silny związek muzyczno-chemiczny zwany (Me)deski, (Ma)rtin & (Wo)od.

John Medeski urodził się w 1965 r. w Kentucky, lecz wychowywał się na Florydzie, gdzie w wieku 5 lat rozpoczął edukację muzyczną. Będąc młodym, zaledwie kilkunastoletnim pianistą, pracował już z takimi tuzami, jak Jaco Pastorius, Mark Murphy czy Randy Bernsen. Ukończył studia w bostońskim New England Conservatory, następnie zamieszkał w Nowym Jorku. Tam właśnie, w połowie lat 80., udało mu się nawiązać współpracę m.in. z Johnem Lurie i jego Lounge Lizards oraz Johnem Zornem i Masadą, co miało ogromny wpływ na jego dalsze losy. Jest nieoficjalnym liderem całego tria.

„Ma” oznacza Billy’ego Martina – specja od instrumentów perkusyjnych. Swój pierwszy zestaw otrzymał, kiedy miał

11 lat. Wkrótce zaczął pobierać prywatne lekcje u profesjonalnych perkusistów, takich jak Joe Morello czy Frankie Malabé (perkuszyny innowator, jeden z najbardziej poważanych, jeśli chodzi o grę na kongach). Dzięki niemu zaczął interesować się muzyką afrykańską i brazylijską. Współpracował następnie z Bobem Mosesem (Martin wystąpił z nim na kilku nagraniach dla Gramavision oraz paru trasach koncertowych) oraz z Chuckiem Mangione – (w 1985 roku Billy dołączył do jego grupy i koncertował z nim 4 lata). Po przeniesieniu się do Nowego Jorku, szybko stał się częścią tamtejszej sceny określanej mianem „downtown”. Tam wspomagał Lounge Lizards, Zorna oraz Ned Rothenberg Double Band.

Chris Wood dorastał w Colorado i tam też, w młodym wieku, zaczął zgłębiać tajniki kompozycji oraz gry na kontrabasie. Studiował, tak samo jak Medeski, w New England Conservatory w Bostonie. Podczas studiów miał okazję

występować na jednej scenie ze Steve’em Kuhnem, Joanne Brackeen czy Bobem Mosesem. Tak samo, jak Medeski i Martin, Wood przeprowadził się do Nowego Jorku i zamieszkał na Manhattanie, gdzie poznał m.in. Neda Rothenberga, Johna Zorna oraz Marca Ribota. Na pewno środowisko, w którym działała cała trójka, miało znaczący wpływ na kształtowanie się ich, tak charakterystycznego dzisiaj, brzmienia. Powstanie tria datuje się na rok 1991 i od początku starano się przykleić zespołowi etykietkę: całe rzesze krytyków głowiły się nad nazwaniem jego stylu. Jedni używali określeń typu: acid jazz, jazz pop, fusion, inni preferowali: jazz organiczny czy groove.

Warto zatrzymać się na tym ostatnim. Pojęcie „groove” nie jest do końca przetłumaczalne na język polski. Wiąże się na pewno ze specyficznym brzmieniem organów Hammonda, „bujającą” perkusją i pulsującym basem. Muzyka ta jest w pewnym sensie połączeniem jazzu

z lat 50., czy nawet soulu, z rockową dynamiką. Istotą groove’u jest wyrazisty motyw lub temat rytmiczny powtarzający się wielokrotnie w utworze, prezentowany głównie przez sekcję rytmiczną. Jest to tzw. ostinato. Na jego bazie powstają improwizacje rozwijające ów motyw.

Mimo że pojęcie groove’u jest bliskie działalności MMW, to oczywiście samych artystów zupełnie nie interesuje, jak zostanie opisana ich twórczość. „Po prostu tworzymy muzykę. – mówi Medeski – Jeżeli jazz jest definiowany wyłącznie jako pewien styl odpowiadający określonemu czasowi w historii muzyki, to my nie gramy jazzu. Natomiast jeśli jazz jest duchem muzyki, który stawia na piedestale improwizowanie i odnoszenie się do sztuki naszych czasów, ale jednak przenosi ją w zupełnie inne miejsce niż sztukę komercyjną, to w takim razie, wydaje mi się, że jesteśmy grupą jazzową”. Dokonania Medeskiego i spółki na pewno są też po części syntezą twórczości ich muzycznych

idoli. A należą do nich m.in. Herbie Hancock, Sun Ra, Bill Evans, Duke Ellington, Thelénious Monk, James Brown, John Coltrane, Cecil Taylor, Sly Stone.

Początki nie były łatwe. Zespół potrafił przejechać 1000 km żeby zostać wyrzuconym z klubu podczas próby dźwięku. „Billy miał minibus, więc jeździliśmy nim, a po koncertach zatrzymywaliśmy się najczęściej u ludzi poznanych podczas występów i nocowaliśmy w ich mieszkaniach, śpiąc zazwyczaj na podłodze. To było świetne. – wspomina Medeski – Woziliśmy ze sobą całą kuchnię i przyrządzaliśmy sobie posiłki w trasie, więc odżywialiśmy się dobrze.”

Zespół wydał swą debiutancką płytę w 1992 roku. Nosiła tytuł *Notes From The Underground* i była jeszcze albumem akustycznym z materiałem funkowo-fre-jazzowym. Zawierała bardzo ciekawe aranżacje utworów Caravana Duke’a Ellingtona oraz *Orbits* Wayne’a Shortera. Przy nagrywaniu tego dysku pomocą



służył znany skądinąd trębacz Steven Bernstein. Kolejne dzieło, *It's A Jungle In Here* (1993), zjednało grupie rzesze fanów. Poza własnymi kompozycjami, MMW zagrali Bemsha Swing-Lively Up Yourself, prezentującą świeże spojrzenie na klasyczne utwory Thelieniousa Monka i Boba Marleya. Innym hitem jest interpretacja kompozycji Coltrane'a – Syeeda's Song Flute. Warto dodać, że na płycie gościnnie wystąpił Marc Ribot (który później wspomógł jeszcze muzyków podczas pracy nad albumem *The Dropper*).

W połowie lat 90. Medeski, Martin & Wood zostali okrzyknięci mianem najlepszego zespołu groove w Stanach Zjednoczonych. Nagrali wtedy dwie płyty dla wytwórni Gramavision – *Friday Afternoon In The Universe* z 1995 roku oraz *Shack-Man* z 1996. Piątkowe popołudnie jest pierwszym albumem grupy bez udziału trębaczy; poza tym, tylko tu możemy usłyszeć Chrisa Wooda grającego na harmonijce ustnej i flecie prostym. Podobno ludzie lubią robić dziwne rzeczy w piątkowe popołudnia... *Shack-Man* za to okazał się najlepiej sprzedawanym wydawnictwem grupy. Sposób, w jaki nad nim pracowali jest świetnym przykładem niezależności tria. Dzieło powstało na Hawajach, w letnim szatnie muzyków, zupełnie odłączonym od takich luksusów, jak elektryczność czy telefon. Artyści musieli korzystać z baterii słonecznych, aby móc zasilać sprzęt muzyczny. Nagrywanie zajęło 8 dni. „Nie mogliśmy pracować codziennie 24 godziny na dobę, więc zaczynaliśmy rano, po czym ładowaliśmy baterie i kończyliśmy w nocy” – wspomina Medeski.

W międzyczasie trio wzięło udział w nagraniu *A Go Go* (Verve 1998) Johna Scofielda, które spotkało się z dużym zainteresowaniem i pochlebnymi opiniami. Dzięki Scofieldowi, zespołem zainteresowała się słynna wytwórnia Blue Note Records, z którą Medeski, Martin & Wood podpisali kontrakt i dla której wydali swoją kolejną płytę *Combustication* (1998). Jest ona zupełnie odmienna od swej poprzedniczki, może i dlatego, iż została nagrana w brooklyńskiej piwnicy o nazwie Shacklyn. „To był kontrast między dżunglą a Nowym Jorkiem, który polegał głównie na tym, że w NY było mniej kokosów i więcej kawy” – żartuje Medeski. Nagrywanie w Nowym Jorku

dało muzykom więcej czasu na eksperymenty z dźwiękiem i dopracowywanie szczegółów. Zespół chciał być bardziej kreatywny i starał się w studiu oddać atmosferę koncertów. Praca nad utworami wyglądała zupełnie inaczej niż dotychczas. Dodatkowym plusem było jedzenie, jakże przecież istotne w działalności MMW: Chris twierdzi, że „większa część muzyki na tym albumie została wykonana po porządnym posiłku popitym winem albo sake. Po powrocie z kolacji nagrywaliśmy wszystko za pierwszym razem bez żadnych poprawek i efekt był oszałamiający”. Wood żartuje dalej: „Tak samo jest na trasach. Dajcie nam coś dobrego do jedzenia, to na pewno w zamian zagramy dla was świetny koncert”. Specjalnymi gośćmi na albumie są DJ Logic oraz Steve Cannon. DJ Logic, a właściwie Jason Kibler, został przedstawiony muzykom przez Vernona Reida. Kibler dołączył do nich, aby zagrać serię koncertów w Knitting Factory. Ludzie przychodzili i słuchali, jak improwizował do muzyki tria. „Wtedy właśnie odkryliśmy, jak świetnym muzykiem jest Jason” – wspomina Martin. W Sugar Craft miksuje różne dźwięki – od dziwnych głosów do walczących kotów, a w *Church of Logic* tworzy bogate tło, rozwijające się wraz z improwizacjami zespołu. Mówiony fragment w *Whatever Happened to Gus* jest wynikiem współpracy ze Steve'em Cannonem – niewidomym handlarzem obrazów, który jest jednocześnie pisarzem i posiadaczem galerii w East Village. Głos Cannona został nagrany w jego domu, a następnie nałożony w studio na gotowy utwór.

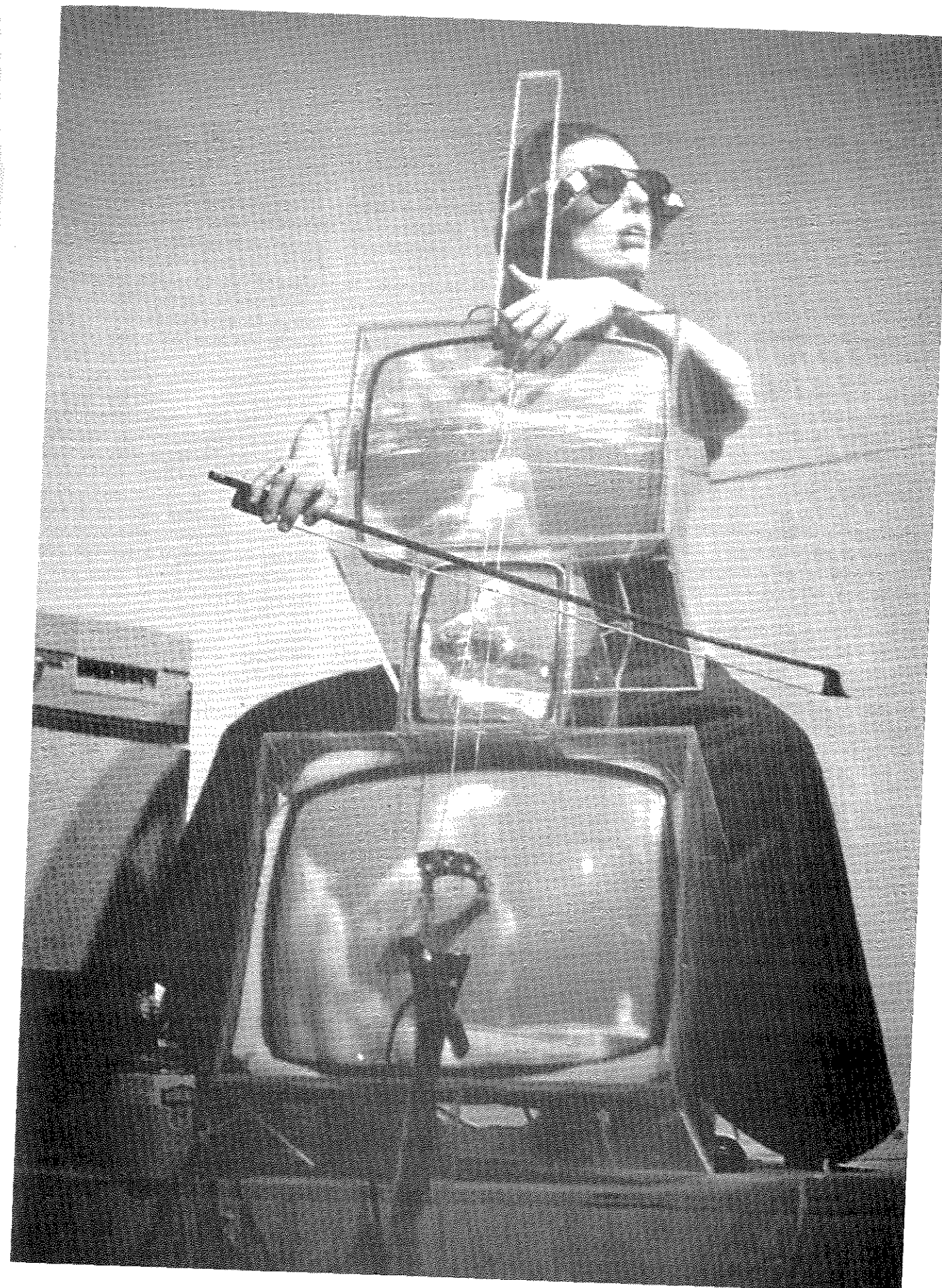
Na następny album trzeba było czekać dwa lata. Koncertowy *Tonic* był pierwszą od *Notes From The Underground* płytą akustyczną zespołu, powstałą przed 150-osobową publicznością w klubie, którego nazwa stała się synonimem współczesnej nowojorskiej sceny jazzowej. *Tonic* jest przecież sercem muzycznym Nowego Jorku, słynnym dzięki występom Johna Zorna, Satlaha, Sonic Youth, Arto Lindsaya, Susie Ibarry i wielu innych. Na płycie usłyszymy utwory znane już z dotychczasowych elektrycznych nagrań, ale zagrane akustycznie. I to w jakich wersjach! Agresywne improwizacje w stylu Cecila Taylora, elementy atonalności, popisy Medeskiego, szalejące rytmy Billy'ego Martina i dotrzy-

mujący im kroku Chris Wood oddają razem niepowtarzalną atmosferę tego muzycznego wydarzenia. Dwa kolejne dokonania zespołu – *The Dropper* (2000) i *Uninvisible* (2002) potwierdzają skłonność grupy do zbaczania w rejony skrajnej improwizacji. Jest to kolejna metamorfoza dojrzałych już artystów, którzy znów stworzyli połączenie muzyki o skocznej rytmice z mroczną aurą. Jednak tu właśnie wyraźnie słychać, jak długą drogę przeszli Medeski i ferajna od swoich początków.

Ostatnia płyta zespołu, czyli *End of the World Party (Just In Case)* jest kolejnym dowodem na to, iż MMW cały czas poszukują nowych środków. Przed nagraniem doszli do wniosku, że potrzebują lidera, ponieważ demokracja w zespole nie może trwać wiecznie i w pewien sposób wstrzymuje rozwój grupy. Z wielu kandydatów wybrali Johna Kinga z Dust Brothers (był m.in. producentem płyt Becka i Beastie Boys), aby pomógł im poszerzyć horyzonty. John skupił się najpierw na nagrywaniu bębnow, po czym zapętlął nagrane rytmy i tworzył z nich tło do improwizacji. Rezultat tych zabiegów w postaci *End of the World Party (Just In Case)* okazał się, jak na razie, najbardziej komercyjnym dokonaniem zespołu. Utwory z kilkuminutowymi improwizacjami zamknięte są w formy charakterystyczne dla zwykłych popowych piosenek.

Takie pogodzenie muzyki ambitnej i popularnej jest wielką sztuką i udaje się nielicznym, jednak MMW czują się w takich mariażach bardzo dobrze. Poza tym, dzięki takim właśnie formom uprzystępniają estetykę jazzu młodemu pokoleniu słuchaczy. Wielu „raczkujących” fanów jazzu nowej generacji sięga dziś po płyty Erica Dolphiego, Charlesa Mingusa, Ornette'a Colemana czy Duke'a Ellingtona pod wpływem albumów MMW. Za sukcesem zespołu kryje się pewnego rodzaju chemia: wszystko wynika z przyjaźni i porozumienia między muzykami. Jak mówi John Medeski: „tylko dzięki temu jacy jesteśmy, mogliśmy przetrwać tak długo. Staraliśmy się być kreatywni i dbać o ciągły rozwój. Nie chcemy być kolejnymi gwiazdami rocka. To nie dla gwiazdorstwa zaczęliśmy tworzyć. Chodziło nam o muzykę. Kochamy ją.”

Mateusz Franczak



Nam June Paik TV-violoncello

Murray R. Schafer: pan od przyrody?

Mariusz Gradowski

Jeden z krytyków piszących o Murrayu Schaferze stwierdził, że jego muzyka jest na wskroś kanadyjska. Miał on zapewne na myśli wszelkiego rodzaju eksperymenty kompozytora łączące stworzone przez niego utwory z przestrzenią, w której są wykonywane: puzony rozstawiony wokół jeziora (*Music for Wilderness Lake*), canoe unoszące grających muzyków (*Princess of the Stars*), zjednoczenie z naturą, z rytmem dnia i nocy (*Patria 6: Ra*). Przestrzeń natury – kanadyjska głusza. Jednak nie wydaje się, by to właśnie „kanadyjskość” była najbardziej ważką cechą jego muzyki. Po pierwsze, sam pomysł przypisania „narodowości” muzyce już nie raz się kompromitował. Po drugie, gdyby brać ową refleksję na serio, to prezentację *Patria 6: Ra* w Holandii czy na wodach Chorwacji należałoby traktować w kategoriach zdrady narodowej.

Wszystko to jest jednak dobrą ilustracją powszechnego w komentarzach wysuwania na plan pierwszy ekologiczno-przyrodniczego aspektu zarówno muzyki jak i teoretycznej myśli Murraya Schafera. Stworzył się w postrzeganiu tego twórcy pewien skrót myślowy: Schafer = ekologia dźwięku, „muzyka środowiska”, dźwięki przyrody. Dzieje się tak zapewne dlatego, że choć Schafer zajmuje się w równym stopniu fonosferą miasta jak i fonosferą dziewiczego krajobrazu, to jednak dźwiękowe działania człowieka jawią się u niego jako coś niebezpiecznego, niekontrolowanego, groźnego. Coś, co trzeba zawrócić ze złej drogi narastającego hałasu i przywrócić do utraconej równowagi dźwięku i ciszy. Mimo wszystko jednak refleksje Schafera zdają się żyć własnym życiem i nie pozwalają zamykać się w schematach sztywnych opozycji. Okazuje się, że pozwalają zrozumieć zjawiska, których

sam zainteresowany prawdopodobnie by nie zaakceptował. Trudno bowiem wyobrazić sobie Murraya Schafera włączającego w swoim wiejskim domu gdzieś w kanadyjskim Ontario płytę Merzbowa. A jednak stworzone przez niego koncepcje taką muzykę usprawiedliwiają, ułatwiają jej tłumaczenie.

Przykład kariery urodzonego 18 lipca 1933 roku Murraya Raymonda Schafera to doskonałe alibi dla wszelkich wolnomyślicieli, którzy boleśnie odczuli – lub też wciąż odczuwają – zderzenia z dyscypliną akademicką. Początki uniwersyteckiej drogi autosa Patrii zapowiadały się dobrze: w 1953 młody Schafer wstąpił do Royal Conservatory of Music w Toronto oraz na tamtejszy uniwersytet. Stopniowo jednak zaczął sobie uświadamiać, że skostniała i narzucająca szereg ograniczeń atmosfera szacownego uniwersytetu nie jest tym, czego szuka. Konstatacja ta stała się powodem szybszego zakończenia – już w 1955 roku – oficjalnej edukacji. Jedynym dyplomem, jaki wówczas uzyskał pozostał obroniony w 1952 roku w Royal School of Music licencjat w klasie fortepianu (LRSM). Jednak odejście z uniwersytetu nie wiązało się z porzuceniem nauki w ogóle: dla Schafera był to dopiero początek narzuconej sobie i rygorystycznie przestrzeganej dyscypliny samoedukacji. Główny nacisk położył w niej na poznawanie języków, literatury i filozofii. Trzeba w tym miejscu dodać uczciwie, że Murray Schafer nie zraził się całkowicie do idei uczenia się w sposób akademicko zorganizowany. W 1956 wyjechał z Kanady, by podjąć naukę w wiedeńskiej Akademii, jednak od muzyki odciągnęła go rychło pasja lingwistyczna. Zamiast w świat muzyki, Kanadyjczyk zanurzył się w gęstwinę językoznawstwa, ze szczególnym

upodobaniem studiując język staroniemiecki i języki egzotyczne. Dwa lata później Schafer przeniósł się do Anglii, gdzie – obok nieformalnych studiów u Petera Racine’a Frickera – zajął się dziennikarstwem muzycznym (czego efektem stała się książka *British Composers in Interview*) oraz pracą edytorską (wydanie i przygotowanie do premiery mało znanej opery Ezry Pounda – *La Testament*, napisanej w latach 1920-21, wystawionej przez BBC w 1961).

Swą edukacyjną podróż po Europie Murray Schafer zakończył w 1961 roku. Po powrocie do Kanady zaangażował się w cykl dyskusji, w których brał udział najważniejsi krytycy muzyczny i kompozytorzy kanadyjscy (m. in. Harry Sommers i Norman Symonds). Owocem tych debat stał się projekt Ten Centuries Concerts. Jego myśl przewodnią polegała na prezentowaniu muzyki, która na przestrzeni dziesięciu wieków popadła w zapomnienie. Drugą ideą bardzo popularnych, jak się wkrótce okazało, koncertów było propagowanie utworów ważnych, które wciąż jednak nie były wystarczająco znane. Warto rzucić okiem na repertuar koncertów z pierwszego sezonu: Colas et Collette Josepha Quésnela, *Kukielki* mistrza Piotra Manuela de Falli, dramat liturgiczny z X wieku *Quem quaeritis*, wreszcie – *Historia żołnierza* Igora Strawińskiego. W 1963 – wówczas już jako uznany kompozytor i teoretyk – rozpoczyna karierę pedagogiczną: wpięrow na Memorial University, potem na Uniwersytecie Simona Frasera. Tam właśnie powstaje największe dzieło Schafera, które pozostaje jego znakiem rozpoznawczym po dziś dzień.

Przede wszystkim musimy zmierzyć się z Schaferowskim terminem *sound-scape*. Został wymyślony, jak łatwo się domyśleć, poprzez analogię ze

słowem *landscape* i oznacza tyle, co „pejzaż dźwiękowy”. Owo leksykalno-semantyczne pokrewieństwo przenosi się na wyższe poziomy znaczeniowe. Tak jak pejzaż nie jest naturą, a jedynie jej percypowanym przez człowieka fragmentem, tak samo *sound-scape* nie jest fonosferą – jest jedynie jej częścią postrzeganą przez odbiorcę. Percepcja ma tu kluczowe znaczenie. Zarysowuje przestrzeń, dzieli rzeczywistość na znaną i nieznaną, na ograniczoną ramami percepcji i na nieograniczoną, pozostającą na zewnątrz. To kulminacyjny moment myśli Schafera – pejzaż dźwiękowy nie jest ontologiczną rzeczywistością istniejącą niezależnie od ludzkiej percepcji. Jest fonosferą jednocześnie odbieraną, postrzeganą, rozumianą (tłumaczoną w ten czy inny sposób) i kształtowaną przez słuchającego – lub tylko słyszącego – człowieka. *Sound-scape* jest dynamicznym systemem wymiany informacji, którego uczestnik staje się twórcą i odbiorcą: jest więc przez człowieka tworzony. Nie tylko w perspektywie ogólnej, w której obok dźwięków naturalnych słyszymy dźwięki ze świata ludzi, ale także na płaszczyźnie jednostkowej realizacji pejzażu dźwiękowego, kiedy to każdy człowiek odbierający określony *sound-scape* jednocześnie zmienia go. Mniej lub bardziej świadomie – komponuje (jak w teorii nieoznaczoności Heisenberga, głoszącej, że sam fakt obserwacji zmienia obserwowany przedmiot). Stąd też płynie źródło muzyki Schafera. Wyprowadzając ludzkie głosy i instrumenty z sal koncertowych tworzy nowe pejzaże dźwiękowe. Pejzaże zharmonizowane, gdzie głos człowieka koresponduje z głosem natury. Czytelne są wszelkie odniesienia symboliczne – Schafer włącza się w nurt harmonii świata.

Postawa, która pozwala człowiekowi na aktywne kształtowanie otaczającej rzeczywistości dźwiękowej jest punktem docelowym praktycznego postulatów Schafera, jakim ma być edukacja w zakresie ekologii dźwiękowej. Według tego teoretyka słuchanie jest postawą, którą należy z całą świadomością kształtować. Istnieje potrzeba nie tyle słyszenia określonych rzeczy, ile właśnie słuchania, otwierania się na bogactwo pejzażu dźwiękowego, błędzenia po nim, tak jak oko błądzi po krajobrazie. Idealny słuchacz to człowiek świadomie postrzegający system dźwięków i swoje w nim miejsce, człowiek wchodzący aktywnie w swój *sound-scape*, rozważający i oceniający dochodzące do niego dźwięki, wreszcie – poprawiający swoją percepcję, dbający o własne słyszenie, o otoczenie, w jakim przebywa. Dodajmy jeszcze, że zawierająca się słowie „słuchacz” sugestia postawy estetycznej pojawia się właściwie w języku polskim mimochodem, jednak jest to jak najbardziej zgodne z myślą Schafera. Kształtować rzeczywistość na w sposób artystyczny, czynić świat głębszym, piękniejszym. Odzywają się tu echa Bauhausu, pobrzmiewa Joseph Beuys.

Jak zachować harmonię składników pejzażu dźwiękowego, jak poprawiać ich jakość? Przede wszystkim, mówi Schafer, należy bliżej poznać jego strukturę. Służy temu szereg stworzonych przez niego narzędzi badawczych. Np. *keynote* to dźwięk dominujący bądź wszechobecny, istniejący przeważnie w tle jednostkowej percepcji, w stosunku do którego wszystkie pozostałe dźwięki pejzażu dźwiękowego pozostają w określonej relacji. Sygnały – pojęcie zaczerpnięte z teorii komunikacji – to dźwięki pierwszoplanowe, słuchane świadomie i uważnie, często zawie-

rające pewne wiadomości lub informacje. Wreszcie *soundmark*: dźwięk orientacyjny/zwrotny/graniczny – wyjątkowy obiekt/przedmiot dźwiękowy, charakterystyczny dla danego miejsca (obiekt dźwiękowy rozumiany jest przez Schafera w znaczeniu wymyślonym przez Pierre’a Schaeffera, jako akustyczny przedmiot ludzkiej percepcji, niebędący matematycznym czy elektroakustycznym obiektem do syntezy; przedmiot dźwiękowy jest najmniejszą częścią pejzażu dźwiękowego)

Najważniejszą kategorią poznania pejzażu dźwiękowego są pojęcia „hi-fi” i „lo-fi”. Mianem hi-fi określamy system o korzystnym stosunku sygnału do zakłóceń. – pisze Schafer w przetłumaczonym w „Res Facta” nr 9 artykule *Muzyka środowiska*. – Na ogół w obszarze dźwiękowym hi-fi mieszczą się bardziej odgłosy wsi niż miasta, nocy bardziej niż dnia, czasów dawnych bardziej niż dzisiejszych”. W środowisku hi-fi najmniejsze zakłócenie, zmiana stanu oznaczać może ciekawą lub ważną informację. Fakt ten sprawia, że to właśnie zdolność słuchania/słyszenia jest spośród wszystkich zmysłów najbardziej faworyzowana. Schafer twierdzi ponadto, że w takim środowisku znacząco wzrasta chęć podejmowania własnej aktywności dźwiękowej. O wiele łatwiej potrafimy bowiem odnaleźć równowagę między słuchaniem a tzw. *soundmaking*, pojęciem, które jest o wiele bardziej neutralne semantycznie niż jego polskie odpowiedniki – wydawanie/tworzenie/kreowanie dźwięków. Doświadczenie owej harmonii jest, według Schafera, źródłem wewnętrznej siły, vitalności.

Na drugim biegunie znajduje się pejzaż lo-fi, w którym delikatna równowaga słuchania i wytwarzania dźwięków (*listening* – *soundmaking*)



jest poważnie zakłócona. To, co słyszymy oraz wrażenia, które odbieramy, są niewspółmierne do dźwięków, które wydajemy/tworzymy. Jesteśmy zmuszeni do milczenia albo do głośnego mówienia, krzyczenia. Hałaśliwy pejzaż dźwiękowy zasysa odgłosy kroków, oddechów, głosu mówionego. Ważne sygnały gubią się w chaosie zakłóceń i wzajemnego zagłuszenia. „W zatłoczonym obszarze lo-fi pojedyncze sygnały akustyczne są niewyraźne. Określony dźwięk [...] przytłumiony jest szerokopasmowym szumem.” Ginie perspektywa, wszystkie dźwięki stają się natrętnie bliskie. Źródłem pejzażu lo-fi są, rzecz jasna, rewolucje przemysłowe: ta pierwsza, dziewiętnastowieczna i ta druga, którą reprezentuje silnik spalinowy. Rośnie siła decybeli, wzrasta poziom hałasu, stare środowisko dźwiękowe odchodzi w przeszłość, pojawiają się nowe brutalne dźwięki, uzbrojone w silnie oddziałujące vibracje.

Nie muszę dodawać, że dla Murraya Schafera pejzaż dźwiękowy ulicy wielkiego miasta w godzinach szczytu nie jest rzeczą dobrą i pożądaną. Od początku postulował szeroko zakrojone badania, które doprowadzić miały do stworzenia dźwiękowego odpowiednika wzornictwa przemysłowego. Jego celem miałyby być kreowanie pejzaży dźwiękowych, tak by przywrócić utraconą równowagę, by zanurzyć znów człowieka w dającym kontakt z kosmosem pejzażu hi-fi. W pejzaż miasta miały być wpisane – obok strumieni dźwięków – oazy ciszy. Równocześnie Schafer zwraca w swoich badaniach uwagę na semantykę poszczególnych pejzaży dźwiękowych. Są one bowiem akustyczną manifestacją, oznaką, objawem „miejsca”, którego dźwięki dają jego mieszkańcom szansę identyfikacji, poczucia tożsamości, specyfiki, charakteru – słowem tego, co nazywamy „poczuciem miejsca”. W ten sposób tworzy się w pejzażu dźwiękowym określone znaczenie, które, według Schafera, można

wydobyć na powierzchnię. Znowu przydatna jest analogia do pejzażu: malarz wydobywa w swojej wizji te jego cechy, które mają – według twórcy – kluczowe znaczenie dla wyciętego w percepcji fragmentu rzeczywistości. Poznając pejzaż dźwiękowy poznajemy kulturę danego miejsca, danej grupy – i na odwrót: nie możemy poznać do końca kultury bez poznania jej pejzażu dźwiękowego. Wiąże się z tym inny ciekawy pomysł Schafera. Jest nim biblioteka dźwięków zapomnianych – odgłos skórzanej torby ocierającej się o siodło, stukot drewnianych kół na bruku, pykanie lampy naftowej. Wraz z odejściem w przeszłość przedmiotów i sytuacji, odchodzą ich dźwięki, kultura traci w ten sposób o wiele więcej niż nam się zdaje. Słowo i obraz można zapamiętać, wysiłek utrwalenia i przekazania dźwięku oraz wszystkich jego kontekstów jest o wiele większy. A przecież równie istotny.

Przez wiele wieków najgłośniejszym słyszalnym sztucznym dźwiękiem był dźwięk dzwonu. W Wiedniu czasów Mozarta pożar obwieszano krzykiem z wieży ratusza. Czy aż tak nieprawdopodobna jest myśl, że u źródeł geniuszu Beethovena może stać większa dynamika i przełamywanie ciszy, wydobywanie dźwięków niespotykanych wcześniej w takim natężeniu, zjawisk wcześniej w takim kontekście niesłyszanych?

Mimo niepodważalnej wartości myśli Schafera, mimo jej znaczących osiągnięć, nie sposób nie dostrzec w niej pewnego paradoksu. Łatwo wysledzić w refleksji Schafera wątki charakterystyczne dla filozofii kultury lat 60. Z jednej strony, wsparte przez antropologię i szeroko rozumiane zainteresowanie duchowością Wschodu, poszukiwanie utraconej równowagi, pragnienie powrotu do stanu pełnego zrozumienia rzeczywistości, dostrzeżenie zagrożenia galopującej cywilizacji. Z drugiej strony, czerpanie pełnymi garściami z popularnych w owym czasie teorii informacji, mediów (widoczny jest

zwłaszcza wpływ Marshalla McLuhana, z którym zresztą Schafer spotkał się przelotnie na Uniwersytecie w Toronto). Przy tym wszystkim, obok sprawnego i atrakcyjnego poznawczo zaadaptowania owych wątków na płaszczyźnie muzyki (która, według Schafera, miałaby być barometrem zmian zachodzących w strukturze fonosfery i poszczególnych pejzażach dźwiękowych) występuje w jego teorii jedna myśl, z którą trudno mi już dziś zgodzić.

Otóż, czy rzeczywiście pejzaż dźwiękowy współczesnego miasta jest tak niepożądany, jak sądzi Schafer? Hałas jest szkodliwy dla ucha – to jasne. Niemniej jednak w kategoriach estetycznych, informacyjnych czy filozoficznych (na tych trzech poziomach Schafer przyznaje przewagę środowisku hi-fi), pejzaż miejski lo-fi jest tak naprawdę równie ważny, równie interesujący, równie naturalny. Problem polega na tym, że pomimo faktu, iż tradycyjnie rozumiane, stare i dobrze znane sygnały (jak wspomniane oddechy, głosy, odgłosy kroków) rzeczywiście giną w miejskiej fonosferze, to jednak zakłócenia, które z nimi interferują same stają się równorzędnymi sygnałami naturalnego środowiska. Nastąpiło już chyba przesunięcie akcentów.

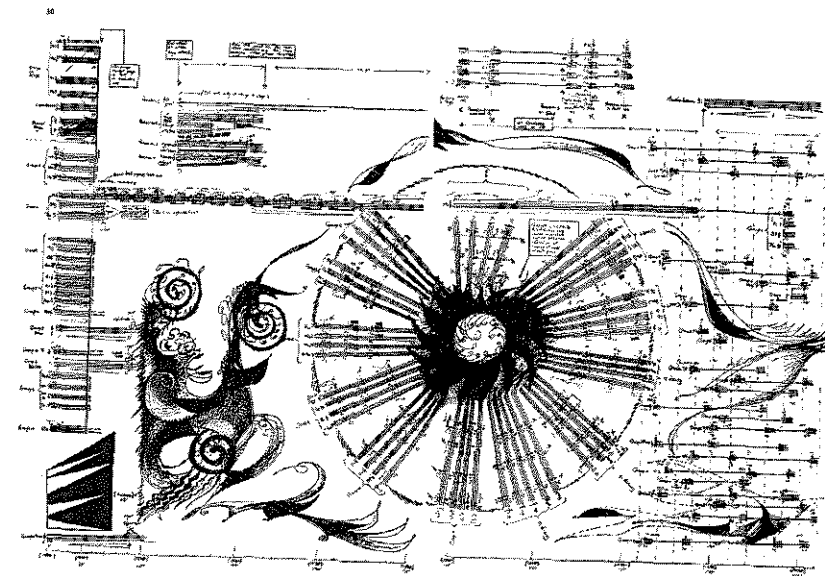
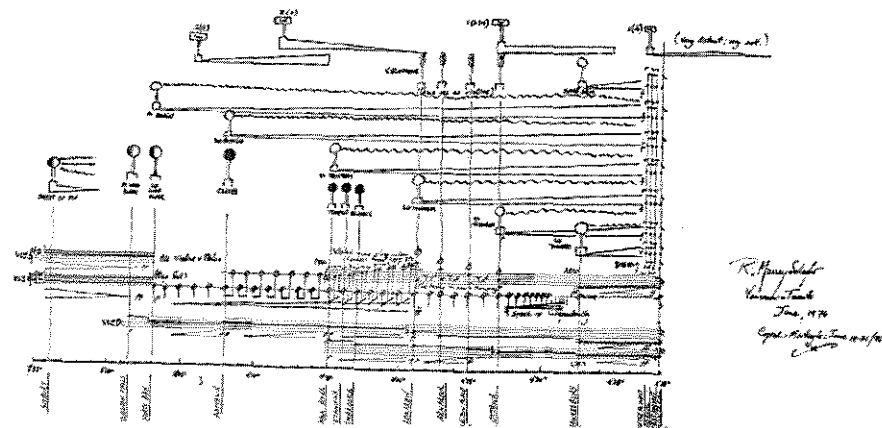
Klaskony, dzwonki telefoniczne, syreny, odgłosy silników są dla Schafera ciałami obcymi w delikatnej tkance dawnej struktury pejzażu dźwiękowego. Wydaje się, że współcześnie już się ich tak nie postrzega. Co więcej, kiedy – jak choćby podczas niedawnego szczytu gospodarczego w Warszawie – miasto cichnie, to sytuacja taka jest oznaką zmiany, wytrącenia z dotychczasowego rytmu. Cisza nie jest stanem naturalnym miasta, nie jest nią krystaliczny pejzaż hi-fi. Naturalnym stanem miasta jest hałas, zgłębienie, szumy. Nie mamy szans pamiętać tego, co tworzyło pejzaż dźwiękowy zanim pojawiły się samochody, samoloty i tramwaje. To jest nasze środowisko naturalne. W nim wszystko staje się sygnałem ważnym, takim, na który zwraca się

uwagę. Jeśli doprowadzić tę myśl do skrajności – a myślę, że niejeden Czytelnik miałby na to ochotę – wtedy okazałoby się, że dźwiękowy pejzaż dużego miasta jest – paradoksalnie – pejzażem hi-fi *par excellence*. I jako taki rzeczywiście pobudza do aktywności dźwiękowej, do odpowiedzi. Tak jak wcześniej muzyka prowadzi dialog z naturą, wykorzystując jej rytmy, melodie, nastroje, tak teraz prowadzi dialog z rytmem miasta, z jego pulsem, dźwiękiem. Schizofonia – stworzone przez Schafera na wzór pojęcia schizofrenii określenie sytuacji, w której dźwięki odrywają się od kontekstu, zwielokrotniając, utrudniając identyfikację i zrozumienie – nie jest już postrzegana jako zagrożenie. Jest czymś najzupełniej naturalnym. Oswojona – stała się inspiracją.

Rozważając charakter środowiska hi-fi Schafer opisuje realia dżungli amazońskiej, w której słuch dominuje nad wszystkimi zmysłami, odbierając tysiące delikatnych sygnałów, mówiących człowiekowi o miejscu, w którym się znalazł. Myślę, że nieprzypadkowo na określenie współczesnych miast używa się słowa „dżungla”. Słuch dalej pełni ważną rolę. Jedyną różnicą jest przemiana dźwięków będących zakłóceniami dawnych sygnałów we właściwe sygnały. Nie można myśli Murraya Schafera zamykać w klatce tradycyjnej ekologii słyszenia, zwróconej w przeszłość, bojącej się dźwięków współczesności. Wszystko się zmienia, jednak to, co się dzieje w fonosferze, dalej można tłumaczyć posługując się narzędziami i terminami zaproponowanymi przez kanadyjskiego teoretyka. W tym sensie muzyka noise płynie wprost – choć może nieco perwersyjnie – z nastawionej na kontemplowanie dźwiękowego obrazu świata myśli Schafera.

Puls świata w porannym szumie samochodów sunących Trasą Łazienkowską?

Mariusz Gradowski



Nowy Jork - Symfonia Wielkiego Miasta

Jacek Skolimowski



Dla mieszkańców jest to miasto czasem potwornie irytujące, ale dla artystów to wielkie źródło inspiracji. Uroki NYC opiewali w swoich piosenkach Frank Sinatra, Duke Ellington czy Lou Reed, Sonic Youth i Beastie Boys. Zgiełk, hałas, bałagan miejski od lat są również fascynujące dla twórców muzyki współczesnej, którzy starają się opisać dźwiękiem to jedno z najbardziej frapujących miast świata.

„Kiedy zaczęłam pisać utwory w moim domu w Nowym Jorku, często przeszkadzały mi dochodzące zza okna hałasy. Na ulicy grupa robotników rozrywała asfalt młotami pneumatycznymi, po drugiej stronie na rusztowaniu ktoś niszczył fasadę budynku z cegieł, piętro wyżej sąsiad odnawiał mieszkanie, walił młotkiem w podłogę, wiercił dziury w ścianie. Ta cała symfonia była naprawdę nie do zniesienia. – mówi kompozytorka Annie Gosfield – Jednak po pewnym czasie uświadomiłam sobie, że przecież jest to ogromny leksykon dźwięków, które mogą wykorzystać. Nie lubię muzyki, która jest tworzona w próżni.

Jestem produktem mojego otoczenia i dźwięków, które w nim słyszę. Jestem również produktem mojej edukacji i każdej nuty, którą pamiętam z dzieciństwa. Ale nie żyję w sterylnej sali koncertowej i moja muzyka wyraża wszystkie brudy i hałasy, które mnie otaczają.” Obserwując historię nowojorskiej sceny awangardowej, trudno nie dostrzec tej desperacji i inspiracji miejskiej w muzyce wielu jej przedstawicieli. Od Johna Cage’a, La Monte Younga, Pauline Oliveros, przez Velvet Underground, Sonic Youth, Johna Zorna, do DJ-a Spooky’ego, DJ-a Olive’a, wszystkie pokolenia zdradzają fascynację ruchliwym życiem tego wyjątkowego 20-milionowego miasta.

Betonowa dżungla

Już od początku lat 70. kolejni burmistrzowie starają się zaprowadzić w Nowym Jorku porządek. Specjalne kodeksy zabraniają korzystania ze zbyt hałaśliwych urządzeń wentylacyjnych i klimatyzacyjnych, słuchania głośnej muzyki w domu i w samochodzie, trąbienia, używania autoalarmu, a nawet

szczekania psów (!). Problem nie tkwi jednak w samych mieszkańcach, ale architekturze miejskiej i organizacji systemu transportu. W dzielnicy Queens mieszczą się dwa najbardziej ruchliwe lotniska w Stanach – John F. Kennedy International Airport i La Guardia Airport. Nad miastem jest przestrzeń otwarta dla helikopterów, a lotniska dla nich znajdują się aż trzy – East 34th Street, West 30th Street i Wall Street. Pod ziemią krąży na 25 trasach sześć tysięcy wagonów metra, które zjeżdżają dziennie setki mil, zatrzymując się na blisko pół tysiącu stacji. Natomiast po ulicach krążą autobusy, taksówki, samochody osobowe, ciężarowe i oczywiście ludzie. „Miliony nas chodzą, operuje maszynami, kieruje samochodami i toczy swoje życie na ulicach. To nie jest miasto, gdzie ludzie cicho załatwiają swoje sprawy. – mówi Annie Gosfield – Jest wyjątkowe, ponieważ jest to miasto pieszych. Kiedy większość państwa staje się wielkim przedmieściem, które ludzie przemierzają samochodami, nowojorczycy podróżują pieszo, środkami transportu miejskiego i czasem taksówkami. Jest większy kontakt między nami, większa konfrontacja i więcej hałasu. Policja, kierowcy karatek, pracownicy budów, taksówkarze, nikt nie przejmując się swoim głośnym zachowaniem.” Nie trudno wyczuć w wypowiedziach Annie echa manifestu futurystów *L’arte dei rumori* napisanego w 1913 roku przez Luigiego Russolo.

Nieznosna medytacja

Począwszy od drugiej połowy XX wieku rozwój miast i przemysłu zaczął przybierać przerażające rozmiary. Jednym z głównych krytyków miejskiego środowiska dźwiękowego był R. Murray Schafer [obok artykułu Mariusza Gradowskiego o Schaferze i jego koncepcji – przyp. red.]. Pod koniec lat 60. wykładał na Simon Fraser University w Kanadzie i prowadził badania nad ekologią dźwięku. W ramach World Soundscape Project nagrywał i dokumentował obserwowany przez siebie „pejzaż dźwiękowy” miast. Skupiał się na związku między społecznościami ludzkimi i dźwiękowym środowiskiem. Według jego teorii, rewolucja przemysłowa zubożyła środowisko miejskie, które zostało zdominowane przez dźwięki o wykresie linii prostej. Z dźwięków maszyny wyróżnił dwa typy o małej wartości informacyjnej – efekt Dopplera i drony. Pierwszy powstaje, kiedy źródło dźwięku jest w ruchu i ma wystarczającą prędkość, żeby zgęścić fale dźwiękowe. Kiedy się przybliża do obserwatora, wzrasta wysokość dźwięku, a kiedy fala wydłuża się przy oddalaniu, wysokość się zmniejsza. Efekt ten był obecny również w naturze (dźwięk pszczoły), ale dopiero w czasach rewolucji przemysłowej został zauważony przez Christiana Johanna Dopplera, który wytłumaczył to zjawisko na zasadzie analogii ze światłem. Natomiast główną cechą dronu jest jego ciągłość (generator), może być ostry, posiadać metaliczne „ziarenka” (mechaniczna piła) albo punktowy, połączony w rytmicznym łańcuchu (maszyna tkacka i młóca). Pojęcie dronu, tępego dźwięku pozbawionego informacji nie było wcześniej używane w kulturze Zachodu, gdyż uważano go za „antyintelektualny narkotyk”. Dopiero w latach 60. pojawił się w Stanach wraz z fascynacją Wschodem.

Pierwszą postacią, która komponowała utwory z użyciem dronów był La Monte Young, minimalista, członek ruchu Fluxus, uważany obecnie za jednego z najważniejszych kompozytorów amerykańskich powojennej awangardy i muzyki eksperymentalnej. Choć zaliczany jest do słynnej czwórki wielkich nowojorskich minimalistów (wraz z Philipem Glassem, Stevem Reichem i Terryem Rileyem) podążał w tym nurcie własną drogą. Zaczynał od grania jazzu na saksofonie (ponoć był nawet lepszy od Erica Dolphy’ego!), grał z Ornettem Colemanem i Donem Cherrym. Dopiero na studiach w Darmstadtzie u Karla Heinza Stockhausena zainteresował się muzyką współczesną oraz odkrył Johna Cage’a. Zaczepnął od niego wiele teorii na temat tworzenia dźwięku z hałasu oraz elementów teatralnych w utworach. Jego

seria krótkich konceptualnych *Compositions* zawierała notacje prostych czynności niezwiązanych z muzyką – zapal ognisko, wypuść motyle, narysuj linię i idź po niej, przepchnij fortepian pod ścianę, a jak uda ci się ją przebić, pchaj dalej. Jego inspirację obejmowały również dodekafonia Antonia Weberna i Arnolda Schönberga, gregoriańskie chorały oraz kultury wschodnie – hinduską muzykę klasyczną i indonezyjski gamelan. Od 1970 roku zaczął nawet studiować ragę u indyjskiego wokalisty Pandit Pran Natha.

Duchowe i muzyczne doświadczenia z pobytu w Himalajach zaowocowały zmianami w jego twórczości, pojawiały się w niej elementy dronów hinduskiej tambury i fal sinusoidalnych. Zaczynał od kompozycji elektronicznych (*The Second Dream of the High-Tension Line Stepdown Transformer*) później skupił się na akustyce i improwizacji. Na potrzeby performance’u *The Four Dreams of China* stworzył specjalne miejsce – *Dream House*, instalację świetlną i dźwiękową, w której muzycy mieszkali i grali 24 godziny na dobę. Do zrealizowania projektu założył grupę *The Theater of Eternal Music*, w skład której weszli, obok Younga, jego żona Marian Zazeela, Angus MacLise, Tony Conrad i John Cale, czasem dołączał również Terry Riley. Do dziś formuła niekończących się utworów, ogromnego spektrum dźwięków, a także nowatorska forma uczestniczenia w słuchaniu muzyki mają ogromny wpływ na takie gatunki jak punk, krautrock czy ambient. Natomiast bezpośrednim kontynuatorem tradycji stał się Velvet Underground, do którego odszedł John Cale. Jej wpływ na noise-rocka rozwijającego się w Nowym Jorku, z Sonic Youth na czele, jest nieoceniony.

Gry uliczne

Tradycja medytacji muzycznych w Nowym Jorku trwa do dziś. „Idea *deep listening* polega na słuchaniu w każdy możliwy sposób wszystkiego, co można usłyszeć, cokolwiek się robi i gdziekolwiek się znajduje. – tłumaczy Pauline Oliveros – Takie intensywne słuchanie obejmuje dźwięki życia codziennego, naturę, nasze myśli i dźwięki muzyczne. *Deep listening* reprezentuje podwyższony stan świadomości i łączy nas ze wszystkim, co nas otacza. Jako kompozytorka zawsze tworzę w tym duchu.” Pauline przeprowadziła się na stałe do Nowego Jorku w połowie lat 80. Wychowywała się w środowisku hi-fi, na wsi w Teksasie i do dziś wspomina, jak słuchała odgłosów dzikiej przyrody, zaś w domu radia, szczególnie szumu między stacjami. Dzięki rodzicom nauczyła się grać na akordeonie, a na studia trafiła do San Francisco, gdzie na uniwersytecie poznała takich kompozytorów jak: La Monte Young, Terry Riley, Morton Subotnick, Steve Reich. Kiedy Young wyjechał do Nowego Jorku, grała z Terryem Rileyem, wykonywała m.in. słynne *In C*. Fascynację muzyką improwizowaną, elektroniczną i minimalizmem przeniosła na własne kompozycje. „Zawsze interesowałam się tym, co mogę usłyszeć oraz zmysłową naturą dźwięku. – mówi – Terry i La Monte mieli bardziej formalistyczne zainteresowania. Kiedy pojawił się minimalizm i został zdefiniowany, stał się zbyt formalny. Choć interesowałam się tą muzyką i znałam jej twórców, nie identyfikowałam się z nią.”

Paulina wykładała na Mills College, prowadziła archiwum taśm i sama eksperymentowała z nagraniami, systemem delay-ów i oscylatorami. Często jej muzyka miała narrację otwartą (nie było początku i końca) lub wychodziła poza zakres słyszalności, dlatego najlepiej odbierała się ją medytując, a wykłady o swoich utworach z lat 60. zatytułowała *MMM: Meditation / Mandala / Music*. Tworząc muzykę nierzadko powoływała się na doświadczenie zanurzenia w dźwiękach i we wspomnieniach z dzieciństwa. Natomiast największą inspiracją okazał się dla niej eksperyment z wystawieniem mikrofonu za okno i zarejestrowaniem niezauważanych przez nią wcześniej dźwięków (co wynikało z selektywności percepcji i zbyt uważnego słuchania). Zasada jej „muzyki medytacyjnej” była prosta: „Podtrzymaj ton

albo dźwięk do czasu, kiedy minie ci chęć jego zmiany. Kiedy pokusa już przejdzie, możesz to zrobić."

Do dziś prowadzi Deep Listening Foundation, pomagając młodym kompozytorom oraz sama gra koncerty improwizowane z Deep Listening Band. Miejsca wybiera często na otwartym powietrzu lub np. w cysternie, kaplicy czy elektrowni. Grając na akordeonie stosuje techniki oddechowe pochodzące ze wschodnich sztuk walki, synchronizuje ruch z graniem, czego efektem jest uspokojenie i odcięcie się od zgiełku miasta. „Zrelaksowane ciało, świeży odbiór zewnętrznych dźwięków, odkrywanie możliwości głosu czy zakresu i jakości brzmienia instrumentu jest teraz dla mnie podstawą grania, wcześniej tego mi brakowało."

Na uwrażliwienie się na nowe dźwięki w miejskiej atmosferze dzięki praktyce deep listening powołuje się również Annie Gosfield. Praktyka ta pozwala dostrzec podstawowe cechy „pejzażu dźwiękowego”, które R. Murray Schafer analizował posługując się terminami: tonika (keynote), sygnał (signal), znak dźwiękowy (soundmark), obiekt dźwiękowy (sound object) i symbol dźwiękowy (sound symbol). Tropem poszukiwań tych elementów w pejzażu dźwiękowym Nowego Jorku przed dwoma laty udał się Japończyk Hidekazu Minami w projekcie *Infrasonic Soundscape*. „Często trudno jest nam wysłyszeć wiele dźwięków w mieście, ponieważ nerwowi kierowcy zagłuszają je, wyładowując swoją frustrację klaksonami. Nie zwracamy uwagi na dźwięki otoczenia, jesteśmy bardziej skupieni na wizualnym, a nie dźwiękowym obrazie miasta. – mówi – Wieżowiec Empire State Building wibruje jak stroik, ponieważ działa na niego wiatr. Mosty Brooklyn Bridge i Manhattan Bridge generują dźwięki jak instrumenty smyczkowe, ponieważ z powodu ruchu samochodów i powiewów wiatru wibrują liny, na których są zawieszone. Dźwięk wydają również kroki na marmurowym chodniku na Grand Central Station, woda chlupocząca o przystań na Hudson River czy wibracje na pokładzie State Island Ferry." Wszystkie te dźwięki o niskiej częstotliwości z przestrzeni miejskiej umieścił na stronie internetowej (www.thejetty.org/thesis/) i dzięki specjalnemu interfejsowi zaprojektowanemu na wzór radaru Nowy Jork staje się w rękach użytkownika instrumentem. Do takiego przedsięwzięcia zainspirowały go teorie Johna Cage’a o muzyce tworzonej z hałasu i Toma Johnsona, który pisał o sposobach dokumentowania i utrwalania muzyki. Mapa ambientowych dźwięków miasta nie tylko prowadzi do interakcji między dźwiękiem a użytkownikiem, ale uświadamia istnienie „pejzaży dźwiękowych”.

Chore miasto

Uczynienia bardziej słyszalnymi dźwięków środowiska miejskiego podjęli się siedem lat temu również Scanner i David Shea na wspólnym albumie *New York Soundscape*. Pierwszy z nich jest Anglikiem, który, oprócz komponowania i wykonywania swojej muzyki na laptopie czy nagłaśniania w czasie

rzeczywistym dźwięków plaży, zajmuje się również tworzeniem map dźwiękowych miast. „Od lat podróżuję po świecie i doszedłem do wniosku, że chciałbym poznać bliżej miejsca, w których goszczę. W Londynie mieszka moja rodzina, dobrze się tam czuję i znam to miasto doskonale. – tłumaczy – Kiedy jadę do Warszawy, Zagrzebia, Berlina, Paryża, Wiednia... to nie są to moje miasta. Choć byłem w nich już wcześniej, ciągle jestem w nich obcy. Zacząłem się zastanawiać nad tym, co sprawia, że na przykład Warszawa jest Warszawą – oprócz tego, że jest w stolicy Polski. Czy są to kształty budynków, ubrania jej mieszkańców, czy język i kultura? Ale są przecież jeszcze takie zwykłe rzeczy, jak dźwięk tramwajów. Przecież inaczej brzmią w Rzymie i w Warszawie. Taksówki w Londynie są zupełnie inne niż w Nowym Jorku. To jest ciekawe muzycznie i wizualnie. Swoimi projektami chcę odkryć to, co czyni każde miejsce szczególnym."

Po swoim mieście oprowadzał go nowojorski kompozytor David Shea, który obecnie przebywa w Australii. Jest wyjątkową postacią, która w pewnym sensie odzwierciedla swoimi doświadczeniami charakter dźwiękowy miasta. Wychowywał się na punku, hip-hopie i muzyce klubowej. Później podczas studiów zainteresował się wczesną eksperymentalną muzyką elektroniczną Xenakisa, Feldmana, Ligetiego i Cage’a. W pracy wykorzystuje poza instrumentami akustycznymi, samplery, gramofony, automaty perkusyjne i sekwencery. Dzięki wielokulturowemu charakterowi miasta, inspirację odnajduje zarówno w tradycyjnej muzyce chińskiej, amerykańskim popie, jak i w latynoskim jazzie. „Jest wiele niewidocznych związków między muzyką i sztuką, miastem i jego ludźmi, ideami i strukturami. – mówi Scanner – Wszystkie moje projekty, zarówno na polu muzyki jak i sztuki wizualnej, funkcjonują jako metafory nieostrych granic między sferą intymną, indywidualną a publiczną, ogólnie dostępną. Czy w formie występów w

Osobą doskonale wpisaną w pejzaż Nowego Jorku jest DJ Spooky. Czarnoskóry absolwent wydziału francuskiej literatury i filozofii cały czas aktywnie angażuje się w dyskusję o przyszłości muzyki oraz o związku człowieka z technologią. Poza tym mówi o sobie „inżynier przestrzeni niewidzialnego miasta” i jest didżejem. W odróżnieniu od wysuniętej przez Briana Eno koncepcji muzyki otoczenia, ambientu – Spooky posługuje się terminem „illbient”, który odzwierciedla żywego ducha Lower East Side i Brooklyn. Termin powstał z e



za to drugi – tak. Nawet pod prysznicem dźwięk rozrywanego nieba, po którym nastąpił silny wybuch, bez wątpienia nie był zwyczajnym dźwiękiem na Manhattanie".

Później Lee zabrał rodzinę z mieszkania i windą pojechali na dach. Razem z sąsiadami spędzili resztę dnia oglądając prze-

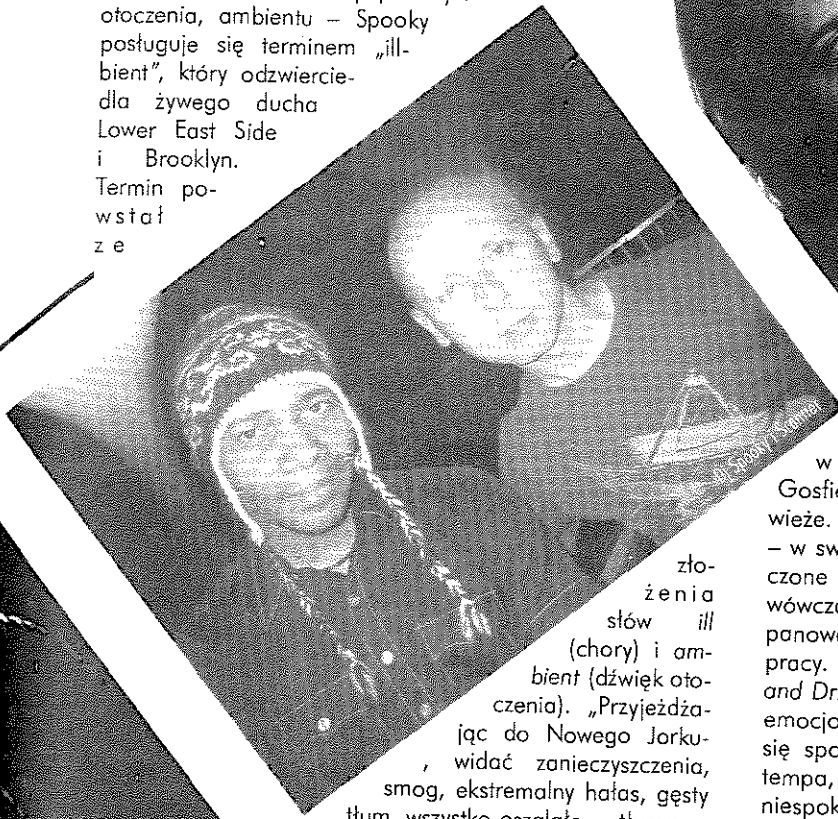
rażające sceny, których widok i dźwięk wywołał

największy szok w ich życiu. „Wciąż staram się opisać słowami dźwięki, które słyszałem. Najbardziej wdarł mi się w pamięć niespokojny szum budynku, który miał się za chwilę zawalić. Trudno to wyrazić, bo doświadczenie słyszenia zostało zdominowane przez obrazy upadających budynków, nie wiem, czy mogę je oddzielić od siebie w mojej pamięci." Na atak zareagowała również Annie Gosfield, która ze swojego okna widziała płonące dwie wieże. Od dawna była zafascynowana procesem rozkładu – w swoich utworach wykorzystywała stary fortepian, zniszczone płyty czy wadliwe mechaniczne instrumenty. Jednak wówczas, gdy przez kolejne dni w powietrzu unosił się dym, panował chaos i strach, w ogóle nie mogła zasiąść do pracy. Dopiero po kilku miesiącach zabrała się za *Smoking and Drifting*, który stał się swego rodzaju chronologicznym, emocjonalnym pamiętnikiem owych tygodni. „Rozpoczyna się spokojną, prawie elegancką muzyką, powoli nabiera tempa, jego konstrukcja staje się coraz bardziej złożona, niespokojnie burzy się jej układ, ale kończy się dość optymistycznym motywem. – objaśnia kompozycję – Użyłam dwóch melodii, obydwie zmieniają formę, unisona rozchodzą się i ewoluują, tak jak dwie wieże zmieniały formę i znikwały pod osłoną dymu. Choć nigdy nie miałam zamiaru komponować utworu opartego na tych tragicznych wydarzeniach, każde nowe dzieło jest przecież reakcją na otaczający nas świat. Na bardzo osobistym poziomie pozytywne działania, takie jak komponowanie muzyki, sprawiły, że pisanie *Smoking and Drifting* stało się dla mnie ważnym doświadczeniem tej jesieni. I zawsze będę o tym pamiętała." Czy niepowtarzalne doświadczenie dźwiękowe odmieni twórców nowojorskich? Czy zmiana atmosfery i pejzażu miejskiego wpłynie na pojmowanie „pejzażu dźwiękowego”? Miasto już podniosło się z ruin i w życiu jego mieszkańców rozpoczyna się nowy etap, który na pewno przyniesie jeszcze więcej muzyki odzwierciedlającej ducha naszych czasów.

Jacek Skolimowski

Krajobraz po bitwie

Jak głębokie jest zanurzenie nowojorczyków w miejskim hałasie przekonał się gitarzysta Sonic Youth, Lee Ranaldo, rankiem 11 września 2001 roku. Mieszka kilka kroków od WTC i dzień ataku terrorystycznego wspomina tak: „Byłem w swoim mieszkaniu, kiedy samoloty uderzały w wieże. Pierwszego z nich zupełnie nie zauważyłem. Zawsze z ulicy dochodzą do nas takie głośne wybuchy, choć ten wydawał się trochę większy niż hałas zwyczajnej ciężarówki przejeżdżającej po pokrywach włazów do kanałów. Kilka osób wyrzuciło przez okno i zorientowało się, co widać na niebie. Nawet po pierwszych telewizyjnych raportach o samolocie, który uderzył w wieżę, mieszkańcy NYC jeszcze nie zdawali sobie sprawy z tego, co się wydarzyło. Ja poszedłem wziąć prysznic i przygotować dziecko do szkoły. Pierwszy samolot nie został odnotowany jako coś niezwykłego,



złożenia słów illbient (dźwięk otoczenia). „Przyjeżdżając do Nowego Jorku, widać zanieczyszczenia, smog, ekstremalny hałas, gęsty tłum, wszystko oszałało. – tłumaczy – Łączę wiele gatunków muzycznych obecnych w tym mieście – jazz, hip-hop, rock i używam sampli dźwięków z ulicy".

Na swoim pierwszym albumie *Songs of a Dead Dreamer* między loopy perkusji i basu wkleił sample przejeżdżających pociągów, tykających zegarów czy przypadkowe szumy taśmy i winyli. Razem z producentami z WE (grupa trzech didżejów z Brooklynu: Once 11, DJ Olive, Lloop) technikę miksowania zmienił w prawdziwą sztukę manifestującą życie miejskie. Projekt trafił na prestiżowe amerykańskie Whitney Biennale, a podobną grupę tworzy obecnie w Charlottesville DJ Olive. „Ambient jest muzyką piękną i łagodną, ale ma niewiele wspólnego z życiem. – mówi Spooky – Kultura techno miała na celu oderwanie człowieka od rzeczywistości, illbient każe w niej pozostać."



klubach, instalacji czy ścieżek dźwiękowych, badam nie tylko ukrytą codzienną obecność niematerialnego pejzażu dźwiękowego w naszym fizycznym otoczeniu, ale również naszą świadomość tego ciągle obecnego zjawiska, jego praw i możliwości nim manipulacji. Moje projekty mogą być interpretowane zarówno jako komentarz społeczny związany z kontekstem pracy, jak i zwykle zasygnalizowanie obecności otaczającego nas środowiska dźwiękowego."



Wypowiedzi muzyków pochodzą z wywiadów mailowych przeprowadzonych na potrzeby tekstu oraz ze źródeł internetowych:
Hidekazu Minami: www.thejetty.org/thesis/synopsis.htm
Annie Gosfield: www.anniegosfield.com/
WE: www.qrot.net/we/
DJ Spooky: www.djspooky.com/
Scanner: www.scannerdot.com
Pauline Oliveros: <http://media.hyperreal.org/zines/est/intervs/oliveros.html>
La Monte Young: <http://www.melafoundation.org/ml.htm>

z książek polecam:
David Toop, *Haunted Weather Music, Silence and Memory, Serpent's Tail, Staubgold 2004*
R. Murray Schafer, *The Soundscape*, Destiny Books 1993

O słuchaniu filmów

W 1741 roku w Paryżu mało komu znany jezuita Yves-Marie André wydał książkę *Esej o pięknie*. W dziele tym bronił autonomicznej wartości muzyki instrumentalnej i jej wyższości nad malarstwem – poglądów mało popularnych w czasach, gdy za powinność prawdziwej sztuki uważano przede wszystkim naśladowanie natury. Dla André jednak malarstwo nie naśladuje, przeciwnie: deformuje rzeczywistość, ponieważ pozbawia ją ruchu. Przedstawić może co najwyżej martwą powierzchnię rzeczy, podczas gdy muzyka „dociera do głębi, (...) maluje ruch”¹. W polemicznym zapale autor oznajmił: „trzeba by dwudziestu obrazów, aby połączyć wszystko, co kryje w sobie pierwsza z brzegu kantata czy sonata”². Słowa te znalazły nieoczekiwaną puentę pod koniec XIX wieku, gdy nikt już nie pamiętał ani o pracy André, ani o nim samym. Okazało się, że aby na jedną tylko sekundę wykraść muzyce tajemnicę ruchu, wystarczy obrazów szesnaście.

Kino, jak pisał Irykowski, otwiera przed człowiekiem królestwo ruchu. Zastygłą i „uwiecznioną” w tradycyjnym obrazie malarskim rzeczywistość wprawia w ruch, oddaje jej wymiar czasowy. Przekroczona zostaje tym samym granica przedstawienia malarskiego, o której mówił André; barwy i kształty zaczynają rozgrywać się w czasie, przepływać przez ekran i „malować ruch” na podobieństwo dźwięków w muzyce.

Często uważa się, że kino narodziło się nieme. Kino nieme? Kino zawsze było dźwiękowe, a zwłaszcza wtedy, kiedy było nieme. Jego związki z muzyką sięgają dużo głębiej niż akompaniament tapera, czy cichy terkot projektora. Opierają się one na łączącej obie sztuki więzi ontologicznej: zarówno film jak i utwór muzyczny rozwijają się w czasie. Fakt ten decyduje o możliwości przeniesienia do filmu pewnych właściwych muzyce zasad dotyczących struktury dzieła i jego odbioru. Sądzę, że odnosi się to do wszystkich twórców kinowych, choć w różnym stopniu, zależnym przede wszystkim od funkcji, jaką w danym dziele pełni fabuła.

Idea widzialnej muzyki, oraz wszelkie próby jej urzeczywistnienia, zarówno w kwestii tworzenia filmów, jak i ich odbioru, opiera się na jednym podstawowym przekonaniu. Wizualny i czasowy charakter filmowego medium wcale nie determinuje do opowiadania historii; fabuła nie musi być jedynym sposobem organizowania obrazowej materii filmu, a widz nie musi być skazany na ciągle podglądanie ekranowych intryg. Najprostszym sposobem obalenia tyranii fabuły – na który często decydują się twórcy awangardowi – jest jej całkowite odrzucenie. To rozwiązanie skrajne

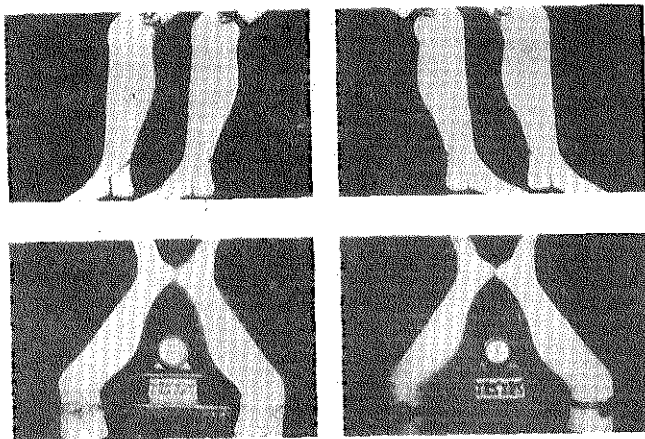
i poniekąd oczywiste albo wręcz banalne, ale zawsze skuteczne – sfera obrazowa zyskuje autonomię i jako taka może być następnie organizowana na różne niefabularne sposoby.

Znacznie trudniej jest pozbawić fabułę funkcji dominującej, przy jednoczesnym zachowaniu pewnych ram opowieści. Przez awangardzystów i ich wierną widownię podejście takie bywa uznawane za kompromis, tymczasem jest właśnie odwrotnie – to heroiczna partyzantka na terenie wroga, dużo trudniejsza i bardziej niebezpieczna. Fabuła posiada bowiem dziwną właściwość podporządkowywania sobie i zniewalania twórcy i odbiorcy (a może to raczej my jesteśmy skłonni uciekać od wolności...?). Jej autorytatywny charakter wzmacnia dodatkowo siła tradycji, najpierw literackiej (forma fabularna w kinie zaadaptowała wszystkie główne zasady XIX-wiecznej powieści realistycznej), potem zaś już własnej, w której rozwiązania wizualne stają się konwencjami służącymi sprawnemu opowiadaniu historii. Środki stylistyczne swoiste dla filmu osiągnęły poziom zerowy, przezroczysty; cały wachlarz możliwości ekspresyjnych kina zostaje sprowadzony do „kopiowania” rzeczywistości w układzie nadanym jej przez fabułę.

Obraz filmowy zaczął ulegać dominacji formy fabularnej zaskakująco szybko, bo już po kilku latach od swych narodzin. Dwa pierwsze dziesięciolecia były okresem kształtowania się klasycznej formuły widowiska filmowego i stabilizacji wielkiego przemysłu kinematograficznego. Oba te procesy ostatecznie zakończyły się na początku lat dwudziestych i nadały kinu kształt niezmieniony przez kilka kolejnych dekad (pewne modyfikacje wynikały przeważnie z dostosowania się do nowych możliwości technicznych, jak lepsza taśma, dźwięk, kolor itp.). Na początku lat dwudziestych pojawiła się także po raz pierwszy awangarda filmowa, której propozycje dziś uważane są za klasyczne. Wszystkie one zmierzały do nadania warstwie

wizualnej filmu statusu autonomicznego. W dziełach awangardowych sfera obrazowa nie poddawała się organizacji fabularnej i zaczerpniętym z literatury wzorcom opowiadania historii, takim jak koherencja świata przedstawionego, logika związków przyczynowo-skutkowych itp. Twórcy dążyli do odrzucenia schematów nakładanych na film przez tradycję kultury słowa – rolę pierwszoplanową grał obraz, „ożywiony” i wprawiony w ruch, stanowiący podstawową determinantę formy filmowej.

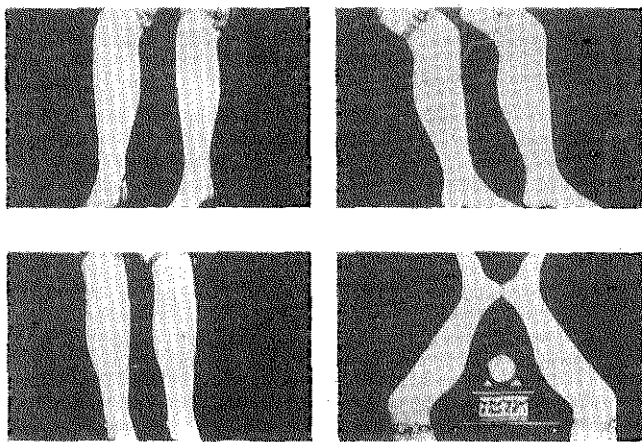
Nastawiona na czystą dynamikę obrazu twórczość awangardowa przypomina w pewnym sensie przedfabularne początki kina – krótkie, pozbawione fabuły obrazki z życia, oferujące widzom wizualną przyjemność obcowania z „ożywioną fotografią”. Kino było prawdziwym



„królestwem ruchu” właśnie w tych pierwszych latach, kiedy ludzie przychodzili oglądać ruszające się obrazy, które same w sobie stanowiły atrakcję i nie potrzebowały fabularnej struktury. Dystrybuowano wówczas pojedyncze, krótkie ujęcia, które na projekcjach były w dość dowolny sposób łączone przez kinarzy, tworząc oszałamiający strumień danych wizualnych. Rozbierająca się pokojówka sąsiadowała tam z koronacją cara, a śniadanie dziecka z egzekucją. Obrazy tego rodzaju nie były nośnikami żadnych znaczeń. Nie „przemawiały”, lecz „unaoczniały”. Czysta widzialność, na którą nakierowane było kino atrakcji, zbliżała je z jednej strony do cieszących oko jarmarcznych rozrywek, takich jak kalejdoskopy, czy gabinety anatomiczne, z drugiej zaś, do sztuki abstrakcyjnej, która chcąc uzyskać autonomię obrazu, programowo odcinała się od „zanieczyszczającej” warstwy wizualnej anegdoty.

Właśnie ten drugi kontekst wydaje się być decydującym także dla awangardowych dokonań filmowych. Pojawienie się w malarstwie europejskim początku XX wieku abstrakcji było owocem poszukiwań wartości swoistych dla sztuki obrazu oraz odrzucenia obsesji naśladownictwa i niewolniczego kopiowania rzeczywistości zewnętrznej. Malewicz, pisząc o odnajdywaniu „czystej sztuki, która z biegiem czasu stała się niedostrzegalna pod balastem rzeczy”³, dał wyraz ogólnej tendencji odwrótu od akademickiego realizmu, rozpoczętego przez impresjonistów, a kończącego się między innymi na abstrakcji. Zwrot ten dokonał się w dużej mierze za sprawą fotografii, która poprzez mechaniczną naturę procesu reprodukcji obrazów oferowała nieporównanie doskonalszy środek naśladownictwa niż malarstwo. Artyści mogli więc, odrzucając naśladowanie, skupić się na sprawach czysto malarzkich, tworzyć dzieła nieskrępowane zależnościami przedstawiania.

Podobny proces nastąpił w kinie awangardowym – odejście od dominacji fabuły stanowiło próbę odnalezienia autonomii dla obrazu filmowego. Nie wszystkie nurty filmowej awangardy odrzuciły całkowicie, lecz wszystkie pozbawiły ją nadrzędnej roli w organizacji wizualnej materii dzieła. Za przykład niech posłuży tu filmowy dadaizm i surrealizm. Oba nurty są silnie ze sobą związane, łączy je podobieństwo podstawowych założeń i środków, często są to też ci sami twórcy. Dada jednak rezygnuje z fabuły całkowicie, surrealizm zaś w częściowej formie ją zachowuje. Zasadą konstrukcji narracyjnych takich filmów jak *Powrót do rozumu* (1923) i *Emak Bakia* (1926) Man Raya, czy *Antrakt* (1924) René Claira, są sprawiające wrażenie przypadkowych i nonsensownych zderzenia obrazów, często prowadzących, groteskowych, albo fotografowanych w zaskakujący sposób. Opis np. *Powrotu do rozumu* musi ograniczyć się do wyliczenia kolejnych obrazów przewijających się przez ekran: ujęć umieszczonych bezpośrednio na taśmie śrubek i pinesek, ruchomych neonów w wesołym miasteczku, nagiego tułowia kobiety. Natomiast surrealistyczne dzieła, jak choćby słynnego *Psa Andaluzyjskiego* (1929) Luisa Buñuela czy *Tajemnicę zamku De* (1929) Man Raya można próbować streścić – sprowadzając



Fernand Léger *Balet mechaniczny* (1924)

je wszakże tylko do historii, całkowicie omijamy istotne walory. I tak, *Tajemnica zamku De* nie jest opowieścią o dwóch podróżnych, którzy trafili do dziwnego zamku, ale ciągiem surrealistycznych obrazów, osnutych wokół tematu śmierci i tylko luźno spiętych klamrą fabularną. Kadry i sceny w tych filmach konstruowane są niczym wizualna improwizacja na mniej lub bardziej wyraźny temat; obecność fabuły służy nadaniu pewnych ogólnych ram owej improwizacji, ale zawsze są to ramy podporządkowane bardziej istotnym aspektom wizualnym filmu i ich symbolicznym funkcjom.

Analogia z malarstwem abstrakcyjnym sięgnie jeszcze dalej, jeśli przyjmiemy za Arystotelesem, że fabuła jest rodzajem naśladownictwa⁴. Otóż, obraz filmowy, aby uzyskać status autonomiczny, nie może zatrzymać się na odrzuceniu

fabuły – podobnie jak obraz malarski, musi wkroczyć w dziedzinę abstrakcji. Naśladowanie bowiem uzależnia obraz od oryginału. W przypadku kina zależność ta jest zupełnie innej natury niż w malarstwie, ze względu na fotograficzne właściwości medium. Niektórzy są nawet skłonni twierdzić, że między obrazem filmowym a rzeczywistością zachodzi związek konieczny, zatem negację naśladownictwa należy traktować jako zamach na bytowe podstawy filmu. Sądy takie upadają, gdy przywoła się sam fakt istnienia filmu animowanego albo efektów specjalnych. Jednak kino abstrakcyjne – „niefabularne” i „nieprzedstawiające” – ciągle wzbudza pewne wątpliwości co do swego statusu. Podważając owe dwa dogmaty tak bardzo oddala się od popularnych form filmowych, że wydaje się być bliższe sztuce malarzkiej, realizowanej tylko za pomocą kamery⁵.

Podejście do kina abstrakcyjnego jako próby przeniesienia działań czysto malarzkich w wymiar czasowy znajduje dodatkowe potwierdzenie, jeśli przyjrzymy się artystycznym rodowodom twórców filmowych klasycznej awangardy. Większość z nich to malarze, którzy zainteresowali się nowym medium z punktu widzenia własnej sztuki. Zauważyli oni, że kino może stać się skutecznym narzędziem w przezwyciężaniu ograniczeń malarstwa płynących z jego „nieruchomej” natury. Natomiast pragnienie wprowadzenia aspektu czasowego w przestrzeń obrazu związane było z tym, że malarstwo abstrakcyjne od samego początku rozwijało się w cieniu muzyki – sztuki czasowej. Większość malarzy abstrakcjonistów uważała muzykę za naturalny wzór twórczości nieprzedstawiającej, dziedzinę czysto abstrakcyjną. Kandinsky w książce *O duchowości w sztuce* sformułował zasady estetyczne nowego nurtu właśnie za pomocą porównań muzycznych: pisał o „zasadach współbrzmienia”, „akordach barw”, „dwugłosach” i „kontrapunktach”. Wyznacznikami kompozycyjnymi obrazu stały się zależności między barwami i kształtami, oraz relacje, w jakie wchodziły między sobą. Muzyczny wzorec pomógł też zapewne odbiorcom pierwszych dzieł odrzucić tradycyjny model percepcji sztuki malarzkiej. Tytuły obrazów – *Improwizacje* Kandinsky’ego, *Fuga w dwóch kolorach* Kupki, czy *Brooklyn Boogie-woogie* Mondriana – zachęcały widzów, aby spróbowali oglądać

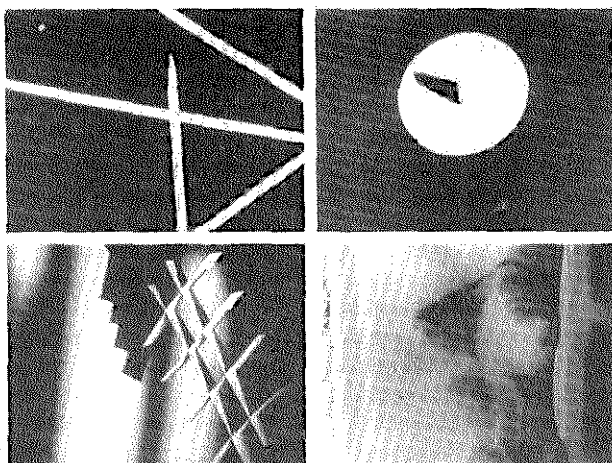
je tak, jakby słuchali muzyki. Bez doszukiwania się podobieństw do rzeczywistości zewnętrznej.

Podążanie za muzycznymi inspiracjami doprowadziło jednak twórców do bolesnego uprzytomnienia sobie ograniczeń malarstwa, poza które nie sposób wyjść bez podważenia swoistych właściwości medium. Był to koniec pewnej drogi – Białą kwadrat na białym tle (1918), gdzie, pozostając w ramach tradycyjnego malarstwa, dalej pójść nie można. Ale to jednocześnie początek – biały prostokąt ekranu kinowego, który zastąpił płótno malarskie i otworzył przed sztuką obrazu świat dotychczas niedostępny.

Włączanie abstrakcji filmowej do dziedziny sztuki malarskiej wydaje się zatem niesłuszne. Kino abstrakcyjne nie daje się zredukować do malarstwa wzbogaconego tylko o pierwiastek czasu, bowiem cechą istotną malarstwa jest właśnie brak tego pierwiastka. Obraz wprowadzony w dziedzinę czasu, połączony z ruchem, zmienił się w obraz filmowy. Kontynuacja malarskich poszukiwań przy użyciu kamery zamiast pędzla przyniosła zjawisko nowe, jakościowo różne zarówno od malarstwa, jak i popularnych form kinowych.

Kino spaja elementy obrazowe w struktury czasowe. W kinie abstrakcyjnym, pojętym jako muzyka optyczna, materiał wizualny komponowany jest wedle zasad muzycznych – kluczową rolę odgrywa rytm pojawiających się obrazów, kontrasty barw, dynamiczne napięcia między zmieniającymi się kształtami, ich wzajemne relacje itp. Obrazy te nie niosą żadnych znaczeń (póki sam widz tego od nich nie zażąda), dostarczają czystej estetycznej przyjemności, podobnej do przyjemności płynącej ze słuchania muzyki. Piękno muzyki zaś „leży wyłącznie w tonach i ich artystycznym połączeniu, niezawisłe od wszelkiej treści pochodzącej z zewnątrz, wcale mu niepotrzebnej. Tępy łączą się ze sobą bardzo rozmaicie: zgadzają się i dysonują, łączą i rozchodzą, potęgują i słabną.”⁷ Właśnie ten rodzaj podejścia do muzyki znalazł odzwierciedlenie w pracach filmowych abstrakcjonistów. Dzięki swemu nieprzedstawiającemu charakterowi warstwa wizualna filmu pozbawiona jest konieczności bazowania na rzeczach zewnętrznych wobec siebie samej, może stworzyć zupełnie nowy i autonomiczny świat obrazów w ruchu, rządzący się własnymi prawami.

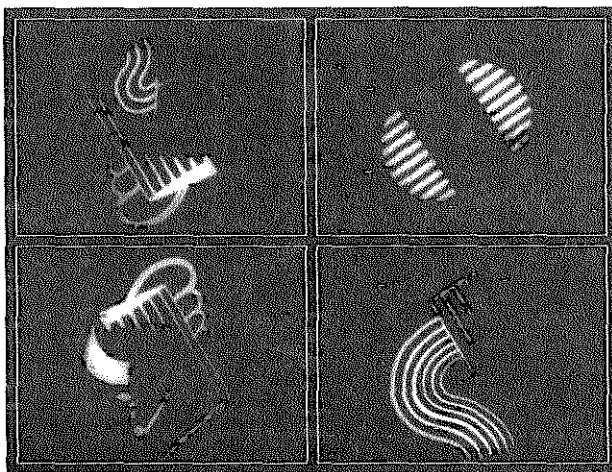
Do prehistorii nurtu muzyki wizualnej należą poszukiwania zależności między dźwiękiem a obrazem (barwą), prowadzone już w XVII wieku, przez m.in. Johannesa Keplera, czy Athanasiusa Kirchera. Ten ostatni był też konstruktorem latarni magicznej – jednego z poprzedników aparatu kinematograficznego. Badania te zyskały naukowe podłoże w XIX wieku, gdy odkryto zjawisko



Man Ray *Le Retour à la raison* (1923)

barw puszczonech w ruch. Powstały filmy: *Tęcza*, *Taniec*, *Barwny akord*, *Studium wrażeń czterech barw*, wszystkie z lat 1911-12, czyli o dekadę wyprzedzające pierwsze dokonania klasycznej awangardy (niestety, żaden się nie zachował). Kolejnym pionierem filmowej muzyki wizualnej był malarz Leopold Sturzwage, który w 1914 namalował ponad 200 abstrakcyjnych prac malarskich, z zamiarem ich późniejszego sfotografowania i połączenia w formę filmową. „*Barwny rytm* – jak nazwał swój projekt – nie jest ilustracją ani interpretacją dzieła muzycznego. Jest to sztuka autonomiczna, chociaż jej podstawy psychologiczne są takie same jak w przypadku muzyki”⁸. Prace Sturzwage’a przerwał wybuch wojny i film nigdy nie został zrealizowany, choć inaczej niż w przypadku dwójki futurystów, zachowały się obrazy-klatki, które obecnie można oglądać w Muzeum Kina w Paryżu.

Obie te wczesne próby twórczości abstrakcyjnej wykorzystywały technikę animacji. W walce z fotograficznym naśladowaniem obrazu filmowego technika ta była pierwszym narzucającym się rozwiązaniem. Abstrakcyjne filmy nieanimowane zaczęły powstawać dopiero w drugiej połowie lat dwudziestych pod wpływem dokonania dadaistów, często zresztą bliższe były dadaizmowi niż czystej abstrakcji. Dobrym przykładem tego pogranicza jest *Balet mechaniczny* (1924) Fernanda Légera. Zdecydowanie przeważają w nim ujęcia o charakterze przedstawiającym, choć niekiedy ulega on zatarciu pod wpływem dynamicznego montażu, dużych zbliżeń i detali, czy ujmowaniu ich w izolacji od tła „tańczących” na ekranie przedmiotów. Jednym z głównych twórców kina abstrakcyjnego posługującego się tradycyjną techniką filmową, był brat René Claire’a, Henri Chomette. W jego filmach, takich jak *5 minut czystego kina* (1925),



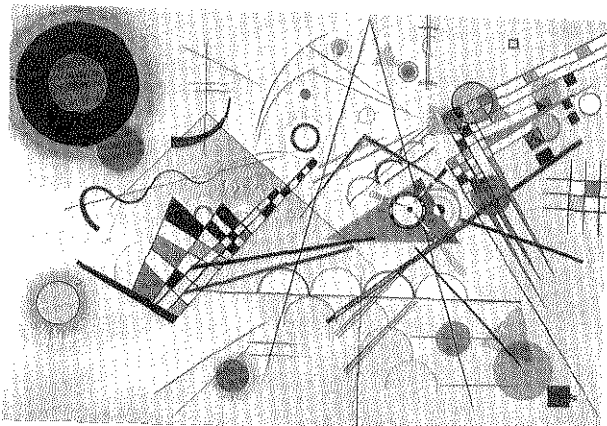
Viking Eggeling *Symfonia diagonalna* (1923-1924)

dynamiczna praca kamery, błyskawiczny montaż, brak ostrości, refleksy świetlne, dziwne zbliżenia itp. rozmywają ekran kinowy w grę abstrakcyjnych kształtów.

Jednak „kino czyste”, jak je zwał Chomette, nigdy nie cieszyło się wśród twórców abstrakcyjnych taką popularnością jak animacja. Klasycy lat dwudziestych: Hans Richter i Walter Ruttmann, Viking Eggeling, oraz Oskar Fischinger, znaleźli liczne grono kontynuatorów (do których zaliczyć można również niektórych artystów tworzących obecnie). Na szczególną uwagę zasługuje tu Eggeling, syn kapelmistrza króla Szwecji i twórca jednego tylko dzieła filmowego, *Symfonii diagonalnej* (1924). Pracował nad nią 2 lata, a niespełna dwa tygodnie po premierze zmarł. Na film składa się 7356 czarno-białych klatek zrealizowanych techniką wycinankową, co przy prędkości 16 klatek na sekundę daje 7 minut i 40 sekund czasu projekcji. *Symfonia* przedstawia białe geometryczne formy, które w określony, rytmiczny sposób pojawiają się i znikają na czarnym tle, jak dźwięki stopniowo wypełniające wnętrze sali koncertowej. Zasadą kompozycji pojawiających się kształtów są wewnętrzne napięcia, analogie, tempo, kontrapunkty itp. Jednak o szczególnej pozycji *Symfonii* decyduje to, że Eggeling zalecił, aby projekcje odbywały się bez muzyki, w absolutnej ciszy. Dźwięki bowiem mogłyby zdominować wizję, podporządkować ją swemu rytmowi, dynamice, czy barwie i sprawić, że „wyglądałaby” inaczej. Eggeling odrzuca to niebezpieczeństwo, tworząc prawdziwą muzykę wizualną – rozgrywającą się w ciszy.

Film abstrakcyjny oparty na idei muzyki wizualnej pojawił się najwcześniej ze wszystkich formacji kina awangardowego, do dziś pozostaje też jednym z bardziej żywotnych jego nurtów. Swą szczególną pozycję zawdzięcza temu, że idea owa wykorzystuje właściwości kina w ogóle i w jakimś stopniu można ją odnieść do każdego filmu. Abstrakcja jest jej ucieleśnieniem skrajnym (albo: czystym), ale elementy budowy muzycznej odnaleźć można w najróżniejszych filmowych twórcach: zarówno w horrorach gore, jak w kreskówkach (zwłaszcza gatunku „gonitw”, jak *Tom i Jerry* czy *Struś Pędziwiatr*); w *Męczeństwie Joanny d’Arc* (1928) Dreyera, ale też w filmach pornograficznych, czy u Greenawaya. Jednak idea muzyki wizualnej nie wyczerpuje się w samej budowie dzieła, ale sięga dalej, do widza, proponując mu określony sposób odbioru, zupełnie odmienny od tego, który narzuca fabuła. W takim ujęciu kino abstrakcyjne stanowi rodzaj treningu w oglądaniu filmów „poza” fabułą i fabularnymi przyzwyczajeniami odbiorczy. Uczy słuchać filmów.

Grzegorz Kurek



Wassily Kandinsky *Kompozycja VIII* (1923)

¹ Y.-M. André, *Essai sur le beau*, Paryż 1741, s. 94, cyt. za: E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, Kraków 1997

² Tamże

³ Cyt. za: *Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa*, wyb. i oprac. E. Grabska i H. Morawska, Warszawa 1969, s. 389.

⁴ Arystoteles, *Poetyka*, 1450a n.: „A zatem naśladowczym przedstawieniem czynności jest fabuła”.

⁵ Por.: atak na awangardę poprowadzony z tej strony w: A. Helman, *Historyczna rola awangardy okresu niemieckiego*, (w:) *Z dziejów awangardy filmowej*, Katowice 1976, s. 9-18, oraz B. Jabłońska, *Związki francuskiej awangardy filmowej z awangardą plastyczną*, (w:) tamże, s. 73-88

⁶ W. Kandinsky, *O duchowości w sztuce*, Łódź 1996.

⁷ E. Hanslick, *O pięknie w muzyce*, Warszawa 1903, s. 73.

⁸ L. Sturzwage, *Barwny Rytm*, (w:) tamże, s. 150

Bibliografia:

1. R.W. Kluszczyński, *Film - sztuka Wielkiej Awangardy*, Warszawa-Łódź 1990
2. R.W. Kluszczyński, *Awangarda. Rozważania teoretyczne*, Łódź 1997
3. *Wybory i ryzyka awangardy. Studia z teorii awangardy*, red. R.W. Kluszczyński, Warszawa-Łódź 1985
4. *Film awangardowy w Polsce i na świecie*, red. R.W. Kluszczyński, Łódź 1989
5. *Z dziejów awangardy filmowej*, red. A. Helman, Katowice 1976
6. <http://3cinema.art.pl> - znakomita strona o kinie awangardowym, posiada obszerną bazę linków
7. „Kwartalnik Filmowy”, 1995, nr 11 (Viking Eggeling - blok monograficzny)
8. „Kwartalnik Filmowy”, 1997-1998 nr 19-20, (numer poświęcony animacji filmowej)
9. M. Przyłipiak, *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*, Gdańsk 1994
10. T. Kłys, *Film fikcji i jego dominanta*, Warszawa 1999
11. *Europejskie manifesty kina. Antologia*, wyb. i oprac. A. Gwóźdź, Warszawa 2002
12. *Cudowny kinemat. Rosyjska myśl filmowa*, wyb. i oprac. T. Szczepański i B. Żyłko, Gdańsk 2001
13. K. Irzykowski, *X Muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Warszawa 1957
14. A. Bazin, *Film i rzeczywistość*, Warszawa 1963
15. *W cieniu braci Lumière. Szkice o początkach kina*, red. M. Hendrykowska, Poznań 1995
16. *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, ed. T. Elsaesser, A. Barker, London 1983
17. E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, Kraków 1997
18. Zofia Lissa, *Estetyka muzyki filmowej*, Kraków 1964
19. *Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa*, wyb. i oprac. E. Grabska i H. Morawska, Warszawa 1969
20. W. Kandinsky, *O duchowości w sztuce*, Łódź 1996.
21. E. Hanslick, *O pięknie w muzyce*, Warszawa 1903
22. M. Montignac, *Smacznie i zdrowo*, Warszawa 2004

Psycholog z wykształcenia, artysta i badacz z powołania. (Etno)muzyko(log) i archeolog amator. Ojciec - założyciel polskiego ruchu folkowego oraz sprawca pierwszych rodzinnych rekonstrukcji muzyki starogreckiej. Prekursor i wizjoner zapałający w przeszłość. Po prostu...

Maciej Rychły

Michał Mendyk: Niezwykłym aspektem Twojej działalności jest połączenie kilku odrębnych, zdawałoby się obszarów. Z jednej strony, jesteś kompozytorem – bazując na instrumentach ludowych oraz tematach o takiej proveniencji tworzysz nie tylko autorskie, niepurystyczne aranżacje (rockowy akompaniament gitary, freejazzowe improwizacje), lecz także złożone nieraz kompozycje niemające z tradycją ludową bezpośrednich związków (układy typu suitowego czy dwudziestominutowy poemat programowy, jakim jest Na Howerli dżdży z albumu To i Too). Z drugiej strony, świetnie odnajdujesz się w roli archeologa oraz badacza żywego folkloru. Czy czujesz się bardziej artystą, który wspiera się wiedzą naukową, czy obserwatorem kultury oralnej, dla którego kreacja muzyki, żywy kontakt z instrumentem oraz materiałem tematycznym jest tylko kolejnym etapem badań?

Maciej Rychły: Oczywiście, uprawianie sztuki nie stoi w opozycji wobec refleksji nad nią, jednak są to niewątpliwie dwie różne rzeczy... Te sfery znakomicie się dopełniają. Podobnie dopełnia się teraźniejszość i przeszłość. Tak jest zawsze, tylko głębokość tej retrospekcji jest różna. Na przykład dla mnie krok wstecz o dwa tysiące lat nie jest wielki, jeśli chodzi o świadomość, rozwój kultury, jej ciągłość. Natomiast wejrzenie o kilkadziesiąt lat w przyszłość wywołuje we mnie czarną rozpacz. To jest dziwny stan. Współczesny człowiek został zapędzony ze swoją energią życiową w sytuację wielkiej niewiadomej. Naturalnym aktem wydaje się więc zwrot ku przeszłości. A przeszłość nie jest zapisana, dana raz na zawsze. To także kwestia naszej wyobraźni, ciągłego opowiadania jej na nowo. Musi zawierać nasze myśli, marzenia. Bardzo dobrze jest rozumieć i czuć łączność z przodkami, bo wiesz, jakim darem, a zarazem odpowiedzialnością jest kultura. Tego dzisiaj brakuje i to skutkuje owym brakiem dalekosiężnej wizji przyszłości.

M: A więc zarówno Twoja działalność artystyczna jak i badawcza wynikają z chęci pielęgnowania tradycji?

R: Owszem, choć ja wskazałbym trzy odrębne obszary badania przeszłości. Z jednej strony masz księgę ziemi – przedmioty otoczone absolutną ciszą. Z drugiej strony masz księgę-pismo, która czeka na to, że dasz jej swój czas. I wreszcie jest to żywa przeszłość, którą stanowią kultury tradycyjne. Dopiero z tego wszystkiego możesz tworzyć całość skierowaną ku przyszłości. W gruncie rzeczy każdy tak postępuje, choć niektórzy nieświadomie. Biorąc do ręki instrument dostaje się ograniczoną kulturowo paletę dźwięków. Dostaje się ciało, kulturę przeszłości. Wykonanie zderzone zostaje ze słuchaczami, ich oczekiwaniami. I co by muzyk nie wyczyniał, jeśli nie jest szaleńcem, psychotykiem, to wejdzie w dialog z przeszłością, czy tego chce czy nie.

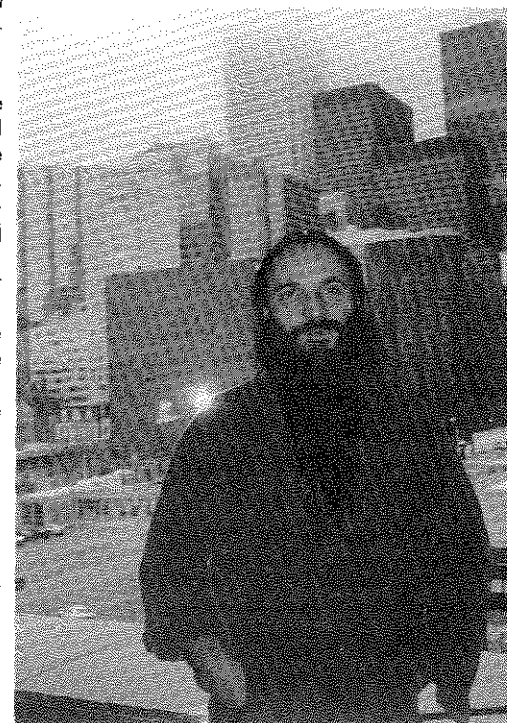
M: Jednak w działalności Kwartetu Jorgi kryje się pewna sprzeczność. Z jednej strony tradycyjne tematy, z drugiej – opracowania nawiązujące do bardzo różnych, niekoniecznie tradycyjnych stylistyk. Gdzie zatem leży granica, za którą reinterpretacja tradycji przestaje być jej pielęgnowaniem, a staje się pogonią za nowinkami?

R: Nowe formy tworzy się po to, by ujawnić to, co już istnieje. W Kwartecie Jorgi spotykają się ludzie z różnych środowisk: jazzman, muzyk klasyczny, folkowiec, artyści grający tradycyjną muzykę wiejską, nieposługujący się muzyczną notacją. Trzeba stworzyć taką formę, żeby ci ludzie się nawzajem nie ograniczali, lecz wyzwali. Z jakiej

racji mieliśmy dwadzieścia lat temu z wykształconego wiołanczelisty Andrzeja Trzeciaka robić bzykającego basmana basenowego? Chcieliśmy, aby był całkowicie wyzwolony. Pisaliśmy bardzo rozbudowane, wymagające wysokich umiejętności wykonawczych partie. Dlaczego Grzegorz Kawka, który grał w orkiestrze Agnieszki Duczmal i sam zbudował najwspanialszą altówkę, jaką kiedykolwiek słyszałem, miałby w Kwartecie pełnić rolę akordowego wypełniacza? Jeżeli gramy z trębaczem Andrzejem Brychem, mającym instynkt teatralny, to czemu miałby się ograniczać w swoich wypowiedziach dlatego, że się z nami spotkał? A jego brat, Janusz Brych, grający na saksofonie rasowe, jazzowe frazy? Radek Nowakowski z głębokim doświadczeniem transowych form w muzyce, Andrzej Janusz zgłębiający tajniki afrykańskiego pulsu na djembe? Muzyczne spotkanie musi być satysfakcjonujące, dające poczucie spełnienia również samym muzykom. Formę tworzy się po to, żeby doprowadzić to spotkanie do możliwej pełni, żeby każdy mógł realizować swoje marzenia i potrzeby. Jeden z zaprzyjaźnionych słowackich artystów, mieszkający w wiosce Dubrawa wujek Griesz, nazwał naszą muzykę „komorną hudźbą”, czyli

muzyką kameralną. Może i miał rację, bo to, co od lat proponujemy, to nie jest styl wolnej przestrzeni, gdzie grasz i słuchasz jak dźwięk się rozlega i jak echo odpowiada. Byłoby niekorzystne dla tradycji wyciągnięcie jej w niezmienną formę z naturalnego środowiska i włożenie w nową sytuację współczesnego koncertu bez jakichkolwiek zmian. Żeby ochronić dawne wartości dzisiaj trzeba zmieniać formę. Ostatnio grywa z nami Bartosz Bryła prowadzący klasę skrzypiec w poznańskiej Akademii Muzycznej. To jest bardzo dobra współpraca. Wielką wartością jest właśnie znakomity warsztat tych instrumentalistów, który umożliwia bardzo szybką adaptację nowych pomysłów i rozwiązań. Trzeba oczywiście pewne rzeczy, jak świadomość skali czy styl improwizacji, wypracować.

W gruncie rzeczy gra w zespole sprowadza się do dobrej komunikacji, dobrego przepływu energii między muzykami. Czy taka umiejęt-



ność wspólnego kształtowania strumienia energii nie jest w gruncie rzeczy wiedzą na temat formy muzycznej?

Gdy mówimy o muzykach klasycznych, pojawia się zupełnie inne zagrożenie, które oczywiście żadnego z naszych przyjaciół nie dotyczy. Ludzie, którzy cały czas funkcjonują w sytuacji ochrony, jaką stwarza instytucja – filharmonia, akademie muzyczne, opera – mogą pomylić tę tarczę ochronną z rzeczywistością. Wtedy rodzi się rodzaj bezradności wobec życia, wobec rzeczywistego odbioru muzyki. Tacy ludzie mogą być niestudnie zarozumiali, i mieć zawyżone mniemanie co do wartości tego, co robią. Są chronieni. Kontakt z rzeczywistością może być szokiem. Co więcej, może powodować desperację, którą czasami widać u tych muzyków klasycznych, którzy postanowili się „urynkować”. Wiele z nich nie ma cugli estetycznych i sprzedaje się w sposób kabaretowy i beznadziejny, marnuje swoje znakomite rzemiosło, bawiąc nim najprostszą gawiedź. I to jest gorsze niż zachowanie muzykanta, który umie, tyle ile umie, lecz dba o wysoką nutę swojej sztuki.

M: Repertuar Kwartetu Jorgi wykracza poza obszar kultury polskiej czy nawet słowiańskiej – pojawiają się na przykład tematy skandynawskie czy instrumentarium japońskie. Wszystkie te tradycje traktujecie jak „własne”?

R: To jest trochę tak jak z tymi knajpkami w Indiach, które Europejczycy mają za hinduskie, a Hindusi – za europejskie... Nie zgadzam się z podejściem polegającym na traktowaniu granic państw czy granic zasięgu języków jako tożsamy obszar oddziaływania określonych stylów muzycznych, gdyż one się absolutnie nie pokrywają. Najwspanialszą kontynuację muzyki polskiej znajdziesz w Skandynawii. Czemu śpiewy ukraińskie, ruskie są tak bliskie Polakom, skoro one ewidentnie „nasze nie są”. Już w dziewiętnastowiecznych Wieńcach melodyj narodowych pojawiają się dumki...

M: Czy na pewno chodzi tu o płynność granic między kulturami muzycznymi? Czy nie jest to kwestia rozległej świadomości muzycznej i kulturowej? Czy głęboka, naukowa właśnie refleksja nie pozwala „wyjść poza własne podwórko”? Karlheinz Stockhausen twierdzi, że nie komponuje już muzyki, którą można przypisać jednoznacznie do europejskiej tradycji kulturowej, lecz raczej „muzykę świata”...

R: To trudne pytanie przez to wielkie, „spizowe” porównanie i pozwolił, że nawet nie będę próbował dziergać odpowiedzi...

Nie interesuje mnie budowanie hermetycznych światów dla garstki wtajemniczonych. To, co robimy, to nie są eksperymenty dźwiękowe. To muzyka użytkowa w dobrym tego słowa znaczeniu. Grałismy koncerty setki, tysiące razy i nie boimy się żadnej publiczności i żadnej sytuacji. Ja lubię rozmawiać z ludźmi i mam dla nich czas. Nie brzydzę się tego, co ludzie dookoła mnie myślą, co twierdzą. Nie pogardzam tak bardzo powszechnym gustem, żebym się miał na niego zrywać i wkładać głowę do jakiejś studni, gdzie miałbym w ciszy słuchać kosmosu. Jeżeli czegoś się boję, to technicyzacji, tego, że ludzie zaczynają słuchać automatów, że przestają cenić rękodzieło.

To oczywiście jest problem, który pojawił się wraz z reprodukcją dźwięku. Reprodukacja obrazu pojawiła się wcześniej i zmieniła oblicze malarstwa. Malarze musieli uciekać od portretu, od pejzażu w stronę abstrakcji. Dopiero od niedawna podobny proces zaczyna dotyczyć muzyki. Dziś didżeje, ludzie, którzy muzykę odtwarzają, mają się za muzyków i mówią, że grają koncerty. Właśnie w muzyce popularnej, gdzie słuchacze nie mają zbyt dużych wymagań rękodzielniczych, wielu jest takich udawaczy, fotografów. Ta furkocząca materia elektroniczna to zabójstwo dla rękodzieła, dla muzyki rozumianej jako wirtuozeria, mistrzostwo, jako kontakt, relacja między słuchającymi i grającymi. Elektroniczny faszyzm miażdży niejedną ludzką sytuację. Wiele popularnych form muzyki jest paskudzonych przez elektroniczne katarzynki.

M: Lęk przed technicyzacją łączy chyba wielu twórców folkowych, a stąd już krok do wątku ekologicznego. Podczas jednego z koncertów w Teatrze Witkacego w Zakopanem powiedziałeś o swoim marzeniu, aby Tatrzański Park Narodowy zamknąć na kilka lat dla turystów. Czy muzyka folkowa nie jest przejawem ucieczki

nie tylko przed technicyzowaną muzyką, lecz także przed całym technicyzowanym światem?

R: Świat technicyzowany to świat spotworniały. To twórcy, których możesz oglądać przez lornetkę albo na telebimie, którzy wykonują mały gest, a ludzie są już zamordowani dźwiękiem.

M: W komentarzach do większości utworów Kwartetu Jorgi, występujesz jako autor opracowań materiału ludowego. Czy są to zatem Twoje autorskie kompozycje, czy może jednak można mówić o istotnym wpływie innych muzyków na ich kształt?

R: Muszę zaznaczyć, że autorem szeregu opracowań jest mój brat, Waldemar Rychły. Cała specyfika mojej sytuacji i moje znaczenie w zespole polega na tym, że gram na instrumentach pasterskich. To są bardzo proste i skuteczne instrumenty. Brzmienia fletowe zostały zapomniane i obecnie nie są praktykowane w Europie. Brzmienie struny jest przebadane od początku do końca. Chordofony dominują w orkiestrach. Natomiast flet jest jeden, dwa. Symbolizuje samotność. Nie ma orkiestr fletowych. Nie ma różnych sposobów

zadęcia. W zasadzie znamy dwa rodzaje fletów: poprzeczny oraz prosty, który kończy się na baroku. Fletu ukośnego, związanego ze światem islamu, w ogóle u nas nie ma. A szkoda, gdyż jest tam wiele brzmień ciepłych, syczących, o bogatych formantach szumowych. Możliwości fletów nie zostały wykorzystane. Przetrwały one wyłącznie w instrumentarium ludowym, pasterskim, a więc gdzieś na obrzeżach naszej kultury. I w kulturze ludowej znajdziesz dobre, naturalne modele melodyczne. Gdzie kończy się twój oddech, tam też kończy się fraza. Tam, gdzie jest kulminacja, tam instrument naprawdę krzyczy. Grając na fletach nie musisz mędrkować, wystarczy praktykować. Paradoks polega na tym, że instrumentarium pasterskie, jest instrumentarium samotniczym, a ja z nim wchodzę do zespołu...

Jest jeszcze jedna istotna kwestia. Wiele z odnajdowanych przez archeologów piszczałek jest opartych na skalach naturalnych, a więc gra się na tym, co Natura dała, na czystych dźwiękach. Ale to, paradoksalnie, jest problem. Jak sprawić, aby to, co czyste, nie wydało się fałszywe. Nasze europejskie ucho jest zmatrycowane, stemperowane i to jest wzorzec naszej kultury. Cała reszta jest dzika. Barbarzyńska, bo naturalna. Dziki świat naturalnego dźwięku przetrwał na tym nieopanowanym terytorium, jakim są góry, jakim są Karpaty – ten łuk 1300 km. Narody upatrują tam swych źródeł, nawet Polacy, mimo że mamy tam zaledwie kilkanaście wiosek. Dlaczego? Bo to jest egzotyczna wyspa dziewiczej kultury. To samo jest na Ukrainie z Huculszczyzną. Podobnie Węgrzy, którzy przyznają się do rumuńskiej Transylwanii, a nie do swojej Puszczy.

M: Opowiadając o możliwościach piszczałek powołujesz się na etnomuzykologię i archeologię. Czy jednak potencjału fletów prostych nie odkrył przed tobą właśnie lider Osjana, Jacek Ostaszewski?

R: To był w pierwszej Polsce zespół ekologicznego dźwięku, naturalnych, odwiecznych, ale niełatwych rozwiązań. Osjan zapoczątkował na naszym polskim gruncie odrębny, bardzo ożywczy nurt kultury, czy raczej kontrkultury. Jacek dokonał na flecie rzeczy niesamowitych. Ten instrument śpiewał, miauczał, piszczał, wydawał szumy... Niejednokrotnie słuchałem gry Jacka Ostaszewskiego, chodziłem na ich koncerty. Moje zainteresowania były jednak nieco inne. Wartością w kulturze jest to, co trwa...

M: Osjan był wówczas zespołem awangardowym...

R: Nie mów: „był”. Wciąż jest. To przedziwna awangarda tradycji, mocno zakotwiczona, oparta na wartościach uniwersalnych.

Jednak instrument trwa w kulturze dlatego, że jest w nim coś nieprzemijającego. Tym czymś w przypadku instrumentu melodycznego jest oczywiście melodia. Warto jest poznać kto na nim grał i w jaki sposób. To pytanie stale mi towarzyszy. Stąd moje zainteresowania etnomuzykologiczne i archeologiczne. Muzyka ludowa jest jak koncert historyczny, tyle że nie masz materiałów pisanych, które umożliwiłyby umiejscowienie konkretnych przykładów w historii. Dysponujemy jednak archeologicznymi instrumentami, które implikują określony materiał dźwiękowy, określone skale, modele melodyczne. Dotykanie archaicznego instrumentu jest obcowaniem z brzmieniem sprzed wielu generacji.

M: Obszar Twoich zainteresowań jako badacza i artysty nie ogranicza się jednak wyłącznie do muzyki ludowej. W waszym pierwotnym repertuarze obecne były przecież także tańce renesansowe, a kilka lat temu wystąpiliście na Warszawskim Festiwalu Muzyki Dawnej. Ty sam jesteś ponadto autorem rekonstrukcji muzyki starogreckiej dla Gardzienic. Czy błędem byłoby określenie obszaru Twoich zainteresowań jako tej części tradycji europejskiej, która zepchnięta została na margines kultury oficjalnej, nie jest chroniona przez instytucje akademickie?

R: Problem ze sztywnością kanonu tzw. muzyki klasycznej to problem systemu edukacji. Często do dzisiaj ludzi kształci się w przeświadczeniu, że cała muzyka poprzedzająca twórczość XIX-wieczną była tylko młłą wprawką do niej, a to, co nastąpiło po niej, było jej zepsuciem. I tak miało być z rozwojem instrumentów, temperacji, faktury oraz form. Aż w uporczywym rozwoju kultury doszliśmy do tego cudu wcielonego – muzyki XIX wieku. Tak, tak, wielu niestety tak myśli i to się będzie kołatać po głowach jeszcze długo. Jeżeli nawet ktoś dopuści możliwość istnienia innych kultur, innych wartości, to oddzieli to „murem egzotyki” – tu już jest Azja, tam już jest Afryka...

Idąc dalej tym tropem myślenia, skoro fundamenty doskonałej Europy zbudowano w antycznej Grecji, to muzyka Hellady musiała być podobna do tego, co „dokładnie znamy z zapisu” – do chóru gregoriańskiego. I takie podejście widać w akademickich opracowaniach muzyki antycznej. Wiele akademickim chłodem. A jak naprawdę wyglądała ta Grecja? Na szczęście mamy dobrze zachowaną ikonografię, malunki na wazach. Widzisz tam bachantki, tancerki, które były heterami, a więc uprawiały zawód,

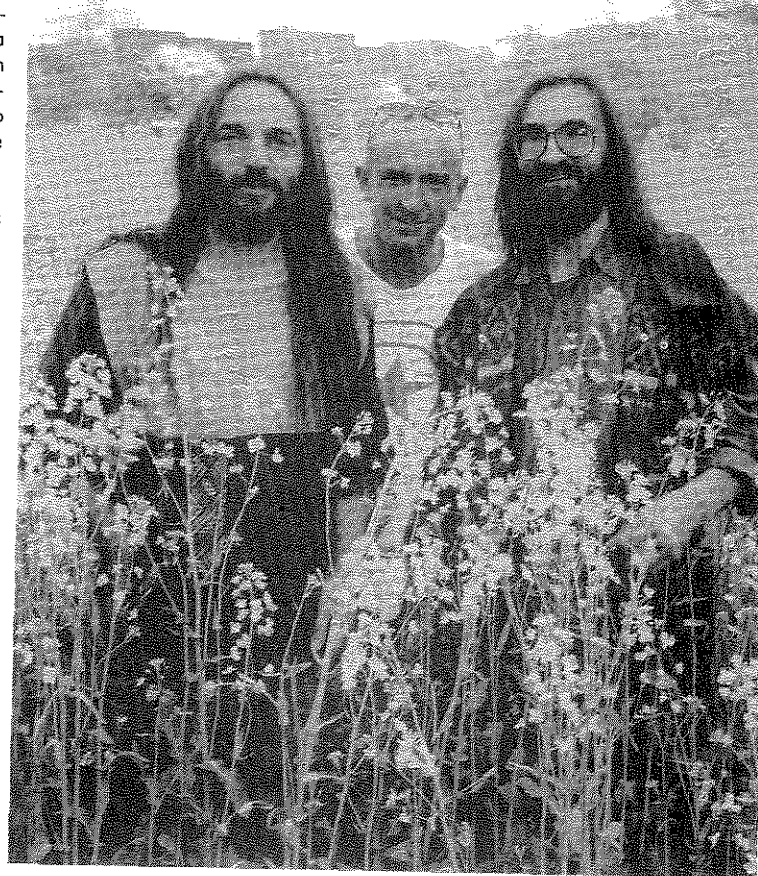
dzięki któremu świetnie rozumiały pracę z energią, z ciałem. Widzisz także muzyków, bosych, niemal nagich, w ekstazy pozbawionych. A potem przyjeżdżają współcześni muzycy i mają lakierki, smokingi, „unieważnione” ciała... Co więcej, przed sobą mają pulpity z nutami i twierdzą, że w tych nutach mają zapisaną muzykę antyczną. Jak się ma jeden obrazek do drugiego?

A przecież czas, jaki dzieli nas od antycznej Grecji, to chwila. Wrodzone, biologiczne kody ekspresji emocjonalnej oraz rytmu w ogóle się nie zmieniły. Bicie serca, tętno, to podstawowa miara czasu. Wystarczy dziś odwieźć Bałkan. W gorącym słońcu, wśród zapachu skwierczącej oliwy i ostrych przypraw zjeżdżając przed wojną całą Jugosławię, także Albanię, Macedonię. Oglądałem rozrzucone korowody, słyszałem takie cuda, jak zbiorowe glisanda i rubata, ruchome słupy harmoniczne. Rzeczy, których nie zapiszesz, ponieważ muzyka przepuszczona przez zapis jest zracjonalizowana, uproszczona, uschematyzowana. Tam miałem bezpośredni kontakt z realizacją jedni dźwięku, ruchu i słowa mówionego. Tam ta staro-

żytna tradycja po prostu żyje. Po takim doświadczeniu przeszłość muzyki europejskiej jawi się zupełnie inaczej niż w tych niewątpliwie mądrych (chylę czoła), akademickich opracowaniach.

Zresztą, moim zdaniem, próba odpowiedzi na pytanie, „jak to wyglądało naprawdę”, w ogóle nie ma sensu. Dlaczego człowiek miałby marnować swoje życie dla hipotezy, której prawdziwości i tak nie można zweryfikować? Może bardziej chodzi o praktykowanie tradycji, o jej regenerację w nadziei, że skoro ktoś w Delfach, przy pępku świata, wyrwał na kamieniach jakieś tropy, to mogą być one wciąż ważne?

Wywiad przeprowadził Michał Mendyk w październiku w Warszawie. Tekst autoryzowany.





Symbole i liczby, czyli o muzyce Sofii Gubajduliny

Magda Wołczek

Terminy „nowa prostota” i „nowy romantyzm”, stosowane na określenie nurtu estetycznego, który pojawił się na początku lat siedemdziesiątych, są często używane także i do scharakteryzowania muzyki Sofii Gubajduliny. I choć początkowo wydają się one adekwatne, po dłuższym kontakcie z jej twórczością staje się oczywiste, że żadne z nich nie oddaje w pełni tego, co pisze kompozytorka. Starając się uchwycić istotę

jej muzyki, Walentyna Chołopowa wskazuje bardzo ważną kwestię: „Koncepcja artystyczna muzyki Sofii Gubajduliny zaskakuje połączeniem kontrastujących postaw – surowego, intelektualnego strukturalizmu oraz postępowania w pełni intuicyjnego, skłonnością do precyzyjnej kalkulacji, a jednocześnie zachwytem nad spontanicznością procesu twórczego, myśleniem w wymiarze filozoficznym, a równocześnie wycuciem

subtelnych niuansów malarstwa dźwiękowego”.

Sofia Asgatowna Gubajdulina urodziła się 24 października 1931 roku w Christopolu, znajdującym się wówczas na terenie autonomicznej Tatarskiej Republiki Tadzieckiej, z ojca Tatara i matki Rosjanki. Większość swoich dziecięcych lat spędziła w stolicy republiki – Kazaniu. Tam uczyła się gry na fortepianie u Leopolda Łukomskiego

i Grigorija Kogana, a od 1952 pobierała lekcje kompozycji (początkowo jako przedmiotu dodatkowego) u Alberta Lemana. Od roku 1954 całkowicie poświęca się kompozycji – podejmuje naukę w moskiewskim konserwatorium, gdzie jej pedagogiem jest najpierw Jurij Szaporin, a od 1955 Nikołaj Pejko; równolegle studiuje również fortepian u Jakowa Zaka.

Już najwcześniejsze kompozycje pochodzące z początku lat pięćdziesiątych nawiązują swoimi tytułami do tradycji barokowo-klasycznych: *Adagio* i *Fuga* na skrzypce i orkiestrę smyczkową, *Kwintet fortepianowy* lub *Sinfonia* na orkiestrę symfoniczną. Od lat sześćdziesiątych komponuje również muzykę do filmów (w ciągu około dwudziestu lat bierze udział w ponad 25 produkcjach). W swych pierwszych utworach zdradzała skłonność do malarstwa dźwiękowego i programowości, choć początkowo jej skojarzenia były bardzo proste i oczywiste. Pierwszy wieczór autorski poświęcony twórczości Gubajduliny miał miejsce 15 grudnia 1962 roku w sali Gnossin, a wykonane zostały: *Kwintet fortepianowy* (1957), cykl pieśni na sopran i orkiestrę *Facelia* (1956) oraz *Chaconne* (1962) na fortepian. Od tego momentu zaczyna się w życiu Gubajduliny okres nieprzerwanych koncertów monograficznych, zamówień i prawykonań, również zagranicznych.

W latach pięćdziesiątych, wraz z Edsonem Denisowem i Alfredem Schnittke, Gubajdulina, jak i wielu innych kompozytorów, oskarżana została o formalizm i niestosowanie się do zaleceń Komitetu Centralnego w sprawach dotyczących muzyki. Jej „grzechem głównym” było wykorzystywanie techniki dwunastotonowej, wówczas zakazanej i określanej mianem „zachodniej zgnilizny”. W 1967 roku Gubajdulina komponuje dodekafoniczną kantatę *Noc w Memphis* do tekstów starogreckich, przeznaczoną na mezzosopran, chór męski i orkiestrę. Utwór, inspirowany wydarzeniami związanymi ze zniszczeniem miasta, był swego rodzaju manifestem kompozytorski. Z jednej strony Gubajdulina pisze kantatę, gatunek zalecany przez KC i tak przezeń aprobowany (w dodatku, niejako wbrew wybranemu librettu, wkomponowuje w nią radosne okrzyki), z drugiej jednak, by osiągnąć wyznaczony cel, wykorzystuje na przekór zakazom właśnie technikę dwunastotonową.

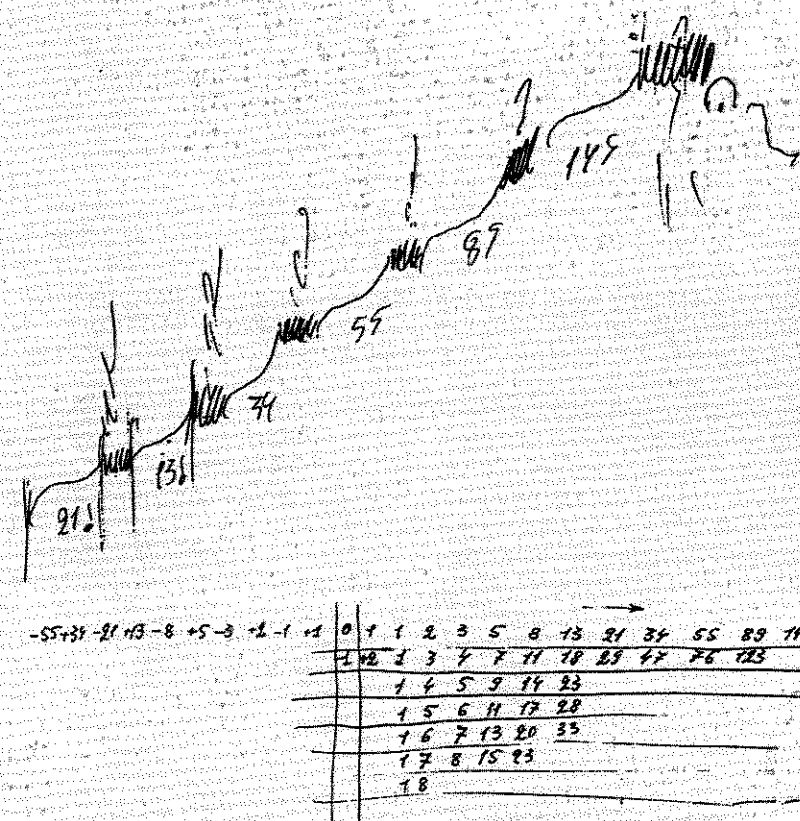
Na początku lat siedemdziesiątych styl Gubajduliny przechodzi metamorfozę, choć kompozytorka wciąż faworyzuje typowe formy barokowo-klasyczne, jak toccata, inwencja, rondo, sonata, symfonia czy koncert. Zmianie ulega głównie harmonia i sposób rozwoju materiału muzycznego, co zbliża ją do

powstałego w tym czasie nurtu określonego jako nowa prostota lub nowa tonalność. W twórczości Gubajduliny rodzi się idea muzyki religijnej, która odciąża nadawać będzie kształt wszystkim powstającym dziełom.

Na duchową przemianę kompozytorki wpływ miało spotkanie z wieloletnią od niej starszą pianistką Marią Judiną, interpretatorką dzieł młodych rosyjskich kompozytorów, w tym również samej Gubajduliny. Pod koniec lat sześćdziesiątych między artystkami zawiązuje się przyjaźń, którą scementowały wspólne dyskusje o sensie istnienia i miejscu człowieka w świecie. Owocem tych rozmów było przyjęcie przez Gubajdulinę

precyzyjnej techniki kompozytorskiej, która mogłaby ją do tak rozumianej idei piękna zbliżyć. I choć pierwsze próby mają charakter bardzo swobodny i intuicyjny, to z początkiem lat 80. już w sposób bardzo konsekwentny zaczyna wykorzystywać zasady matematyczne.

Jednym z podstawowych porządków wykorzystywanych przez Gubajdulinę jest ciąg Fibonacciego, w którym kolejne elementy są sumą dwóch poprzedzających: 1, 2, 3, 5, 8, 13 itd.. Ten prosty szereg jest dla niej jedynie punktem wyjścia. Każdą z uzyskanych w ciągu liczb można podzielić przez siebie i w ten sposób oprócz liczb całkowitych otrzymać ułamki ($1/2 = 0,5$; $2/3$



chrztu w rosyjskim kościele ortodoksyjnym w 1970 roku (Judina była jej matką chrzestną). Wraz z tym wydarzeniem następuje przełom, zmienia się sposób myślenia i traktowania przez Gubajdulinę muzyki i sztuki w ogóle, zarówno w sposobie rozwijania samego materiału muzycznego, jak i celowości aktu twórczego rozumianego od tej pory w sensie posłannictwa.

Gubajdulina w swych poszukiwaniach twórczych stara się nawiązać do starożytnej idei piękna, której podstawą są porządki liczbowe oraz proporcje. W historii muzyki podobnych ujęć mamy wiele, różniących się w pomysłach i zasadach konstrukcyjnych: makrokosmiczna harmonia Pitagorasa, proporcja motetów Dufaya czy teoria stochastyczna Xenakisa. Gubajdulina poszukuje

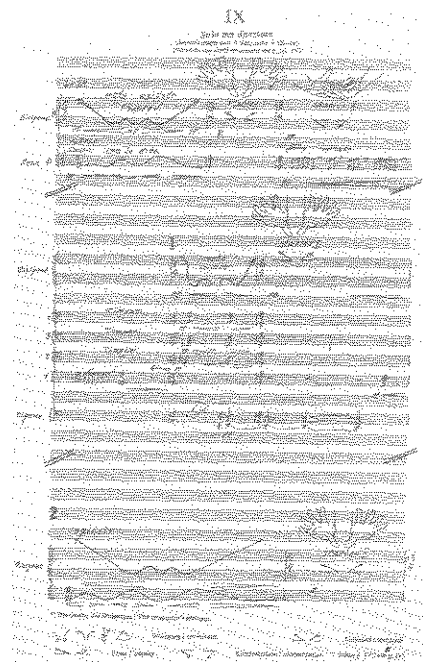
$= 0,6666$; $3/5 = 0,6$; $5/8 = 0,625$ itd.). Uzyskujemy zatem dwa różne zbiory liczb, z których drugi jest wariantem pierwszego, podstawowego. Analogiczny sposób konstrukcji stosuje do ciągu Lucasa, którego kolejne elementy powstają w ten sam sposób jak elementy ciągu Fibonacciego, lecz elementami prymarnymi są liczby 1 oraz 3 (1, 3, 4, 7, 11 itd.). W analogiczny sposób można tworzyć jeszcze wiele ciągów, wykorzystując jako punkt wyjścia inne liczby.

Gubajdulina buduje również ciągi liczbowe posiadające zmienne znaki, jak np.: 1, -1, +2, -3, +5, -8 itd. W ten sposób uzyskuje zbiór liczb całkowitych, podstawowych, oraz podzbiór (często ułamków) powstały z przekształceń zbioru wyjściowego. Kompozytorka wykorzystuje także zasadę „złotego

podziału", stosując ją zarówno do całości, jak i do mniejszych fragmentów utworu. Podobnie jak w harmonii liczba półtonów decyduje o rozmiarze i rodzaju interwałów, których połączenie wpływa na powstanie dysonansu lub konsonansu brzmieniowego, tu liczba decyduje o konsonansie i dysonansie rytmicznym, momencie kulminacji i rozładowania napięcia. W ten sposób powstała koncepcja konsonansów i dysonansów rytmicznych, stworzona wspólnie z Piotrem Mieszczańskim – teoretykiem muzyki, a prywatnie mężem kompozytorki. I choć te szczegółowe wyliczenia nie zawsze są uchwytne dla słuchacza, to w sposób bardzo precyzyjny organizują przebiegi czasowe utworu, napięcia, cezury, i mają decydujący wpływ na makro- i mikrostrukturę kompozycji.

Pierwszym utworem, w którym Gubajdulina zastosowała tak ścisłe stosunki liczbowe było *Perception* na sopran, baryton, siedem instrumentów smyczkowych i taśmę (1981). Seria Fibonacciego wykorzystana została jedynie w dwunastej części tego cyklu, zatytułowanej *Śmierć Monty'ego*. Opisana jest w niej śmierć przepięknego, czarnego ogiera – Monty'ego, dawniej króla torów wyścigowych, który wykorzystany i zapomniany przez ludzi umiera w samotności. Kształtowanie formy odbywa się przez wznoszenie kolejnych motywów muzycznych w coraz to wyższe rejestry. Ów rozwój zostaje w zaskakującym momencie zatrzymany, a wszystkie instrumenty spotykają się w unisonie, który trwa aż do wejścia w następną część, gdzie następuje długa cisza i wybrzmienie – koda. Struktura poszczególnych fragmentów jest bardzo ścisła: jednostką rytmiczną jest ćwierćnuta, a ich liczba w poszczególnych segmentach koresponduje z liczbami ciągu Fibonacciego.

Gubajdulina sama zauważa, że wykorzystując ciągi liczbowe i ich przekształcenia, prowadzi grę między tym, co konieczne (konsekwentnie wypływające z obliczeń), a ideą, którą chciałaby między tymi dźwiękami zawrzeć. W ten



Sofia Gubajdulina *Stimmen... Verstummen* - cz. IX

sposób właśnie postrzega piękno, dla niej jest to „z jednej strony, szczegółowość obliczeń, proporcja, matematyczna ścisłość i organizacja materiału w szerokim ujęciu, z drugiej zaś absolutna wolność wszystkich elementów muzycznych: melodii, harmonii, rytmu. Pokonanie przeciwieństw tkwiących u podstaw tych dwóch światów i stworzenie z nich jedności jest dla mnie doskonałością”.

Na ścisłych stosunkach liczbowych bazuje również inna kompozycja, dwunastoczęściowa symfonia *Stimmen... Verstummen* (1986), której części parzyste mają charakter swobodny, natomiast nieparzyste uporządkowane są według serii Fibonacciego. Dzieliąc w ten sposób materiał Gubajdulina przeciwstawia sobie „doskonałość” i „niedoskonałość” proporcji czasowych (*perfectum* i *imperfectum*), symbolizujących dwa światy: niebiański i ziemski. Dziewiątą część określa jako solo dyrygenta. Każda z części opiera się na ściśle określonej liczbie jednostek podstawowych:

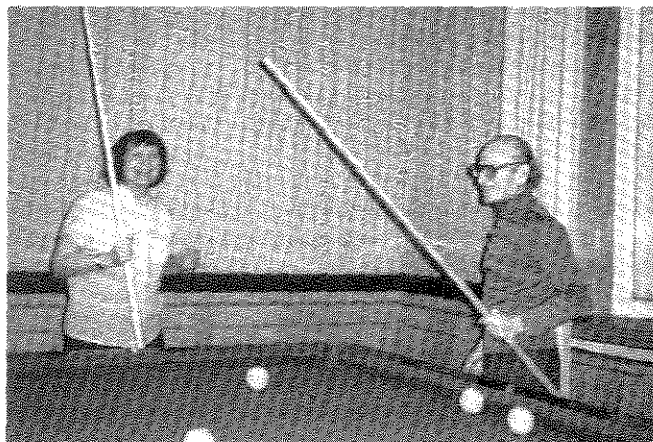
cz. I zawiera 55 ćwierćnut, III – 34, V – 21, VII – 13, a ostatnia – 0. I zero właśnie jest przedstawiane przez dyrygenta: w momencie jego osiągnięcia następuje punkt kulminacyjny utworu, cezura, podczas której dyrygent unosi ręce w górę, symbolicznie utrzymując „piramidę Fibonacciego” na własnych barkach.

Kluczem do rozwikłania idei zawartych w utworach Gubajduliny są tytuły, poprzez które ukierunkowuje ona uwagę odbiorcy na określony krąg skojarzeń: emocjonalnych i aksjologicznych, ugruntowanych tradycją religijną.

W utworze *Introitus*. *Koncert na fortepiano i orkiestrę kameralną* (1978) Gubajdulina stworzyła formę zbliżoną do *concerto grosso*, z nacelną zasadą przemienności tutti – *concertino*. Dwie przeciwstawiane sobie grupy instrumentalne to dęta i smyczkowa, na ich tle traktowany solowo fortepian prowadzi dwa skonstrastowane tematy, ułożone według trzyczęściowego planu, analogicznego do klasycysto-romantycznej sonaty i takiegoż koncertu. Początek utworu oparty jest na temacie o charakterze psalmodycznym. Instrumenty solowe intonują dźwięk podstawowy, a następnie okalają go mikrointerwałami z góry i z dołu. Myśl ta ma charakter medytacyjny, modlitewny. W dalszym ciągu utworu ten początkowy temat przekształcany jest w oparciu o skalę diatoniczną, chromatyczną i pentatoniczną. To skrzyżowanie form barokowo-klasycznych Gubajdulina przenosi w inny wymiar nadając dziełu tytuł religijny – *Introitus*: rozumiany jako fragment mszy odpowiadający wejściu kapłana i ministrantów, początek. To wejście dosłowne odsyła odbiorcę do wejścia symbolicznego, do wejścia ludzkiej duszy w religijną kontemplację, do zagłębiania się w niej, osiągania coraz wyższych stadiów w rozważaniu niezmiernie tajemnicy boskiej. *Introitus* wiąże się również z rozwojem (w kolejno następujących po sobie etapach) ludzkiej duszy, uczucia i świadomości, aż do najwyższego duchowego spełnienia.



Podczas improwizacji (1995)



Z Jurijem Nikołajewskim (1993)

W *Siedmiu słowach* na wiolonczelę, bajan i orkiestrę (1982) poszczególnym partiom odpowiadają postaci Trójcy Świętej: bajan symbolizuje Boga Ojca, wiolonczela Chrystusa, a orkiestra odpowiada Duchowi Świętemu. Każdą z części tego instrumentalnego dzieła poprzedza tytuł zaczerpnięty z Ewangelii, odsyłający słuchacza bezpośrednio do konkretnych słów Chrystusa. Kolejne epizody rozpoczynają się duetami bajanu i wiolonczeli (wyjątek stanowi cz. VI), a ich charakter budzi skojarzenia z recytatywem poprzedzającym arie. Fragmenty te mają charakter dialogu między Bogiem a Synem-Zbawcą, dramatycznego i sugestywnego, mimo że odbywa się bez słów. Liczby ciągu Fibonacciego porządkują materiał dźwiękowy w odniesieniu do formy utworu (np. jako odzwierciedlenie czasu liczonego w sekundach lub rodzaju metrum) lub do mikrostruktur rytmicznych (rodzaje wartości rytmicznych i ich układ).

Chociaż Gubajdulina szuka uzasadnienia „racjonalności” swych partytur w rozmaitych szeregach liczbowych, istota jej muzyki znajduje się poza samą muzyką, poza dźwiękami i poza liczbami. Przekaz mistyczny jest celem, a dźwięki są materiałem i środkiem do jego osiągnięcia. Powołując się na słowa Mircei Eliadego, każde nasze myślenie jest symboliczne: „symbol odświeżania pewne aspekty rzeczywistości – te najgłębsze – które wymykają się wszelkim innym sposobom poznania. (...) Obrazy, symbole, mity nie są przypadkowymi wytworami psychiki, odpowiadają pewnej określonej potrzebie i spełniają określoną funkcję, polegającą na obnażeniu najskrytszych form istnienia (...) umożliwiając nam wielokrotne powracanie do rajskiego stadium praczłowieka.”

Magda Wołczek

Bibliografia

1. Cholopova Valentina. *Synthese von Westeuropäischem und Orientalischem* [w:] „Musik und Gesellschaft” 1988, Heft 10, ss. 527-529.
2. Heesch Florian. *Die Konsonanz des Goldenen Schnitts. Zahlenordnungen in Kompositionen von Sofia Gubaidulina* [w:] „MusikTexte” 93/2002, ss. 35-41.
3. Kurz Michael. *Sofia Gubaidulina – Biografie*, Stuttgart 2001.
4. Lukomsky Vera, *Hearing the Subconscious – interview with Sofia Gubaidulina* [w:] „Tempo” 209/1999, ss. 27-31.
5. Lukomsky Vera, *The Eucharist in my fantasy – interview with Sofia Gubaidulina* [w:] „Tempo” 206/1998, ss. 29-35.
6. Nonnenmann Rainer, *Musica contemplativa, eine Porträtskizze von Sofia Gubaidulina* [w:] „MusikTexte” 93/2002, ss. 19-23.
7. Eliade Mircea, *Obrazy i symbole. Szkice o symbolizmie magiczno-religijnym*, przeł. Magda i Paweł Rodakowie. Wydawnictwo KR, Warszawa 1998.

I. Vater, vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun.

Sofia Gubaidulina

Violoncello solo

Bajan

Sofia Gubajdulina *Siedem słów* początek partytury

Repetycja i automatyzm: znaczenie pojęcia „powtórzenie” w cyklu *Differenz/Wiederholung*

„Fakt powtórzenia nie zmienia nic w powtarzanym przedmiocie, ale w umyśle, który je odbiera” (Hume, za: Deleuze, str. 99)¹

„Czyż paradoks powtórzenia nie polega właśnie na tym, że o powtórzeniu da się mówić tylko na podstawie różnicy, którą ów umysł z powtórzenia wydobywa?” (ibid., str. 99)

Przesunięcie wrażenia różnicy w sferę samej percepcji jest podstawową strategią minimalizmu. W konsekwencji, w muzyce minimalistycznej dochodzi do ograniczenia różnic zachodzących w powtarzanym przedmiocie, by umożliwić powstanie subiektywnego wrażenia zróżnicowania. W koncepcji Deleuze’a natomiast, powtórzenie niekoniecznie musi być prostym zabiegiem. Wręcz przeciwnie – może być nośnikiem bardzo skomplikowanego zróżnicowania wewnątrz powtarzanego przedmiotu.

Dzięki lekturze tekstu Deleuze’a uzyskałem odpowiedzi na wiele pytań, które mi się nasuwały w związku ze sporem o złożoność²:

1. Złożoność postrzegania nie musi wiązać się ze złożonością obiektu. Złożoność może powstać nie w obiekcie, lecz podczas procesu postrzegania.

2. Z drugiej strony, powtórzenie nie musi za sobą pociągać uproszczenia struktury własnej czy też powtarzaniego obiektu, ponieważ:

a) ów obiekt może być sam w sobie bardzo zróżnicowany i złożony – w ten sposób mogą się ze sobą łączyć koncepcje zarówno minimalistyczne, jak i bardziej złożone. (por. pojęcie harmoniki u Reicha, Riley’a i Glassa);

b) powtórzenie nie musi przybierać formy rozwijającej się linearnie albo dyskretnie – równie dobrze może być niepewne, nerwowe, ekstrawertyczne, w matematycznym sensie: chaotyczne.

Punktem wyjścia był dla mnie fakt, iż powtórzenie było w ciągu ostatnich lat jednym z najrzadziej podejmowanych pojęć, stało się wręcz tematem tabu. Daniel Charles opisał je w *Muzyce i zapomnieniu* (*Musik und Vergessen*)³ jako powodujące zapomnienie. Jednak (w porównaniu z Deleuzjańskim rozumieniem różnicy i powtórzenia) przedstawiona tam dialektyka jest jednowymiarowa. Muzykę, której struktura bazuje na repetycji, Charles potępia jako politycznie wątpliwą i przeciwstawia jej formy powstałe w oparciu o zasadę *varietas*.

Próbuje w ten sposób określić dwa estetyczne (a zarazem polityczne) stanowiska, co ostatecznie prowadzi do „denuncjacji” niektórych twórców⁴

Dialektyka powtórzenia wcale nie należy jednak do prostych: z jednej strony powtarzalność w muzyce może wywoływać stany samozapomnienia, wprowadzać w trans. Z drugiej strony powtarzanie jest najbardziej pierwotną metodą mnemotechniczną.

Dopiero różnice umożliwiają nam, rzecz jasna, przejście od prostego postrzegania identyczności do zapamiętywania konkretnych kształtów”. Zróżnicowana muzyka wymaga biegłości analitycznej, bezustannego odrywania się od bezpośrednich wrażeń dźwiękowych. Zasada *varietas* jako hipostaza różnicy prowadzi do powstania muzyki wolnej od powtórzeń, zbliżonej do szumu; uniemożliwia tworzenie muzycznych skojarzeń i poprzez odebranie muzyce formy doprowadza ją do rozkładu. Zapamiętywanie muzyczne staje się w takiej sytuacji niemożliwe, a utwór traci formę i zamienia się w bełład.

Od roku 1995, kiedy to pierwszy raz zetknąłem się z tekstami Deleuze’a, koncepcja połączenia pojęć różnicy i powtórzenia stała się bardzo istotna dla mojej twórczości. W wyniku tej lektury określiłem jakie są najważniejsze funkcje powtórzenia w obrębie dzieła muzycznego:

1. powtórzenie jako narzędzie fenomenologii gestu;
2. powtórzenie jako lupa pozwalająca przyrzeć się dźwiękowi;
3. powtórzenie jako źródło struktury;
4. powtórzenie jako narzędzie dekonstrukcji;
5. powtórzenie jako podstawa doświadczania substancji muzycznej;
6. powtórzenie jako narzędzie hipnozy albo samozapomnienia;
7. powtórzenie jako nośnik różnicy;
8. powtórzenie jako metoda zapamiętywania;
9. powtórzenie jako wyraz lub wynik automatyzmu;
10. powtórzenie jako odzwierciedlenie struktur filmowych (np. *framerates*, czyli ilość klatek na sekundę);
11. powtórzenie jako metoda improwizacji;
12. powtórzenie jako zasada struktury nielinearnej i nienarracyjnej.

Pod wpływem Deleuze’a w mojej pracy kompozytorskiej dokonał się poważny postęp: stworzyłem cykl utworów, które (nie biorąc pod uwagę wstępnych rozważań, planów czy koncepcji architektonicznych) zostały napisane częściowo automatycznie; sprawiały wrażenie elementów wcześniejszych prac albo zapisanych improwizacji.

Dzięki lekturze Deleuze’a i Bergsona zwróciłem uwagę na pewne wzory powtórzeń, wyłaniające się ze zmiennego tańcucha skojarzeń. Chciałbym tu przedstawić fragmenty cyklu *Differenz/Wiederholung* oraz utwory pomniejsze, jakkolwiek istotne dla studiów do większych prac.

ZESTAWIENIE WYBRANYCH UTWORÓW

Utwór	Sens idei powtórzenia
DW1 na flet, wiolonczelę i fortepian	Symbolika powtórzenia, różne rodzaje zapętleń, aleatoryzm, kanony.
DW2 na trzy głosy, rozszerzony zespół kameralny i taśmę video	Uszeregowania wewnątrz utworu, zapętleń i improwizacje.
DW3 na flet, wiolonczelę i akordeon	Redukcja linearności, kontrapunkt komórkowy.
<i>Maskenspiel 1</i> na taśmę	
<i>Chop the Past</i> na taśmę	
<i>Room full of shoes 2</i> na taśmę	
DW5 na zespół kameralny	Teatr powtórzenia, zaadaptowanie elektroniki.
VLO	
DW6b na gitarę elektryczną i replikator	Próba zautomatyzowania techniki kompozytorskiej zastosowanej wcześniej w DW 1-5.
DW7 na orkiestrę symfoniczną i replikator	

Dla powstania cyklu *Differenz/Wiederholung* zasadnicze były cztery kwestie:

1. wizualne przedstawienie powtórzenia (w formie filmu);
2. filozofia powtórzenia u Deleuze’a;
3. użycie zapętleń w muzyce improwizacyjnej (*LoLeLoo*, *VLO*), także pod wpływem sprzężeń video;
4. badania nad materiałem muzycznym (najróżniejszego pochodzenia) w warunkach elektroakustycznych.

¹ Deleuze Gilles, *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, KR, Warszawa 1997

² Autor ma na myśli toczący się od początku lat 90. w Europie Zachodniej spór o tzw. nową złożoność (*new complexity*), nurt wprowadzony do muzyki współczesnej przez Briana Ferneyhougha i nazwany tak przez niego oraz przez muzykologa Richarda Toorpa. Estetyka ta stawiała na zaawansowany strukturalizm w pracy kompozytorskiej, złożony i spójny wewnętrznie język muzyczny i wpisywała się w szerszy prąd modernistyczny. Czy trzeba dodawać, że do Polski spór ten nigdy nie dotarł? Być może poświecimy mu nr 4 „Glissanda”...

³ Charles Daniel, *Musik und Vergessen*, Merve Verlag, Berlin 1984

⁴ Charles ma być może (książka przeze mnie nieczytana) na myśli prostą ocenę, że pewne systemy społeczno-polityczne, których nacelną zasadą jest różnica (jak prawo do wolności wyznania, przekonania, słowa, czyli *de facto* prawo do indywidualizmu i różnienia się od innych jednostek jak np. w demokracji liberalnej) są jednak lepsze niż te oparte na powtórzeniu i braku zróżnicowania (jak np. komunizm). Z drugiej strony, może mu chodzić o opozycję liberalizm-konserwatyzm, gdzie ten drugi akcentuje cykliczność, niezmienną, a więc powtarzalność pewnych zachowań, etapów życia, instytucji, praw, zasad społecznych, które niebezpiecznie jest zmieniać (różnicować), bowiem nowe formy mogą okazać się gorsze od tych już sprawdzonych (powtórzonych).

⁵ Dość tajemniczy jest ten langowski skrót myślowy. W przeciwieństwie do dodekafonistów, dla których seria była pewną prekompozycyjną strukturą, traktuje on ją jako rodzaj obecnej w utworze i powtarzanej struktury. Tymczasem istniało 48 postaci serii i niezwykle rzadko zdarzało się w utworze dosłowne powtórzenie. Schönberg nie pojawia się jednak w tym miejscu przypadkowo, jako że to on pierwszy, niejako wbrew systemowi, który wymyślił, zaczął traktować serię jako motyw, jak temat (*III Kwartet smyczkowy*).

⁶ Wszystkie widma harmoniczne (a więc struktury dźwięków wydawanych przez głos ludzki i większość instrumentów) polegają na wielokrotnianiu przez alikwoty częstotliwości tonu podstawowego. Np. harmoniczne widmo dźwięku o składowej z tonu podstawowego o częstotliwości 440 Hz, a następne składowe mają częstotliwości: 880, 1320, 1760, 2200, 2640 Hz itd.

⁷ Langowi chodzi tutaj, jak się zdaje, o powtórzenia pewnej struktury w ramach aleatoryzmu kontrolowanego, gdzie pojawia się ona w różnych głosach bez ściślej synchronizacji metrycznej (sekcje *ad libitum*, bez metrum, wspólnego tempa i dyrygenta). Jest to tzw. kontrapunkt aleatoryczny, gdzie to nie głosy i konkretne interwały pionowe i skośne są ściśle regulowane, ale raczej pewne pola harmoniczne. U Lutosławskiego taką strukturą może być np. 4-dźwiękowy motyw w różnych wariantach i rejestrach w partii 3 klawirów w intermedium z pierwszej części *Livre pour orchestre*.

Zarówno w improwizacjach, jak i eksperymentach elektroakustycznych nie poprzestałem na samym pozyskaniu materiału muzycznego, lecz połączyłem je z analizą, by świadomie rozłożyć percepcję tego materiału na czynniki pierwsze.

Moim kolejnym projektem mogłoby być muzykologiczne opracowanie fenomenologii powtórzenia, w ogólnym zarysie przedstawiające się mniej więcej tak:

MUZYKOLOGICZNA FENOMENOLOGIA POWTÓRZENIA – SZKIC

Gatunek muzyczny	Struktura powtórzeniowa	Kompozytorzy
Chorał gregoriański	Modus i repercussio	Perotinus
Szkoła Nôtre-Dame	Rytmika modalna, pierwotne struktury imitacyjne, powtórzenia w zakresie formy	Ars nova, ars subtilior, Philippe de Vitry, Guillaume de Machaut
Wczesny motet	Izorytmia i schemat talea-color	Dufay
Motet klasyczny (XV w.)	Imitacja	Josquin
Msza	Powtarzalność tematu (cantus firmus) podstawę strukturyzacji formy; liczba jako zasada porządkowania materiału muzycznego	J. S. Bach
Kanon, ricercar, fuga	Imitacja, zasada tożsamości	Haydn, C. Ph. E. Bach
Sonata przedklasyczna	Powtórzenie jako nowy sposób strukturyzacji materiału; przeciwstawienie powtórzenia jawnego ukrytemu; powtórzenie zamiast snucia motywicznego; formy reprzyzowe; powtórzenie rozumiane jako motoryczność; monotematyczność	Mozart
Sonata klasyczna	Powtórzenie podstawowym czynnikiem formy; przenikanie się powtórzeń otwartych z ukrytymi; rola pamięci, forma da capo	Beethoven, Brahms
Wariacje	Powtórzenie ukryte, zasada niezmienności powracającego materiału	Schubert
Motyw statyczny, powtarzający się ruch po okręgu	Jawne powtórzenia	Wagner
Technika motywów przewodnich	Powtórzenie jako figura i jako nośnik znaczeń	Schönberg, Berg, Webern, Hauer
Dodekafonia, serializm	Seria jako ukryta struktura powtórzeniowa: wszechobecne różnice ukrywają powtórzenia: u Hauera i Weberna w mniejszym stopniu niż u Schönberga ⁵	Reich, Riley
Minimal music	Powtórzenie przenosi proces różnicowania na postrzegający umysł	Scelsi, Grisey
Spektralizm	Pojedynczy dźwięk jako struktura powtórzeniowa ⁶	Lutosławski, Dobrowolski, Sikorski, Pressl
Powtórzenie semi-aleatoryczne	Powtórzenie pseudokontropunktyczne jako generator płaszczyzny dźwiękowej ⁷	Haubenstock-Ramati
Powtórzenie jako struktura ruchoma	Powtórzenie komórkowe	Ligeti
Powtórzenie jako rozwarstwienie pulsu	Wirtualny puls w utworach polimetrycznych ⁸	Stockhausen
Powtórzenie jako odpowiednik częstotliwość	Zestawienie częstotliwości i rytmu ⁹	

Pojawia się pytanie: czy istnieje muzyka wolna od powtórzenia? Raczej nie, nawet podczas analizy op. 11 Schönberga można je odkryć; rzecz ma się podobnie w przypadku Dufaya. Brak powtórzeń prowadzi do akustycznego zjawiska szumu¹⁰ – który, paradoksalnie, postrzegamy jako coś powtarzalnego.

W każdym utworze rola powtórzenia jest inna i za każdym razem należy ją na nowo określić.

Rozwój cyklu D/W miał dwa punkty wyjścia:

1) muzyka i mowa. Improwizacja była dla mnie zawsze decydującym czynnikiem powstawania nowych pomysłów: w improwizacji zawsze tworzyła się konkretna zasada toku narracji muzycznej, wynikająca z konkretnej linearności. W poszukiwaniu nowych struktur narracyjnych stosowałem coraz więcej zapętleń; wtedy były to dwie kompozycje: VLO i LaLeLo.

2) muzyka i obraz. Gdy pracowałem nad tymi improwizacjami, bardzo wcześnie zainteresowałem się paralelizmami zapętleń wizualnych i słuchowych; ważne okazały się w tej kwestii filmy Eddiego D., Williama S. Burroughsa, Anthony'ego Balcha, Iana Sommerville'a, Jana Švankmajera i Martina Arnolda. Pojawia się tu wiele nowych problemów, na przykład funkcja ilustracyjna muzyki i filmu, wiążąca się z postulatami abstrakcyjności, czy też kwestia synchroniczności. Należy również rozważyć kwestie synchronizmu: czy intensywność utworu wynika z synchroniczności, czy z asynchroniczności, czy powstaje w oparciu o powtórzenie, czy o różnice.

FUNKCJE POWTÓRZENIA W JEGO ESTETYCZNYCH KONSEKWENCJACH

Funkcja powtórzenia	Rodzaj i jakość powtórzenia	Przykłady
Narzędzie fenomenologii gestu	Nowa interpretacja gestowości, dekonstrukcja patosu	Teatr powtórzenia; Martin Arnold
Lupa pozwalająca przyrzeć się dźwiękom	Stół Husserla ¹¹ , odwrócenie danego obiektu	Morton Feldman
Źródło struktury	Wzór i komórka jako elementy nowego muzycznego atomizmu/monadologii	Ligeti, automaty komórkowe
Narzędzie dekonstrukcji	Zróznicowane powtórzenie jako sposób naświetlenia materiału	Maskenspiel
Podstawa doświadczania substancji muzycznej	Hume'owskie pojęcie substancji ¹² , powstawanie identyczności poprzez powtórzenie	
Narzędzie hipnozy albo samozapomnienia	Burroughs i wrażenie dźwiękowe w <i>The Dream Machine</i>	DW2, Trance Musik
Nośnik różnicy	Zróznicowane powtórzenia; usterka i skrecz, warianty urozmaicające kształt utworu	Maskenspiel 1, Room full of Shoes, Chop the Past
Metoda zapamiętywania	Bergson ¹³ ; powtórzenie jako generator formy	Versuch über das Vergessen
Wyraz lub wynik automatyzmu	Powtórzenie w procesie pisania automatycznego, automatyzacja powtórzenia poprzez zastosowanie zapętleń przy użyciu techniki cyfrowej; motyw mechaniczności	Osman Spare, dadaizm
Odzwierciedlenie struktur filmowych (np. <i>framerates</i>)	Struktura filmu powstała wskutek powtórzenia pojedynczych obrazów	
Metoda improwizacji	Powtórzenie jako prekompozycyjna technika eksperymentu	VLO
Zasada struktury nieliniowej i nienarracyjnej	Przełamanie linearnego toku wypowiedzi; metoda fragmentaryzacji (<i>cut-up</i>) Williama Burroughsa	

Bernhard Lang

Tekst odczytu wygłoszonego w roku 2002, zamieszczony oryginalnie na stronie <http://members.chello.at/bernhard.lang/>

Tłumaczenie: Olga Mysłowska, współpraca: Marek Mroziwicz,
Redakcja: Anna Pęcherzewska, Jan Topolski
Przypisy: Dominik Mokrzwski (11-13), Jan Topolski (pozostałe)

⁸ Tym razem Autor jako powtarzane struktury w późnych utworach Ligetiego (*Études pour piano*, *Madrigals non-sensu*) traktuje powstające w wyniku skomplikowanej polimetrycznej iluzorycznej wzory rytmiczne. Są to wzory, które nie są bezpośrednio zapisane w partyturze, a powstają dopiero w chwili wykonania, kiedy współdziałające warstwy metryczne utworu dopełniają się w percepcji odbiorcy, w wyniku czego słyszy on „więcej” niż „jest”. Ligeti inspirował się tu polimetrią afrykańską i – znamienne! – obrazami M.C. Eschera. Podobne zabiegi można zresztą spotkać choćby u Pawła Szymańskiego w *Dwóch etudach* czy A Kaleidoscope for M.C.E. [scher]...

⁹ Stockhausen już od lat 50. postrzegał wysokość i czas trwania dźwięku jako dwie strony tego samego zjawiska. Przecież wysokość zależy od częstotliwości, czyli liczby drgań na sekundę, a zatem od sposobu istnienia dźwięku w czasie; tyle tylko że tu jest to mikroczas, zaś w przypadku długości trwania mówimy już o percypowalnym okresie czasu. W *Gruppen* i *Kontakte* roi się od przykładów płynnego przejścia od aspektu wysokościowego do rytmicznego przez rozciągnięcie na dużej odległości przyspieszenie: 2 razy na sekundę, 4 razy, 8 razy, 16 razy (i to już jest dźwięk w dolnych granicach obszaru ludzkiej słyszalności, 16 Hz), 32, 64, 128, 256, 512 (i to już oktawa rozkłada się)...

¹⁰ Szum bowiem, w przeciwieństwie do wspomnianych w przypisie 6 widm harmonicznych, charakteryzuje się całkowitym brakiem jakiegokolwiek powtarzanej struktury częstotliwościowej: wszystkie (albo bardzo szeroki zakres) częstotliwości są w nim obecne, co przekłada się na niemożność określenia wysokości szumu. To zaś prowadzi do naszych trudności w scharakteryzowaniu i rozróżnianiu pomiędzy szumami, i w efekcie – do owej paradoksalnej konkluzji, że szum jest jeden...

¹¹ Przykład, na którym Husserl pokazuje swoją koncepcję redukcji fenomenologicznej. Co sprawia, że stół jest stołem? Należy zdobyć się na wgląd w stół, wziąć w nawias dane doświadczenia, dotrzeć do eidosu (istoty), która sprawia, że fenomen jest taki, jaki się jawi świadomości.

¹² Hume uważał, że mamy do czynienia tylko z wciąż zmieniającymi się impresjami, które nie są identyczne z żadnymi poprzednimi i następnymi – doświadczenie zmysłowe nie daje nam zatem żadnego pojęcia substancji jako czegoś stałego, ciągłego i istniejącego niezależnie od umysłu. Pojęcie to tworzone jest przez wyobraźnię i przyzwyczajenie, poprzez zestawienie (połączenie, utożsamienie) podobnych do siebie impresji, wyobrażeń nie hipotetycznej ich podstawy.

¹³ Pamięć jest punktem przecięcia między duchem a materią (nakładamy pamiętane obrazy na aktualne postrzeżenia). Bergson wyróżnia dwa rodzaje pamięci: 1) behawioralną (motoryczne nawyki itp.) i 2) pamięć czystą (zapis wszystkich wydarzeń z życia), która jest dowodem na istnienie podświadomości: jako że niemożliwe w praktyce jest pamiętanie „nawet” wszystkich zapamiętanych rzeczy; mózg dopuszcza do świadomości tylko te aktualnie potrzebne, a pozostałe muszą być przecież gdzieś przechowywane. Mózg, korzystając z zasobów pamięci, programuje nasze działania w czasie rzeczywistym. Powtórzenie w percepcji umożliwia organizowanie jej, poprzez analogię do działania pamięci.

Monika Pasiecznik: Choć Jacques Derrida dokonał właśnie żywota, jego teoria długo jeszcze pozostanie z nami. Wprawione w ruch przez dekonstrukcję istne *perpetuum mobile* nigdy niewygodnych do końca dyskursów i rozmaitych estetyk pohula dopóty, dopóki samo się nie przepali. Na razie jednak mechanizm działa sprawnie i na pełnych obrotach, produkując kolejne warianty dekonstrukcji, jak choćby ten muzyczny, znany pod nazwą *loop estetik* i reprezentowany przez twórczość austriackiego kompozytora, Bernharda Langa.

Manifestem jego „estetyki zapętlenia” jest cykl utworów ujętych wspólną nazwą *Differenz/Wiederholung*. Tytuł nawiązuje do wydanej w 1968 roku książki Gillesa Deleuze’a. Wyłożona w niej idea „różnicy, która mieszka w powtórzeniu” zainspirowała Langa do poszukiwania jej na gruncie muzyki. „Wyzwalaczem” różnicy stać się w tym przypadku miało powtarzanie struktur dźwiękowych nieco bardziej złożonych niż w duchu minimalizmu.

Odkrywca dla Langa myśl Hume’a o tym, że jedyne realne zmiany zachodzące w postrzeganiu przedmiocie dokonują się w umyśle obserwatora, wykorzystana została przez kompozytora do stworzenia muzycznej narracji o kilku płaszczyznach. Podczas gdy powierzchnia pozostaje nieciągła na skutek uporczywych powtórzeń, które tną utwór na pozornie niepowiązane ze sobą muzyczne obiekty, pod powierzchnią i w szczelinach między repetycjami zachodzi dynamiczny proces syntezy.

Lang buduje ciąg dźwiękowych figur i zamyka je w stop-kłatkach powtórzeń. Choć wzory sąsiadujących ze sobą „klatek” wydają się niekiedy bardzo od siebie różne (inna instrumentacja, artykulacja, kształt motywów, agogika itd.) – tak naprawdę wciąż mamy do czynienia z Tym Samym. Kolejne Jego „wcielenia” to tylko rzut z innej perspektywy wywołany przez niesymetryczny obrót, dzięki któremu na wierzch wyłania się ukryta dotychczas, a dominująca teraz cecha. Zmienia ona obraz obiektu tak bardzo, że wydaje się nam obcy. Inny. Powtórzenie nie jest więc w muzyce Langa mechaniczną czynnością, lecz służy wydobyciu na jaw niedostrzegalnego. Tak powtórzenie służy różnicy.

Lang dba jednak, by zachowana została ciągłość między tymi skrajnie odległymi niekiedy przedstawieniami Tego Samego. Służy temu przezroczysta siatka motywów, barw instrumentalnych, rytmów, interwałów, które funkcjonują niejako pod powierzchnią dzieła, zdradzając pokrewieństwo wszystkich jego elementów i szują je koślawym ściegiem w Jedno. I tu zdaje się odwoływać Lang do percepcji słuchacza, której właściwością zdecydowanie respektuje.

Gra różnicy i powtórzenia w muzyce Langa jest bardzo subtelna i wieloznaczna: powtórzenia nagie są przykrywką dla powtórzeń wewnętrznych, które powtarzając – jednocześnie różnicując. Jego technika kompozytorska, a także umieszczony w podtytule wykonanej na tegorocznej „Warszawskiej Jesieni” kompozycji DW9 metagram „puppe/tulpe” kojarzy się z „procedurą ewoluowania” Raymonda Roussela, mistrza powtórzenia w literaturze. Charakterystyczna dla niego technika narracji, polegająca na mówieniu „różnych rzeczy, ale tymi samymi słowami”, zabawa strukturalnym pokrewieństwem słów, które mimo swych podobieństw zdolne są odsyłać do zupełnie różnych światów, bliska jest muzycznej idei Langa. Różnice fonetyczne słów działają u Roussela jak przekształcane motywy obiektów dźwiękowych Langa. Obcowanie z twórczością obu artystów kojarzy mi się z przechodzeniem przez lustra, które odbijając jednocześnie prowadzą dalej. To podróż w głąb, w inny wymiar, gdzie przeszłość przenika się z teraźniejszością i gdzie przyszłość staje się dostępną. Obcowanie z twórczością dwóch artystów kojarzy się z przekraczaniem lustra, które odbijając jednocześnie prowadzi dalej lustra lustra, które lustra. To podróż

w inny wymiar, gdzie przeszłość przenika się z teraźniejszością i gdzie przeszłość przeszłość z teraźniejszością przyszłość staje się dostępną. Obcowanie z oboma artystami kojarzy mi się od razu przechodzeniem przez przez przez, które jednocześnie prowadzi dalej przez przez. To podróż w, w inny wymiar, wymiar, gdzie przeszłość w inny wymiar przenika się z teraźniejszością w, w, w inny wymiar wymiar i w inny wymiar, gdzie przyszłość staje się dostępną.

Konrad Burzyński: Gdy po raz pierwszy zetknąłem się z muzyką Langa, a musiało to być koło 2001 roku przy okazji Trybuny Kompozytorów UNESCO, miałem wrażenie, że obcuje z czymś, co nie łatwo opisać posługując się terminologią właściwą dla muzyki „wysokiej”. Bernhard Lang jest postacią, która łączy w swojej muzyce najciekawsze zdobycze jazzowej sceny improwizowanej, dobrego rocka, pewnych elementów ambitnego rapu i progresywnej, bynajmniej niezapatrzonej w przeszłość muzyki „akademickiej”, na użytek klarowności wypowiedzi – poważnej.

Czemu w ogóle wspominam o zapatrzeniu w przeszłość? By rozważyć głębiej kwestię postmodernizmu wyzierającego z tej muzyki. Postmodernizm jako „wolna amerykanka” pozwala na zwroty w przeszłość. Bernhard Lang jednak będąc postmodernistą, wierzy w komplikację, co czyni go postmodernistą-strukturalistą, którego muzyka opiera się na ścisłych, a nie tylko intuicyjnych zasadach. Momentami sprawia to wrażenie „puszczania oka” do „pop-publiczności” przez używanie takich technik jak np. skrecz (wzięty z rapu), ale wszystko tu ma swoją strukturę i nie jest przewidywalne, jak to bywa w większości postmodernistycznych stylów. Bernhard Lang żongluje idiomami, technikami... Jest progresywnym kompozytorem współczesnym, którego zapewne wielu uznałoby za *advocatus diaboli*, skoro nawet późny Szalunek uznawany jest za szalejącego awangardystę! Muzyka Langa jest pełna zagadek, świeżych i nieograniczonej swobody.

Gdy na „Warszawskiej Jesieni” słuchałem jego DW9, miałem nieodpartą skojarzenie z *Odlewnią stali* Mosołowa – muzycznym manifestem futurystów. Tak tam, jak tu, mamy do czynienia z powtarzaniem myśli muzycznych na wzór maszyn. U Mosołowa jest to afirmacja (być może nawet przekorna) wielkiego miasta, mechaniki, przemysłu i gwaru. U Langa, idąc z duchem czasu, jest afirmacja elektroniki, jej możliwości, także tych związanych z błędem systemu. Ta muzyka (żartując nieco) sprawia wrażenie pisanej przez komputer, którego operacyjny system ma czasem skłonność do zawieszania się, psucia, zacinania...

Jan Topolski: Konrad zauważył dwie ciekawe rzeczy, które wymknęły się Monice – a może i Monika dała im się wymknąć, by nam też zostawić w końcu jakiś temat. Chodzi o analogie technik (konceptów) kompozytorskich Langa i technik powstałych na gruncie szeroko rozumianej muzyki alternatywnej. Po pierwsze, skreczowanie. W wielu odstępach DW orkiestra staje się jakby płytą na gramofonie, którą przyspiesza, zwalnia, zatrzymuje i zapętla jakiś niewidzialny didżej. Efekt jest doprawdy niesamowity, najbardziej może w DW 8, które mieliśmy okazję poznać na drugiej edycji *Turning Sounds* w maju tego roku w Warszawie. W tym konkretnym przypadku, z zespołem grając dwaj didżeje-gramofoniści (jak zwat, tak zwat), którzy skreczują na nagranych uprzednio winylach z fragmentami tego samego utworu – tworzy się gęsta sieć wzajemnych zależności, rozminięć, nałożeń, opóźnień, sprzężeń zwrotnych. Wielowarstwowa struktura, która w komplikacji zbliża się niemal do wczesnego orkiestrowego Xenakisa...

Po drugie, chodzi o usterkowanie, czyli wspomniany błąd systemu. Nurt bardzo potężny w kręgach alternatywy, wydaje się być reakcją na pierwotną (futurystyczną z ducha)

fascynacją maszynami. Tak więc nie jest to chyba, jak pisze Konrad, afirmacja elektroniki, ale wręcz przeciwnie – jej krytyka (pojęta dialektycznie). Wyraz utraty wiary w maszyny, w możliwości nieskończonej kopiowalności, w idealną jakość w każdym momencie. Utraty wiary w do bólu cyfrowe, kolorowe, skontrastowane zdjęcia hamburgerów w McDonaldzie...

Stąd wielu twórców sięga po ułomny i niedoskonały technicznie sprzęt analogowy (gramofony itd.), albo specjalnie psuje sprzęt cyfrowy (zacinające się odtwarzacze CD), albo konstruuje własne dziwne hybrydy ze śmietnikowych resztek. Coraz ważniejszy staje się aspekt zużywalności, fizycznego rozpadu medium, a także entropia – która zyskuje u Langa wymiar wręcz metafizyczny. Otóż w każdej minucie wiemy (przeczuwamy), jak ta muzyka, powinna brzmieć, jak mogłaby brzmieć, gdyby udało się jej w pełni zaistnieć. Ale są prawa potężniejsze od praw sztuki.

Jest też i wymiar... polityczny. Przytaczam z notatek wypowiedzi Langa na konferencji podczas *Turning Sounds*: „Technika jest środkiem dla rynku. Odtwarzacze są produktami wielkich koncernów, które są powiązane z innymi wielkimi koncernami, produkującymi gwiazdy muzyki pop. Więc kiedy odtwarzacze się psują, jest to jednocześnie akt sprzeciwu wobec systemu, akt polityczny. Potrzebujemy ponownego upolitycznienia sztuki. Próba zbudowania postmodernistycznego społeczeństwa otwartego nie udała się. Była Jugostawia, 11.09., nie ma pełnej wolności słowa i przekonania”.

Nie dajmy się jednak zwieść. Choć przyznaję się, Moniko, z bólem serca, że książki Deleuze’a nie przeczytałem (blamaż w środowisku gwarantowany!), to jednak wydaje mi się, że Lang jest typowym przypadkiem twórcy przesadnie zideologizowanego, przeteoretyzowanego... Przypadkiem typowo niemieckim (kłania się cała galeria postaci od Schönberga przez Stockhausena po Lachenmanna i błyskotliwa mannowska parodia w osobie Adriana Leverkühna). Czy bowiem idealną wykładnię teorii różnicy i powtórzeń nie jest jak najbardziej klasyczna forma sonatowa w wydaniu Haydna? Czy nie tam toczy się ciągła gra między powtórzeniem dosłownym, zmienionym, zróżnicowanym i wreszcie pełną różnicą i kontrastem? Te zniekształcenia są realizowane za pomocą całej gamy środków wypracowanych na gruncie systemu dur-moll: zmian melodycznych, harmoniczných, dynamiczných, agogicznych, instrumentalnych. Oczywiście teraz, gdy system ten został niemal całkowicie skompromitowany przez muzykę popularną oraz wszelkie klony nowej prostoty i innych powrotów do przeszłości, Lang nie ma wyboru. Aby tej odwiecznej grze nadać nowy sens, aby, jak w brydżu, wejść do licytacji, musi przebić poprzedników i zaproponować zupełnie nowe atu. I tym atu jest skreczowanie i usterkowanie.

W XX wieku zdarzyły się dwie aberracje, dwa „wynaturzenia” w postaci rezygnacji z ciągłego napięcia między D a W na rzecz uznania tylko jednej z tych zasad za istotną. Totalny serializm (w wersji Boulezowskiej) wyklął wszelkie powtórzenie na rzecz zmiany, kontrastu i zróżnicowania materiału jako naczelną zasadę. I przegrał walkę z ludzką percepcją. Z kolei wczesny repetytywizm (w wersji Rileyowskiej) wyklął kontrast, na rzecz transowego, trwającego wiele godzin powtarzania prostych struktur. I przegrał walkę z banalizacją rynkową. Ta odwieczna gra jest surowa dla jednostronnych, zaślepionych fanatyków i ideologów.

No właśnie: odwieczna. Przecież gra ta jest pierwszą i podstawową grą w muzyce. Grą z percepcją, z pamięcią, z organizacją muzyki przez umysł słuchacza. I Lang to doskonale wie, jak wynika z zamieszczanego obok jego tekstu o cyklu DW. Można zatem powiedzieć, że cykl ten jest nowym wcieleniem odwiecznego prawa, które konstituowało muzykę od jej początków. Różnica i powtórzenie, jedność w wielości, wariacje na temat – jakkolwiek by tego nie nazwać, chodzi przecież ciągle o to samo. To przecież esencja, istota muzyki:

Missa Pange Lingua Josquina Desprèz w wieku XVI, *Wariacje Goldbergowskie* Bacha w wieku XVIII, *V Symfonia* Beethovena w wieku XIX, czy *Dwie etudy* Pawła Szymańskiego w wieku XX i cykl DW Langa dziś. Nie trzeba być postmodernistą, by to przyznać (wydaje mi się, że trop Konrada, choć trafny, nie zaprowadzi nas daleko). Gra ciągle jest ta sama... Ta sama... ale jednak – inna. I to o to tak naprawdę chodzi z tym powtórzeniem i różnicą, czy nie?

Tomasz Kamiński: Co ciekawe i w sumie możliwe do przewidzenia: Lang opisane przez Ciebie „aberracje” widzi jako skrajności pewnego continuum, obejmującego wszelką możliwą muzykę. Swoje *loopy* widzi nie tylko w lubianych przez siebie techno i niemieckim rocku progresywnym lat 70. (bardzo dziś cenionym i modnym), ale też w muzyce odległej od popkulturowych kontekstów, a w szczególności w muzyce polskiej – w Lutosławskim, Sikorskim, Szymańskim czy jego nauczycielu – Dobrowolskim. Źródło *loopowania* u tych kompozytorów doszukuje się Lang chyba słusznie w fakcie, iż większość z nich miała okazję przebywać w studiu eksperymentalnym, pracując m.in. z taśmami, tnąc je, sklejając i zapętlać. Pewne koncepcje czy techniki charakterystyczne dla studia i metod pracy studyjnej przeniesli następnie do swojej twórczości kompozytorskiej – z jednego medium do drugiego. W każdym razie Lang chce tak właśnie sprawy widzieć, charakteryzuje nawet pokrótce kompozytorów i nurty muzyczne pod kątem „jawności” korzystania z *loopów*. Nawet dodekafonia (potem serializm) ma tutaj swoje miejsce jako technika usiłująca za wszelką cenę ukryć, zasłonić to, co jest jej podstawą (serię-*loop*), nakładając na kompozytora swoje słynne zakazy. Ale wspominałem o popkulturowych kontekstach nie przypadkiem: oto co Lang robi w istocie, poza pilnym czytaniem Deleuze’a i szukaniem innych jeszcze uzasadnień dla swojej wyrotowej estetyki: całkiem „po prostu” zderza najnowsze, skomplikowane receptury wyrafinowanej muzyki „wysokiej” z „niskimi” technikami i manipulacjami didżejów, turntablistów pracujących na żywo nad materiałem obcym, używających gramofonów i płyt, kolażujących, siekających i zniekształcających dzieła cudze w celu wykreowania własnej wizji dźwiękowej. „Symulacja orkiestrowa” ich wyczynów to nic innego, jak szczególny przypadek wspomnianego wcześniej przenoszenia idei i metod z jednego medium do innego, całkowicie wcześniej odizolowanego. Efektem tego może być zupełnie nowa koncepcja zagospodarowania przestrzeni muzycznej, nowe spojrzenie na fakturę czy kwestię napięcia pomiędzy zmianą i powtórzeniem (D i W). W przypadku Langa efekt jest, moim zdaniem, fantastyczny i przypomina to, co osiągnęli dotąd muzycy spoza kręgów muzyki „poważnej”, jak choćby St. Germain w swoich najlepszych utworach, w których muzycy o jazzowej proveniencji kontynuowali poczynania właśnie didżejów, i do czego nawiązuje Waglewski na ostatnich płytach *Voo Voo*: efekt niezwyklej świeżości, szczególnego, kreatywnego napięcia. Szczególnie bliski tego ideału wydaje się być wspomniany przez Jana DW 8 z udziałem turntablistów „operujących” wykonywany równoległe przez zespół instrumentalistów utwor. Janek wspominał Xenakisa, Konrad ambitnie i „penetrująco” odmiany nurtów „pozapoważnych” (improv, avant-rock, „podziemna” elektronika). Lang robi coś, dzięki czemu tak odległe estetyki czy wręcz doświadczenia ludzkie okazują się zagałębiać – i pod tym względem należy do najlepszych.

Michał Mendyk: Sytuacja moja jest dosyć niewdzięczna. Monika przedstawiła w zasadzie syntetyczny mikroesej diagnozujący niezwykle trafnie fenomen cyklu DW (panowie, czapki z głów). Konrad i Tomek podjęli karkołomne, choć niewątpliwie nie bezowocne, próby odnalezienia kontekstu dla tej niezwykle idiomatycznej twórczości. Topolski, delektujący

się właściwą sobie publicystyczno-efekciarską retoryką, skoncentrował się na „politycznym” (w szerokim tego słowa znaczeniu) wymiarze owego post- czy też anti-industrialnego manifestu. Nic dodać, nic ująć. Tyle tylko, iż panegiryczny ton czterogłosu stoi w pewnej sprzeczności z ideą polifoniczności naszego dialogu. Błyskotliwa linia sopranu Moniki śpiewa się z, uderzającymi w niższe tony, głosami Panów w nieco nazbyt przewidywalny ciąg konsonansowych akordów. To dla naszego Czytelnika – zagorzałego wielbiciela muzycznej współczesności (linearyzmu i kontrapunktyczności) okazać się może po prostu nudne. Przyjmuję więc z pokorą rolę *diabolus in dialogus*.

Drogi (z góry...) Bernhardzie (i z dołu przepraszam za tę zuchwałość). Jak wszyscy moi poprzednicy, dałem się uwieść czarowi Twej muzyki. Hipnotycznej magii zapętlenia, tajemniczego uroku zatamizowanych i niejednoznacznych mikrostruktur. Ekstaza to jednak czysto zmysłowa, ba, hedonistyczna. Jej przedsmaku dostarczyli mi wcześniej obdarzeni największą wyobraźnią twórcy nowej, (nie)tanecznej elektroniki. Dopiero jednak Ty nadałeś jej ten arystokratyczny, akademicki połysk, sublimując (mikro)instrumentację i (mikro)harmonię, komplikując i dramatyzując (sic!) formę, miast zadowalać się prostymi, nieledwie piosenkowymi układami. Za to jestem Ci wdzięczny. Niesiony swym teutońskim, surowym intelektem postąpiłeś jednak krok dalej. Zgłębiłeś mroki historii muzyki, przewertowałeś raz jeszcze dzieła swych filozoficznych faworytów, spojrzawszy z lotu ptaka na naszą stechniczowaną, zdehumanizowaną i ogarniętą informacyjną gorączką współczesność. Po co? By nadać swej na sposób perwersyjny urodziwej sztuce pozór wielowymiarowości, głębi i totalności.

Tak naprawdę, jesteś jednak, Bernhardzie, nikim więcej jak repetytywistą. Nie minimalistą. Nie przesładowe Cię bowiem obsesja ciągłości i statyczności, nie pożera Twej muzyki fakturalny i harmoniczny banal. Tak naprawdę, jesteś jednak, Bernhardzie, nikim więcej. Nie przesładowe Cię bowiem obsesja, nie pożera Twej muzyki harmoniczny banal jesteś jednak nikim więcej jak nikim. Tak naprawdę naprawdę rzeczywiście prawdziwie w rzeczywistości, jesteś jednak, Bernhardzie, nikim więcej jak repetytywistą. Nie minimalistą. Nie mini mnie nie ni minima. Nie jesteś nikim więcej jak. Nie przesładowe śladuje duje nie prześła nie przesładowe Cię bowiem obsesja obsesja obsesja ciągłości i statyczności, nie pożera Twej muzyki fakturalny furalny futro faktu funeralne frywolny banan. Uległeś natomiast, jak wcześniej Riley i Reich, Can i Kraftwerk, Aphex Twin i Autechre, obsesji powtórzeń. To dopiero *Wiederholung*. A co z *Differenz* – zapytasz? Otóż nie owo mialkie i nieciekawe W lecz właśnie owo intrygujące D stanowiło zawsze istotę i cel wszelkiego repetytywizmu. Tyle tylko, że zredukowane, skąpo dawowane, a nieraz ukryte (jak w technice addytywnej Glassa, czy w „fazowych” utworach Reicha). Twoje D jest niewątpliwie świeże i odkrywcze (choć jakby gdzieś już zastępowane), bo szokowe (miast ciągłe), gwałtowne (miast „niewidzialne”) i z iście germańską systematycznością ustrukturyzowane.

Czyni Cię to niewątpliwie jednym z najoryginalniejszych repetytywistów. Wyjątkową, choć nie jedyną, indywidualnością tego dosyć bezbarwnego stada. Równie niezwykle i niepowtarzalne były niegdyś organowe improwizacje Rileya, czy wczesne elektroakustyczne utwory Reicha. Dopiero komercyjny „wirus” właściwego amerykańskiego minimalizmu strywalizował i boleśnie zestandardyzował ideę repetytywizmu. Rozpoczęło się wielkie klonowanie zmechanizowanych i zbanalizowanych potworków udających muzykę klasyczną i egzotyczną, jak Jankowe hamburgery podszywać próbując się pod jedzenie. W tym nieciekawym gronie zdajesz się, Bernhardzie, nieomal geniuszem. Można nawet ulec złudzeniu, że stworzyłeś zupełnie nową jakość, ba, że udało Ci się powiedzieć coś

ważkiego o tej nieczytelnej siatce znaczeń zwanej rzeczywistością.

Owa pozorna aktualność jest jednak owocem zapożyczenia. Gdy repetytywizm konał w dusznych oparach amerykańskiego komercjalizmu, za jego reanimację zabrali się twórcy niemogący się poszczycić akademickim szlifem (prekursorami byli tu wspomniani przez Tomka awangardiści (niemieckiego rocka). I w ciągu trzech dekad (muzyka „wysoka” wydała w tym czasie wielkie osobowości Birtwistle’a, Griseya, Lachenmanna) dokonali kilku ciekawych wynalazków (większość wymienili moi przedmówcy). Oni też pierwsi nadawali poczęli dźwiękowym aberracjom pozamuzyczny sens, z największą lubością – polityczny. Ty odgrzałeś i ze smakiem przyprawiłeś ich iluzjonistyczne sztuczki, wprowadziłeś je na akademickie salony, wystawiając przy okazji pomnik samemu sobie. Odrębność Twej sztuki tkwi w drobnych i niezbyt ważkich szczegółach. W intelektualnej, analityczno-eksperymentalnej zadumie, w strukturalistycznej pompie, w nieprzeciętnym, moim zdaniem, zmysle dramatycznym (DW91!), w elegancji (przewrotnej, nieraz groteskowej) klasycznej szaty brzmieniowej. No właśnie. O wiele mniej niespotykany wydaje się dźwiękowy mikrokosmos drugiej części dopieszczonego cyklu. W aurze brzmieniowej, zapożyczonej z awangardowego jazzu i rocka, repetytywistyczno-usterkowe fajerwerki błyszczą jakby słabszym światłem, gdyż są tam od dawna świetnie zdomowione.

Muzyka Twoja, drogi Bernhardzie, urzekła filharmoniczne elity tą samą energią, którą od lat najciekawsze produkcje „amatorskiej”, (nie)tanecznej elektroniki pętają zmysły poszukujących „klabingowców”. Wydało mi się, że właśnie tej samej hedonistycznej rozkoszy oddali się tak naprawdę wszyscy uczestnicy naszego kontrapunktu. Daliśmy się jednak przy tym zwieść sklecone przez Ciebie, wąteł w istocie nadbudowie. Twoja sztuka jest jednowymiarowa, nie odbija pełnego oblicza współczesnego świata, lecz jego najmniej intrygujące i najbardziej transparentne strzępy. Towarzyszące jej pozory totalności to jedynie produkt Twej zręcznej retoryki.

Pora zrzucić maskę malkontenta... Przedstawiłem tylko jedną z wielu istotnych perspektyw postrzegania cyklu *Differenz/Wiederholung*. W gruncie rzeczy mógłbym zaprezentować kilka innych równie (nie?)przekonujących. Muzyka Bernharda Langa pozostaje dla mnie intrygującą zagadką. Z rozkoszą będę korzystał z każdej okazji do obcowania z nią. Chyba jednak w tym natłoku komplementów, których ani sobie, ani Langowi nie szczędziłem, warto było przez chwilę przyjrzeć się jej obliczu w tym, naprędce spreparowanym, krzywym i nieco splekanym zwierciadle. Tak, jak to czasami robi sam Lang...

P.S. Wybacz, Bernhardzie, tych kilka „usterkowych” chwytów.

TK: Bardzo słusznie wskazałeś na pewne mierzalne, zwłaszcza w Langowskiej „nadbudowie”. Być może delikatna ironia mojej wypowiedzi była zbyt delikatna? Zbanalizowałem sprawę wiedząc, że nawet żałosa (a tym bardziej ta – jakże wyrafinowana! no nie podskoczysz!) nadbudowa nie musi przeszkodzić w tworzeniu wspaniałej muzyki. Nie powiedziałem: wielkiej, lecz wspaniałej. Nie padały tu nazwiska Schönberga i Lutosławskiego (przywołał je Lang), zachowaliśmy rozsądek. Muzyka wysoce idiomatyczna, może nawet idiosynkratyczna – ale na pewno intrygująca, nawet ważna. Pozostaję przy swoim.

JT: Chcąc nie chcąc, trzeba się ustosunkować do wypowiedzi naszego *diabolusa* Michała. Chcąc, bo sam o pewnych problemach Langa wspominałem; nie chcąc, bo boję

się wypomnieć mi publicystyczno-efekciarskiej retoryki. Zatem krótko podsumowując: na pewno jest to muzyka prze-teoretyzowana, na pewno jest w głębokim sensie nie-nowa i na pewno jest jednowymiarowa. Ale w każdym problemie Lang ma poważnych, jeśli nie poważniejszych konkurentów. Stockhausen i Lachenmann są towarzyszami w „teutońskim” prze-teoretyzowaniu. (Zresztą prosiłbym Monikę o ukrócenie naszych amatorskich rozważań niepopartych lekturą źródeł; może nadbudowa Langa nie jest tak wymuszona i sztuczna jak nam się zdaje?) Problem nowości nie jest oczywiście żadnym problemem, bo przecież nie chcemy niesławnej „nowości za wszelką cenę”. Można postrzegać Langa i jako postmodernistę (jak czyni to Konrad) i jako modernistę (jak czynię to ja), co świadczy o tym, że nie zaniedbuje on aspektu nowości, a jego doń stosunek jest co najmniej dwuznaczny. Wreszcie jednowymiarowość: zgadzam się z Michałem, jeśli chodzi o to, że Lang jest w pewnym sensie repetytywistą i to repetytywistą obsesyjnym. Skądinąd wielu największych twórców XX wieku z uporem maniaka rozwijało przez dziesiątki lat swej twórczości jeden obsesyjny motyw: Cage problem indeterminizmu, Xenakis procesy stochastyczne, Messiaen kwestie modalności w harmonii i rytmie. Nie uniemożliwiło im to nigdy stworzenia dzieł wspaniałych, bogatych i wielowymiarowych, o ile oczywiście nie byli więźniami swego systemu. Najwymowniejszy jest przykład późnego Lutosławskiego, który niemal całkowicie zrezygnował z dwunastodźwięków i aleatoryki. I to jest sprawa kluczowa: za 10 lat przekonamy się, czy Lang będzie, jak jest dotychczas, niereformowalnym i nieugiętym piewcą powtórzeń i różnicy, czy coś mu się jednak pogłębi, a może nawet odmieni i zamiast powtórzeń zwycięży ostatecznie różnica?

KB: Rzeczywiście, jeśli wziąć pod uwagę całą otoczkę tej muzyki, którą zresztą tworzy sam kompozytor, to przytłacza ona swoim inżynierskim piętnem, natomiast chciałbym zająć się samą muzyką. Czyż Szymański, Mykietyn a w szczególności Sikorski nie byli repetytywistami (w przypadku dwóch pierwszych tylko częściowo, ale jednak), nie przeszkadza to nam jednak uznać ich za świetnych kompozytorów. Repetycja, czyli powtarzanie, nie jest wadą samą w sobie, jest odwiecznym prawem muzyki. Teza o zaklinaniu rzeczywistości, tzn. o tym, że Lang próbuje dorobić intelektualną i naukową twarz swojej dość jednowymiarowej twórczości, jest słuszną, ale, jak napisałem wcześniej, pora słuchać muzyki, a nie zastanawiać się nad nią przez pryzmat tego, co o niej mówi kompozytor. Dłabeł tkwi w szczegółach (tu tkwi raczej anioł!), daleko jest Reichowi i Rileyowi do Langa, jego muzyka jest bardziej złożona i kunsztowna (choć można bardziej lubić Amerykanów). Cała dźwiękowa szata, użyte środki i polot w posługiwaniu się nimi, stop muzycznych kategorii, o których napisałem wcześniej, czyni z Langa, przynajmniej w świetle wspomnianych Amerykanów o wiele bardziej wielowymiarowego kompozytora i przynajmniej częściowo ratuje od zarzutów wysuniętych przez Michała.

Jeszcze jedno, my nie znamy pozostałych utworów Langa, tylko parę części DW, być może inne jego kompozycje wcale nie są ani D, ani W, tym bardziej więc bał bym się opinii, że Lang to repetytywista. Wciąż jestem na „tak”!

MP: Michał i Janek uderzyli w oskarżycielski ton, ale czas wyjaśnić kulisy tej potwarzy – wszystkim nam chyba się Lang podoba?... A to już wystarczy, by uznać jego muzykę za ważną, bez względu na jej złożoność, prze-teoretyzowanie czy polityczny wymiar. Michał Janek Jachimiek Łamijane Michaj Łamichaj uderzyli w oskarżycielski ton noty to no, uderzyli ale czas czas na to wyjaśnić ale czas na to kulisy tej potwarzy otworzą powożą poważa ważą warzy po twarzy potwarzy – wszystkim nam chyba się Lang Langsamer Langweilig Weil

Weill podoba?... Podoba? Doba, oba ba, doba doba...? ...? ... wszystkim nam chyba. A to już wystarczy wystarczy wystarczy, by uznać jego muzykę za ważną, bez względu na jej złożoność, prze-teoretyzowanie czy polityczny wymiar. Bo sztuka to przede wszystkim doświadczenie. Już wystarczy wystarczy... Gdy granica między sztuką wysoką i niską została zniesiona – o wartości dzieła decydują nie metryka, lecz forma. Bez względu na to, czy mamy do czynienia z rapem, totalnym serializmem, industrialnem, repetytywizmem – w każdej estetyce znajdziemy dzieła wybitne i nieudane muzyczne elukubracje. Nie widzę potrzeby porównywania Langa z Boulezem czy Birtwistle (dla mnie ten pierwszy poniósłby smrotną klęskę), nie o to chodzi.

Chodzi raczej o to, by, kierując się własną intuicją, która podpowiada nam: „coś w tym jest”, znaleźć potwierdzenie trafności naszego wyboru. Potwierdzenie nie filozoficzne czy polityczne, ale strukturalne. Nie uważam, by kontekst Deleuze’a był muzyce Langa szczególnie niezbędny. Wierzę, że i tak wybroniłaby się sama. Ale szkody tym bardziej nie przyniesie, jeśli już, to pomoże. Trop Deleuzjańskiej różnicy i powtórzenia może ukierunkować naszą percepcję, odstąpić ukryte warstwy dzieła. To ma być dla nas odpowiedź, a nie utrudnienie. Analiza partytury D 9 nakierowana na tę dyalektykę pozwoliła mi dostrzec wielopoziomowość narracji muzycznej, która przy słuchaniu pozostaje niedostępna. Czy jesteśmy w stanie wysłuchać diagonalne stosunki między elementami w muzyce Lutosławskiego? Moja krótka analiza otwierająca dyskusję była jedynie sugestią pewnej ukrytej złożoności. Nie poruszyła jednak wszystkich aspektów muzyki Langa, m.in. stosunku tekstu do muzyki oraz tak ważnej teatralności wykonania.

Tyle na temat jednowymiarowości i prze-teoretyzowania. Rozważmy teraz miejsce Langa na muzycznej mapie. Czy Lang jest postmodernistą? Tak, podobnie jak wszyscy minimaliści i repetytywiści. Jak słusznie zauważył Konrad, Lang reprezentuje raczej odłam poststrukturalistyczny niż neokonserwatywny. Stanąć mógłby obok Szymańskiego czy Zorna, ale nie obok Pendereckiego czy Pärta. Poststrukturalizm oznacza fetyszyzację surowca, ale i zabawę konwencjami, technikami o rozmaitej proveniencji (zapętlenia, usterki, skreślenie i ich symulacje orkiestrowe). Jest odkrywczy i radosny – w przeciwieństwie do stylistycznej katatonii neokonserwy. Lang cieszy się pożyczonymi od didżejów i turntablistów zabawkami jak dziecko, ale – co ważne – nikogo nie naśladuje! Tworzy muzykę inspirowaną, ale osobną! Nową! Wydało mi się, że Lang wykracza nie tylko poza klasę, w której jest mistrzem (repetytywizm), wykracza również poza poststrukturalizm i muzykę alternatywną. Czerpiąc pomysły z tak wielu estetyk, jednocześnie każdej się wymyka, pozostaje sobą.

I na koniec jeszcze odpowiedź na pytania Janka o sens muzyki ukryty w dyalektyce różnicy i powtórzenia. Cóż szczególnego w filozoficznych zainteresowaniach Langa? Jak wiadomo, najważniejsze i najgłębsze kwestie obracają się wokół ciągłe tych samych, z pozoru, banalnych pytań. Nie tylko muzyka oparta jest na różnicy i powtórzeń. My również powtarzamy materiał genetyczny naszych rodziców, ale nimi nie jesteśmy. Nasze codzienne życie polega na powielaniu setek czynności, któremu jednak staramy się nadać sens różnorodności. To bardzo głęboko zakorzeniony archetyp (łańcuch sansary, mit wiecznego powrotu, idea świat jako wskrzeszenia kluczowego wydarzenia, rytuały wegetatywne itd.). Interesujące jest nie tyle pytanie, ile oryginalność jego ujęcia i interpretacji przez Langa.

Dyskusja, moderowana przez Monikę Pasiecznik odbyła się z dniem 25.10.02.11 drogą elektroniczną z udziałem Konrada Burzyńskiego, Tomka Kamińskiego, Michała Mendyka i Jana Topolskiego.

Głosy na Jesieni

Małgorzata Gałaś

Kasztanów było w tym roku w Warszawie bardzo mało. Pod rdzewiejącymi kasztanowcami w pobliżu tras wiodących na warszawskojesienne koncerty znajdowałam przeważnie puste skorupy.

Czegoś zabrakło tej „Warszawskiej Jesieni”. Cztery symfonie Lutosławskiego, wśród nich dwie ostatnie, najdojrzalsze, ukazały wymiar dla tegorocznego festiwalu prawie całkiem stracony. Muzyka Mistrza (a także jego kapitalnie dobrane wypowiedzi) z jesienną ostrością wywołała poczucie niedosytu, zawodu (może zbyt subiektywnie nasuwającego się smutku) z powodu tego, co poprzedziło ją na tym festiwalu. Odniosłam wrażenie, że większość prezentowanych utworów napisana została po to, by udowodnić kompozytorski kunszt ich autorów, bardzo niewiele udało się prócz tego jeszcze coś zakomunikować, przekazać, mówiąc po Lutosławsku, „wyrazić siebie”. W większości przypadków brzmiały w uszach znane, wytarte już języki, zbanalizowane częstym używaniem, właściwie zmienione w bełkot, nic już nie mówiące, jak słowo, które, powtórzone zbyt wiele razy, przestaje znaczyć cokolwiek i tylko brzęczy.

Koncerty miały jak przemierzane co dzień ulice Warszawy – zawsze te same, już znane, czasem irytujące, czasem po prostu nudne, pozostawiając wrażenie beztadu, nierzadko rutyny. Utwory, często same w sobie skomplikowane, trudne (także pod względem wykonawczym), mówiły niewiele, jakby obojętne wobec słuchacza, płynęły, gubiąc się gdzieś i nie docierając doń. W różnorodności brzmień ukazywały pustkę. Jednocześnie – gęste i złożone teksty, jakby niektórzy chcieli jednak coś przekazać, powiedzieć, ale nie umieli wyrazić się za pomocą sugestywnych, czytelnych, prostszych znaków, bardziej własnych i bezpośrednich – czysto muzycznych. Brakowało czegoś, co można by wynieść z koncertu w sobie – jakiegoś zachwyty, poruszenia, wrażenia, jakiejś treści niemieszczącej się w żadnym tekście, a jednak komunikowalnej.

Tego roku w Warszawie wielu kompozytorów sięgnęło po tekst lub głos. Właściwie, spośród rzeczy najnowszych, największym wydarzeniem festiwalu okazały się utwory wokalne (przede wszystkim na głos z elektroniką), by wymienić choćby performance Ute Wassermann i Richarda Barretta, DW9 Bernharda Langa, koncerty Musicatreize, Türmchen Ensemble, monadę 3 Cezarego Duchnowskiego oraz operę *One* Michela van der Aa. Ale po głosy sięgnęli również Stanisław Krupowicz (opera *Europa* do tekstów Blake’a), Rafał Augustyn (monumentalna *Symfonia hymnów*), Paweł Mykietyn (*Ładnienie* do wiersza Świetlickiego). Skąd tyle głosu na „Jesieni”? Skąd tyle udanych, mówiących coś utworów na głos? I co ma on wspólnego z tym, czego w Warszawie zabrakło?

Głos jest w muzyce tym, co chyba najbardziej ludzkie – to instrument wtopiony w krtań, wrosnięty w człowieka, żyjący i rozwijający się w ludzkim ciele. Może to właśnie intymność głosu – fakt, że jest on najbardziej pierwotnym, bo cielesnym, najbardziej naturalnym sposobem wyrażania siebie na zewnątrz, a jednocześnie – najbardziej bezpośrednim sposobem kontaktu z otoczeniem, sprawia, że jego zastosowanie w muzyce odnosi tak wielki komunikacyjny sukces? Głos tkwi wewnątrz człowieka, lecz zwraca się ku światu, ku innym, ku którym go prowadzi, umożliwiając porozumienie. Otwiera im swój własny, wewnętrzny świat, nie tracąc nic z właściwej wnętrza intymności.

Wiele osób zdziwiło się, że Michel van der Aa w nocy do swej opery *One* nie zamieścił tekstu libretta. Dlaczego? Jak sądzę, wszyscy skupiliby się właśnie na nim, a ten, jak skorupa, często zatrzymuje nas na powierzchni – trudny do przebycia sprawia, że chcemy go przeniknąć w pośpiechu, rozumiejąc

dosłownie, na podstawie usztywnionych znaczeń słów. A przecież nie o słowa tu chodzi. Gestykulacja, którą tak wymownie posługuje się Holender, jest wieloznaczna i przez to każdemu mówi więcej, niż mówiłyby logicznie poprawne zdania. Gest aktualizuje wyobraźnię, umożliwia odbiorcy kontakt z samym sobą, poszukiwanie siebie w muzyce staje się wówczas udziałem twórcy i słuchacza. Każdy odnajduje w sobie gest – jest on bowiem bardziej bezpośredni, dociera bez słów, nie potrzebuje ich wcale, by mówić. Dlatego gest głosu sięga głębiej, wydobywa gładki, cichy kasztan ze skorupy języka.

Van der Aa, jak już wspominałam, nie skupia się na tekście, wchodzi głębiej. W warstwie dosłowności libretta, w jego świecie przedstawionym, jest tylko ograniczona, ciemna przestrzeń, gdzie nieznana, pozbawiona tożsamości (i cech indywidualnych) kobieta łamie i rozrzuca patyki, ogrzewając je w słojach ustawionych między świecami i rozpoznaje samą siebie, jak w lustrach, w staruszkach, z którymi spotyka się w swojej ciemnej komórce (piwnicy?). Gdzież jej do Krupowiczowskiej *Europie* z historią całych narodów, nauk i kilkusetletnimi dziś ideami... A jednak niejasność tekstu o niedookreślonej fabule wprowadza słuchacza znacznie głębiej. Intymność ludzkiego głosu przemawia sugestywniej niż wizjonerska megalomania tekstu *Europie*, korowód nic niemówiących imion i odległych w czasie zdarzeń, który niczego nie komunikuje. Ze swojej ciemnej komórki Aa mówi wprost do odbiorcy, do mnie. Udać mu się to, bo potrafi dobrać środki tak, by wspomagały przekaz, miast go rozpraszać, m.in. dzięki licznym symbolicznym paralelizmom (jak np. ciemna komórka – ludzkie wnętrze, brak choćby imienia bohaterki – jej problem z tożsamością). Dlatego jest w stanie zawrzeć i przekazać wiele w jednym znaku. Muzyka służy w jego utworze mówieniu, komunikacji treści wykraczających poza konwencjonalny język, bardziej pierwotnych i bezpośrednich. Odczucie strachu, niepokój, nieprzystosowanie tkwią w człowieku znacznie głębiej niż rewolucja francuska czy mechanika Newtona i lepiej dają się przekazać właśnie muzyką. Ciemna komórka lepiej odzwierciedla ludzkie wnętrze niż Krupowiczowska, nieokreślona, a właściwie abstrakcyjna Europa. Sukces komunikacji polega zatem najpierw na umiejętności wsłuchania się w siebie, następnie na zdolności przekazania tego, co się wysłyszało, by także słuchacze utworu mogli to w sobie usłyszeć.

Wydać się, jakby warszawskojesienni kompozytorzy w większości nawet nie próbowali się w siebie wsłuchiwać, tylko od razu chwytali za tekst, jakby w przekonaniu, że i tak nic nie wysłyszają. Tymczasem w operze van der Aa głos wewnętrzny pojawia się właśnie jako głos wewnętrzny – głos bohaterki wyśpiewującej swój niepokój, swoje zagubienie, rozbicie, problemy z tożsamością. Articulację tego głosu wnętrza ułatwia wstrzemięźliwość tekstu, który nie przestania właściwej treści dramatu, jedynie ją wskazuje.

Articulacja poprzez głos, nie tekst. Głęboka treść głosu zawiera się bowiem w dźwięku, brzmieniu. Często bardzo cielesny, a przetworzony elektronicznie, zwielokrotniony tak, że rozmawia sam z sobą – cały czas jest to przecież monolog, soliloquium. Słyszymy bohaterkę, jak rozmawia sama z sobą, czy raczej – jak mówi jej głos wewnętrzny. Rezonują, rozrastają się, kołują i powracają brzmienia i motywy: łamanie patyków, obracanie się dookoła ze stołem, jakby obracał się pokój, wielokrotne powtórzenie tego samego dźwięku – zapętlenie, zagubienie – jednak w jedności. W końcu to *One*. *One* to obracanie się głosu wokół siebie, powracające wciąż do tego samego punktu. „Ja” bohaterki, jej głos wewnętrzny, nie znajduje wyjścia z siebie, dlatego bezradnie miota się ona po scenie i powraca wciąż do tego samego punktu, do tej samej pozycji, tego samego motywu i obsesji łamania patyków. Dlatego krąży, jak jej głos, wciąż w tej samej przestrzeni – w przestrzeni wnętrza. (Czyżby głos wewnętrzny twórców, których utwory pojawiły się w tym roku na festiwalu miał podobne trudności z przekroczeniem wnętrza,

z dostrzeżeniem odpowiedniej formy wyrazu? Jak kasztan, który nie może pęknąć, nie może wypaść – głos zostaje i dławi się, sam zdławiony skorupą tekstu).

W przekazie van der Aa wszystko jest niedookreślone, naszkicowane tylko, ale za to w sposób symboliczny. Symboliczny uniwersalnie, nie zaś – jak u Krupowicza – konwencjonalnie. Aa operuje archetypami (np. światło – ciemność), tym, co najbardziej pierwotne i tak też – archetypowo – traktuje głos, uwalniając go od balastu literackich i kulturowych odniesień. Prosta symbolika jest uniwersalna, dlatego prowadzi wprost w głębię, pomijając wszystko, co zbędne (jak archetypy Junga). Tylko proste znaki nie staną się nigdy bełkotem. Niejasno rysujący się schemat opowieści pozostawia całą przestrzeń (także znaczeń, poszczególnych gestów, zachowań) do wypełnienia przez widza, przez jego głos wewnętrzny. Naszkicowaną tylko historię i postać w naszkicowanej, symbolicznej scenerii odbiorca spektaklu interioryzuje i dopowiada, przejmując ją z całym niepokojem przy wszystkich wahaniach i gestach głosu aktorki.

Jedność gestu i głosu jest wprost genialna; współgranie obrazu i dźwięku – łamanie patyków i towarzyszącego tej czynności trzasku, bezładnego, rozpaczliwego biegania po scenie i zwielokrotnionych komputerowo przebiegów sopranu, napiętego do niemożliwości w najwyższych rejestrach – skupia uwagę widza tylko na tym, co istotne, na wnętrzu, wszystko inne oddalając poza nie, wyrzekając się nadmiaru bodźców, które odwracałyby uwagę odbiorcy od treści przekazu. Doprawdy, trudno wyobrazić sobie bardziej intymną (i nasyconą tym, co duchowe) sytuację. Autor, widz, wykonawca – szczerść i chęć nawiązania kontaktu umożliwia im pełne zrozumienie, poznanie i samopoznanie, jak w zwielokrotnieniu lustrzanych odbić.

Paradoksalnie, bliższy idei Blake'a okazuje się van der Aa, który ukazuje i analizuje ludzkiego ducha, niż Krupowicz, zmieniający idee Anglika w wizualną dosłowność. Krupowicz stawia się na tekst, Aa – na przekaz. W sztuce tego pierwszego brak zatem skupienia na tym, co naprawdę ważne. Jego muzyka chce tylko ilustrować treść, podczas gdy muzyka w *One* współkonstruuje ją, dlatego jest nieporównanie ciekawsza i stanowi – zarówno z tekstem, jak i sama w sobie – spójną całość, podczas gdy w *Europie* wszystko rozpada się (także muzyka) na poszczególne, niezwiązane epizody, niekomunikujące żadnej treści, niepomagające nawet przekazać tekstu. Również Rafał Augustyn komunikuje tylko monumentalny patos i własną erudycję, jakby poza tym nie miał nic do powiedzenia. Podobnie długi, irytujący, do tego jeszcze do granic cierpliwości przeciągany tekst „Ładnienia”, który ma chyba mówić coś głębokiego, ale ja tego nie zauważyłam, wygłusza ciekawą skądinąd muzykę Mykietyna.

Jesteśmy już chyba zmęczeni przeintelektualizowaniem komunikacji, na modłę postmoderny najeżonej odniesieniami, odwołaniami, aluzjami do zasobów intelektualnych, erudycji odbiorcy. Postmodernistyczny autor wskazuje każdego z nas palcem: a ty – czytałeś Blake'a? Joyce'a? Miłosza? Świetlickiego? A Goerke? A grekę znasz? Tych palców jest w końcu tyle, że chowamy się przed nimi w skorupce snobizmu i staramy się zgłębić bełkot, a nawet przyjąć go za wystarczający wyraz swojej duszy. Jednak najczęściej zdaje się, że nie przyjmuje go nawet kompozytor, skoro nie umie przekazu tekstu wzmocnić muzyką (nie mówiąc o próbie pogłębienia go). Głos u Krupowicza stara się powiedzieć, że Europa bez ducha i religii ma się kiepsko; lecz to wiemy i bez Krupowicza, stwierdził to już Miłosz. Van der Aa zaś tworzy dla głosu odrębny, w zasadzie umowny, czysto muzyczny horyzont; sama opowiadana historia zdaje się w nim mało istotna, tylko umożliwia nam poszukiwanie i dostrzeżenie w nim siebie. Podążając za głosem Barbary Hannigan słuchacz przechodzi w siebie. Gesty miotające się rozpaczliwie kobiety pokazują i mówią nam coś o nas samych, przejmujących napięcia drgań jej głosu. Historia o łamaniu patyków staje się wideoprojekcją stanu duszy dzisiejszego człowieka. Wieloznaczność gestu udostępnia nam własne wnętrze, umożliwia dopowiedzenie, wyjaśnienie go we własnym języku.

Skoro głos prowadzi nas w ludzkie wnętrze, trzeba by powiedzieć coś o tzw. muzyce duchowej. Cóż za dziwny nowotwór! A czy istnieje „muzyka cielesna”? Każdy, kto żyje, słyszy swój oddech, tętno, posługuje się głosem, wie, że muzyka jest tyleż duchowa, co cielesna, jest cielesnym wyrazem ducha. Zaś muzyka, która nie ma nic do wyrażenia, jest po prostu niewiele warta. Duchowość (w muzyce) rodzi się w istotnym sensie przez cielesność; głos jest czymś cielesnym, co wyraża psychikę, ducha. Określenie „muzyka duchowa” jest zatem idiotyczne i sieje zamęt, wprowadzając stanowczo nadużywaną i pustą etykietkę, co udowodnił koncert w kościele św. Trójcy, który ideę uduchowienia zmienił w bezgraniczny kicz. Użycie określenia „duchowa” jako synonimu „głęboka” jest nadużyciem, gdyż, jak udowodnił piątkowy wieczór, muzyka bez tej etykiety niesie z sobą wiele więcej treści niż ta nią opatrzona. Etykieta nie bierze się bowiem z głębi. Z głębi może się brać co najwyżej muzyka. Jeśli zaś jest ona głęboka, nie potrzebuje etykiety.

Dlaczego ludzie tak mocno sugerują się tym, jak się coś nazywa? Odniosłam wrażenie, że epitet „duchowe” działa na Warszawskiej Jesieni trochę jak „priorytet” na pocztach: skupia na sobie uwagę, rodzi przekonanie, że coś, co nosi tę nalepkę, jest więcej warte i należy to pilnie przekazać. Na pocztach nikt nie zagląda do „priorytetów” – organizatorzy „Warszawskiej Jesieni” mieli taką możliwość, widzieli partytury. Co więcej, sami tę etykietkę przylepili. Po co? Koncert ten był największą wpadką tegorocznego festiwalu. W dodatku poszedł w Polskę jako jego wizytówka, za pośrednictwem telewizji, do potrzeb której wszystko było dostosowane. Prawie *reality show* – kamery wjeżdżające w twarz. Co *reality show* ma wspólnego z duchowością? Czy to, że jedno i drugie jest ostatnio „trendy”? Chciałabym, żeby koncert ten był tylko złym snem.

Czy potrzeba nam „muzyki duchowej”? To, czym ta mieni się być, najdoskonalej realizuje po prostu głos – to, czym człowiek woła z siebie. Świadczy za tym choćby fakt, że muzyka sakralna zawsze była wokalna, modlił się głos. Nawet, gdy zaczęły się przyłączać instrumenty, to jednak on stanowił rdzeń, centrum modlitewnego wszechświata (przykładowo chór Herr, unser Herrscher). To, że przyłączało się coraz więcej coraz doskonalszych instrumentów, nie znaczy, że muzyka przestała mówić głosem, wyrażać głos. Towarzyszący muzyce od początku, dziś bynajmniej nie kończy się, przechodzi wraz z nami w nowy horyzont – elektronikę, udowadniając, że nie możemy bez niego żyć. Przetworzenie głosu wprowadza go w inny wymiar – głos wchodzi i świetnie się tu odnajduje. Duchnowski, Barrett, van der Aa, Lang – wyrażają siebie w nowym wymiarze technicznym, dysponując głosami okablowanych, uduchowionych, pół-kobiet, pół-głosów, perfekcyjnie przelewających w nas swe uduchowanie. Hannigan, Wassermann, Zubel – w powodzi słów ratuje nas głos tych cielesno-elektronicznych syren.

Wörter trügen, Wörter fliehen, nur das Lied ergreift die Seele (Słowa łudzą, słowa płyną, tylko pieśń się chwyta duszy) – to słowa poety Stefana Georgego. Słowa – konwencjonalne, utarte – często znieczulają, muzyka – uwalnia. Muzyka van der Aa przekracza słowa. Symfonie Lutosławskiego w ogóle się do nich nie przyznają, wyrzekają się możliwości zestawienia z jakimikolwiek słowami. A jednak mówią i są głosem. Muzyka jako medium (zarówno dla kompozytora, jak i słuchacza) najbardziej intymnego kontaktu z samym sobą – tego potrzeba najbardziej, tego w większości zabrakło tegorocznej „Jesieni”. To daje nagi głos wewnętrzny. Ale niewielu chce nim mówić. Tkwią zamknięci w konwencjach języka jak kasztany w zjeżonych skorupkach. Boją się je przekroczyć? Nie mają czym? Braknie im głosu?

Małgorzata Gałaś

Tekst opublikowany pierwotnie na stronie <http://free.art.pl/nawamuzyka>.
Dziękujemy za możliwość redakcji i przedruku.

Rapujący Lutosławski

Bezprecedensowy koncert w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie: Andrzej Bauer, Leszek Możdżer i m.bunio.s przedstawili przedwczoraj swój projekt „Lutosphere”. Pod niecierpliwe palce jazzowego pianisty, rozedrgany smyczek wiolonczelisty i niespokojne dłonie gramofonisty poszły najbardziej znane utwory zmarłego 10 lat temu Witolda Lutosławskiego.

Zaczął się, jak należy, od ocierającej się o reggae *Intrady* (Koncert na orkiestrę, 1954), a później było coraz goręcej. *Pasacaglia* ukazała na syntezatorze i winylu niespodziewane walory brzmieniowe, które oryginalna orkiestra tylko zakrywała...

Lulu, czyli Lutos ludyczny

Możdżer, Bauer i Bunio wyprowadzający Lutosławskiego z Formy Bycia Lutosławskim, z przyprawionej mu gęby kamiennej rzeźby? Zamiast tego - Lutos w rękach muzyka zainteresowanego „hip-hopem, popem, post rockiem oraz szeroko pojętą elektroniką”? Mnie to nie przeszkadzało, przyznam nawet, że nieźle ubawiło, ponieważ „Lutosfera” to wyjątkowo udany pomysł na poprawienie zbyt doskonałego image'u kompozytora.

Lecz co z muzyką? – przecież ona najważniejsza. Aby spróbować adekwatnie ocenić dźwiękową warstwę tego projektu, trzeba najpierw usytuować go w odpowiednim muzycznym kontekście. A tego nie wyznacza jazz (choć był

Z Lutosławskim i bez

Ciepły, spowity burymi chmurami przedjesienny wieczór. Dużo kabli, elektroniczna maszynaria i żywe instrumenty (fortepian, wiolonczela). I muzyka Witolda Lutosławskiego.

Frazy, motywy z jego utworów, głos, jego pełne dystansu wypowiedzi, które, same odmienione, zmieniają wszystko – muzykę, słowa, sensy i znaczenia. I przenoszą sztukę układania dźwięków w przestrzeń, w której Lutosławski sam nigdy nie przebywał. Wszystko za sprawą trzech artystów, za którymi stoją osobne doświadczenia, dążenia, inna wrażliwość. A jednak z tego zderzenia kilku muzycznych światów powstaje nowa dźwiękowa jakość. Muzycy o diametralnie odmiennych wrażliwościach spotykają się ponad podziałami.

Pianista Leszek Możdżer. Chudy, długopalcy jegomość we wzorzystym garniturze. Precyzyjny, szybki jak komputerowy program do grania na białych i czarnych klawiszach.

Improwizacje Możdżera i Bunia wokół oryginalnej partii solowej Koncertu wiolonczelowego (1970), granej przez Bauera były porywające, ale to dopiero półmetek: *Bukoliki* (1952), *Wariacja Sacherowska* (1982) – wszystkie zupełnie inne, nieznane, choć przecież znane, nowe, choć stare. I nad tym wszystkim głos Lutosławskiego z archiwalnych nagrań, miksowany i cięty, tak iż poważny klasyk brzmiał jak prawdziwy raper...

Jedna tylko rzecz zastanawiała – że tak naprawdę był to Lutosławski dla początkujących, ułatwiony i ugrzeczniony. Mimo szaleństw „oburącz” Możdżera, mimo jęklących glissand Bauera, mimo bitów i szumów Bunia. Ale to chyba zaleta tego zaskakującego w każdej minucie projektu: może przekona do tej arcytrudnej i wymagającej dużo wysiłku od odbiorcy muzyki

Leszek Możdżer), ani klasyka (choć był Andrzej Bauer), ani też działania „okółomuzyczne” (choć m.bunio.s). „Lutosphere” świetnie wpisuje się we współczesne postmodernistyczne (a jakże!) „zamachy” na twórczość wybitnych kompozytorów – w Polsce przedmiotem takich działań wielokrotnie był już Fryderyk Chopin, a na świecie od lat genialnie tak działającym podmiotem jest Uri Caine.

Jakie będą więc kryteria oceny „Lutosphere”? Nie tylko jakość quasi-jazzowych improwizacji muzyków, czy perfekcja wykonania, ale oryginalność i pomysłowość, świeżość cja wykonania, a nader wszystko obrazoburstwo. Moim i ironiczność, a przede wszystkim wyrwana Koncertowi jego kompozycji, a przede wszystkim wyrwana Koncertowi

Wyszkolone pianistyczne zwierzę z duszą naturczyka. Muzyka pod jego palcami przybiera kształty geometrycznych struktur tak pewnych siebie, tak pozbawionych przypadku, że aż nie chce się wierzyć, że to improwizacja. Motywy z wcześniejszych utworów Lutosławskiego pachną folklorem – może za bardzo folklorem, a za mało Lutosławskim... A może brakuje tu szczypty szaleństwa?

Wiolonczelista Andrzej Bauer. Filharmonijny muzyk, tym razem w czerwonej koszulce i ciemnej marynarce, w adidasach. „Przestrasza” liryczną wiolonczelę rodem z XIX-wiecznych salonów na nowe brzmienia wzmocnione delayem. Wiolonczela piszczy flażoletami, skowycze glissandami, czasem podśpiewuje, czasem maszeruje energicznie. Blisko Lutosławskiego. Wrażenie robi zwłaszcza wniknięcie Bauera w dźwiękowy pył, rozsypane drobinki solowych fraz Koncertu wiolonczelowego. To jedna z najbardziej udanych sfer „Lutosfery”.

Wreszcie Michał Skrok, czyli m.bunio.s hit maker, zwany też po prostu Buniem. Chłopiec w jaskrawo-morskim dresie,

nowych słuchaczy. Słuchaczy dotąd niczych, którym nie starcza już ambitny jazz czy elektronika, ani odgrzewana klasyka.

Wspomnieć należy wspaniałą atmosferę koncertu: letni jeszcze wieczór, przepięknie oświetlony Dziedziniec Zamku Ujazdowskiego (obchodzącego właśnie 420 urodziny), tłumy młodzieży i innej poszukującej publiczności. Możdżer wygłupiający się przy każdej zapowiedzi, głosy zniekształcane komputerowo przez Bunia, wycia, krzyki i gwizdy. Należy teraz koniecznie pójść za ciosem i wydać płytę, która w sklepach muzycznych trafi na półkę „alternatywa”...

I właśnie taki projekt jak „Lutosphere” – a nie wszystkie akademie ku czci, rok imienia, napuszone symfoniczne koncerty, tomy muzykologicznych analiz – świadczy o tym, że Lutosław-

wiolonczelowemu kantylena, w swoim bluźnierstwie przypominająca Cainowską wersję *Kindertotenlieder* Gustawa Mahlera... Każdy słucha inaczej i każdy usłyszał co innego – siedzący obok mnie bawili się świetnie, niemal podrygując w rytm muzyki. Zapewne(?) nie znali pierwowzoru; ja znam, więc nie potrafiłem odciąć się od emocji związanych z doświadczeniem tego arcydramatycznego utworu. Słyszałem tylko głos solowej wiolonczeli, a w mojej głowie towarzyszyły jej dźwięki interweniującej blachy z oryginału. 1:0 dla Lutosławskiego? A może nawet wyżej? Nie wypada nie zauważyć, że z wszystkich wizji tylko jedna opierała się na ważnym, istotnym utworze autora *Mi-parti* (bo trudno za taki utwór uznać *Wariację Sacherowską*). Podstawę większości stanowiły wcześnie, najczęściej przesiąknięte folklorem, kompozycje. Z pewnością pomogło to w popularyzacji dzieła Lutosław-

przy skomputeryzowanej konsoli. Wydobywa ze swych instrumentów dźwięki najbardziej radykalne: zgrzyty, zrytmizowane pętle, wyprzebarwione, „sztuczne” brzmienia. Właśnie jego kodów dalekich od sztuki wysokiej, wnoszącej energię, kolorów, ekspresji. Przetworzony elektronicznie głos Lutosławskiego przechodzi w rap, tworząc pulsujący kolaż sylab i pojedynczych słów. To najbardziej zaskakujący punkt koncertu! Najwięcej tu wolności, nieskrępowania, wyobraźni, akcje m.bunio.s nie tylko tchną w zespołowe muzykowanie świeżego ducha. Lepiej także „Lutosferę”, czyniąc z niej spójną przestrzeń.

Nad wszystkim unosi się zsampłowany głos Lutosławskiego: wycinki wypowiedzi kompozytora pochodzące z nagrań Polskiego Radia, całe zdania, fragmenty – tak ułożone, że zmieniają sens tych wypowiedzi. Dalej: pojedyncze słowa, w końcu gołe sylaby, głoski; zapętlone, zbite, ustrukturyzowane w taneczne niemal rytmy. Lutosławski bez kompleksów, ale

ski żyje, jest obecny i potrafi wciąż inspirować. Że miał rację, gdy śmiał się z awangardowych hasła, mówiących, że „to, co jest dobre dziś, będzie złe jutro” (które to słowa były podczas koncertu często odtwarzane). To dowód na to, iż aby klasyka była aktualna, musi być pojmowana w możliwie otwarty i nie-ortodoksyjny sposób, nie może stać się nietykalna – nie może zostać wyniesiona na ołtarze *sacrum*, lecz ciągle pozostawać zanurzona w żywiole gry *profanum*.

Kiedy usłyszymy hip-hopowego Miłosza?

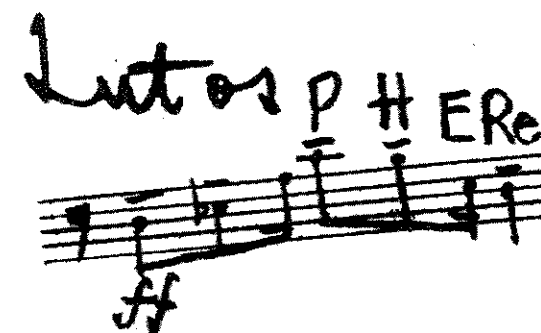
Jan Topolski

Tekst pierwotnie ukazał się w „Rzeczpospolitej” z dnia 16.09.2004. Dziękujemy za możliwość przedruku.

skiego, ale pozostawiło lekki niedosyt u tych, którzy dobrze znają jego twórczość.

W mojej pamięci z „Lutosfery” pozostały nie tylko ra-dosne wspomnienia koncertu w Suwałkach (projekt znam jedynie z tamtejszej premiery), czy dźwięczące czasem w uszach frazy wspaniałej wizji finału Koncertu na orkiestrę, lecz przede wszystkim „ukąszenie buniem”, które okazało się na tyle skuteczne, że wypowiedzi Witolda Lutosławskiego prezentowane podczas finału tegorocznej „Warszawskiej Jesieni” zabrzmiły (jak zawsze) bardzo mądrze, choć już nudnawo i dziwnie. Czegoś im nie zostały spreparowane przez jakieś „niezdarne ręce”? Więc jednak remis?

Sławek Wierczok



też bez obrazu, w poprzek, wspak, z przymrużeniem oka. Leszek Możdżer – autor tych gier – wykazał się nadzwyczajnym poczuciem smaku i humoru. Lutosławski odarty z Lutosławskiego, Lutosławski à la Możdżer. A jednak zostało coś z charakterystycznej dla kompozytora melodii, intonacji. Możdżer wydobył z osobowości stojącego na piedestale mistrza coś, co w nim oczywiście jest, tyle że mało kto chciał to dostrzec – orok bawiącego się słowem, a nawet pojedynczymi sylabami i głoskami dziecka.

Czy „Lutosphere” Możdżera-Bauera-Bunia może przybliżyć twórczość Lutosławskiego? Raczej nie. Czy zabiera coś jego muzyce? Z pewnością nie, za to przekształca pomnik w żywy organizm, odbirzawia go.

Ewa Szczecińska

Tekst ukazał się pierwotnie w „Tygodniku Powszechnym” nr 39 (2881) z 26 września 2004. Dziękujemy Szanownej Redakcji za zgodę na przedruk.

Mikołaj Trzaska

Michał Mendyk: Na początek poproszę Cię o ustosunkowanie się do terminu „jazz”. Czy można mówić o jakimś nowatorskim nurcie w rodzimej muzyce improwizowanej? Czy jest to może zaledwie hasło marketingowe autorstwa Tymona [Ryszarda Tymańskiego] za pośrednictwem którego grupa młodych muzyków w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych otworzyła oczy polskich słuchaczy na zjawiska, które w twórczości zachodniej awangardy odkryte zostały znacznie wcześniej?

Mikołaj Trzaska: Właściwie sam już odpowiedział na to pytanie. Gdy mówię „jazz”, to mam na myśli pewien etap, który rozpoczął się trochę przed powstaniem Miłości i zakończył jeszcze przed jej rozwiązaniem. I całe szczęście, bo to był w zasadzie wytrych mający otworzyć drzwi. Dla mnie najważniejszy był moment, gdy mogliśmy wreszcie zrezygnować z tego hasła, bo najważniejsze stały się nasze osobowości. Z drugiej strony nie ukrywam dumy z faktu, iż dane mi było uczestniczyć w tym ruchu. W życiu jest taki czas, że człowiek ma szansę i obowiązek bycia rewolucjonistą.

M: A czy widzisz w nowej muzyce taką przestrzeń, która mogłaby się stać obszarem działania nowego pokolenia konstatorów?

T: Oczywiście... Choć bunt jest w gruncie rzeczy przede wszystkim wewnętrzną sprawą każdego człowieka. Ja czekam na buntownika, który wyzwie na pojedynek moje pokolenie, dobierze się nam do dupy i robi z nas nudnych weteranów. W dzisiejszej muzyce jest cała masa gówna, przeciw któremu warto się buntować. Chociażby cała tak zwana kultura klubowa, która się stała bardzo trendy. Pomimo, że jestem już artystą dojrzałym, który wybrał swoją drogę i konsekwentnie nią podąża, wciąż czuję się wojownikiem. Wielka kultura jest tworzona właśnie przez wojowników, którzy krytycznie obserwują otaczającą ich rzeczywistość i próbują na nią wpływać. Przysnaję się więc, że mam niebezpieczne poczucie misji.

M: Żadna ważna sztuka nie wyrasta jednak z próżni. Gdy jazz wchodził na „jazzowe salony” bardzo czytelne w Waszej muzyce były coltrane’owsko-aylerowskie inspiracje. Czy widzisz w powstającej dziś muzyce zjawiska, które mogłyby dla młodych ludzi stać się podstawą do wykreowania własnego stylu?

T: Zwróć uwagę, że my na początku lat dziewięćdziesiątych inspirowaliśmy się muzyką amerykańską z lat sześćdziesiątych. Na pierwszej płycie Miłości coltrane’owskie konotacje są ewidentne. Jeśli chodzi o mnie, to zawsze bardzo bliski był mi (i jest po dziś dzień) Ornette Coleman. Jednak inspiracje bardzo dosłowne, sprowadzające się do naśladowania składni czyje-

goś języka, są absolutnie bezplodne. Ogromne piętno na stylu gry na saksofonie tenorowym pozostawił z kolei Coltrane. Gdy słyszę saksofonistę tenorowego, niestosującego techniki Coltrane’a, postępów kwartowych, itd., już jest dla mnie wielki. Wielkie nazwiska stworzyły precedens wielkich pułapek. To, z czego jestem dumny, to fakt, iż my dziesięć lat temu nie odwołaliśmy się do techniki, lecz do samego ducha, samej idei. I zrobiliśmy to, nie wiedząc zupełnie, iż podobny kierunek rozwijał się wtedy w Nowym Yorku. Przecież cała Zornowska Masada to nic innego, jak właśnie odwołanie do kwartetu Colemana z Donem Cherry’em. Zorn jest zresztą wielką ofiarą colemanowskiej techniki, niewiele już dziś wnoszącej muzycznie. Tak więc potencjalnych źródeł inspiracji jest naprawdę dużo, jednak liczy się nie źródło, lecz jakość przetworzenia.

M: A czy Ty poszukujesz bodźców w powstającej dookoła Ciebie muzyce? A może jesteś już muzykiem na tyle dojrzałym, że zewnętrzne inspiracje stały się zbędne?

T: Jedno drugiemu absolutnie nie przeszkadza. Samoświadomość nie wyklucza poszukiwań. Wielkim źródłem inspiracji jest dla mnie obecnie jazz europejski. Każdy kraj europejski stworzył własny idiom. Nie dotyczy to już niestety Polski, choć i tu był świetny okres. Jest jazz niemiecki w swoim jasno określonym teutońskim kształcie. Jest jazz francuski z wielką osobowością Sclavisa i całą masą ciekawych muzyków działających równolegle i wokół niego. Jest trochę muzyki z Austrii. Wszędzie tam działają znakomite, niezależne wytwórnie płytowe. Niestety jest to wszystko niepopularne w Polsce. Na festiwalach jazzowych robi się wiele szumu wokół amerykańskich gwiazd, a Sclavis gra dla kilku osób na świeżym powietrzu. A jest to muzyka o wiele bardziej świadoma, wypracowana i oryginalna niż obecnie tworzony jazz amerykański. Zobacz, jak szybko się przegrał Medeski, Martin and Wood, jak powierzchowny stał się Tzadik. Europa walczy z powierzchownością.

M: Czy sytuacja, o której mówisz nie wynika do pewnego stopnia ze szczególnego statusu jazzu w Ameryce? Jest on tam sztuką narodową i przez to w jakimś sensie salonową. Nawet buntownicy dają się z czasem ponieść czarowi różnych odmian salonowej powierzchowności.

T: Ale w Polsce jazz także jest muzyką typowo salonową, właśnie dlatego, że za wszelką cenę staraliśmy się być amerykańscy. Wielu muzyków, którzy są być może świetni technicznie, skazuje się samodzielnie na granie na bankietach za wielkie pieniądze. Niektórzy z moich kolegów wpadli w kocioł grania jazzu gastronomicznego, nagrywając płyty, które przestają być sztuką, a stają się towarami dla klasy średniej.

M: Twoja działalność po rozwiązaniu Miłości skupiła się na dwóch bardzo wyraźnych nurtach. Po pierwsze, sonorystyczno-transowym realizowanym w formacji Łoskot. Po drugie, minimalistyczno-kameralistycznym obecnym zwłaszcza na trzech albumach nagranych z braćmi Olesiami. Czy oba te kierunki nie wynikły z inspiracji muzyką Philipa Glassa i Steve'a Reicha? Powoływałeś się na tych kompozytorów na etapie Twojej solowej płyty *Cześć, Cześć*.

T: Owszem, przeżywałem fascynację tą muzyką, ale realnie przełożyła się ona na jeden tylko utwór i to traktowany przeze mnie z przymrużeniem oka [Wannolot z *Cześć, Cześć* – przyp. red.]. Nieprawdą jest, że interesuje mnie wyłącznie minimalistyczne podejście do materiału dźwiękowego. Nie chcę być na taką postawę skazany, jak są na nią skazani do pewnego stopnia muzycy zajmujący się elektroniką. Prawda jest taka, że w każdym składzie realizuję inne zadanie. Ja mam swój saksofon i swój własny dźwięk i to już jest bardzo dużo – zbyt dużo, aby skazać się na minimal. Jeśli chodzi o transowe oblicze Łoskotu, to czuję już przesyty takim graniem. W gruncie rzeczy stanowiło ono rodzaj sarkastycznego komentarza do mody na muzykę klubową. Graliśmy w tej samej, „mechanicznej” poetyce, jednak na żywych instrumentach; z czasem żart się wyczerpał i Łoskot jako formacja przeżył kryzys. Ale być może znajdziemy z tego jakieś wyjście.

Obecnie skupiony jestem na dwóch dosyć stałych składach. Pierwszy – właśnie z Olesiami, drugi – skandynawski, z sekcją Petera Brötzmanna... To, co robimy z braćmi Oles, to dla mnie najważniejsza platforma rozwoju. Platforma w sensie dosłownym, ponieważ pracując intensywnie, podlegamy ciągłej mimowolnej transformacji. Wkręcamy się w grunt, którym jest najczystsza tradycja. Wiem, że dla wielu to brzmi paradoksalnie, ale uważam, że to co gramy w triu jest bardziej tradycyjne niż sam mainstream. Nagraliśmy razem już trzy płyty i każda z nich jest krokiem w nieznaną.

M: Jednak wyraźnie ciągle poszukujesz, jakbyś bał się zamknięcia w jakimś jednoznacznie określonym idiomie. Czy nie czynisz tego z premedytacją, właśnie w obawie przed opinią „weterana”?

T: Jestem zbyt mało inteligentny, aby robić to z premedytacją. To jest u mnie bardzo podświadome i intuicyjne. To zabrzmiało dziwnie, ale moją słabością jest właśnie zwierzęca wręcz potrzeba eksperymentu, jestem skazany na rolę muzyka poszukującego. Pracy wyłącznie z jednym składem nie jestem w stanie znieść. Właśnie w spotkaniach z nowymi ludźmi poszukuję inspiracji dla własnej twórczości. Gdy tylko słyszę kogoś, kto mi się podoba, od razu szukam z nim kontaktu. Właśnie grając z interesującym muzykiem, a nie naśladując go, można stworzyć coś własnego, oryginalnego. Oczywiście nie zawsze to się udaje. Choć spotkanie z Akchotée było bardzo ważnym doświadczeniem, nie udało nam się, moim zdaniem, stworzyć ważnej muzyki. Takie mniej udane spotkania są też bardzo ważne, gdyż stanowią szansę na samookreślenie, zdefiniowanie własnego stylu w danym momencie nieustającego rozwoju.

M: A jaki twórca lub jaka płyta wydały Ci się ostatnie świeże, oryginalne, inspirujące?

T: Jest kilku muzyków europejskich, którzy mnie bardzo inspirują. Ostatnio zainteresowały mnie szczególnie nagrania, które dostałem od Peetera Uuskyli, szwedzkiego perkusisty, na stałe grającego z Peterem Brötzmannem i Cecilem Tylorem, to nowy free jazz z wytwórni Ayler Records. Interesujące są płyty niemieckiego klawecisty Theo Jörgensmanna, z którym grają Olesio. Poza tym wiedeńska wiolonczelistka szwajcarskiego

pochodzenia, Clementine Gaser. Tworzy muzykę bardzo intymną i na wskroś oryginalną. Słuchając jej, w ogóle nie mam wrażenia obcowania z czymś, co już kiedyś słyszałem, ani w muzyce klasycznej, ani jazzowej. To język bardzo osobisty, a zarazem niezwykle komunikatywny. Udało mi się z nią spotkać, zagraliśmy już w Dublinie, teraz mamy koncert w Bratysławie.

Zresztą słucham bardzo różnych rzeczy. Ostatnio dużo muzyki Schnitkego oraz Mikołaja Góreckiego. Bardzo głębokim utworem wydały mi się usłyszane niedawno na koncercie *Trzy epizody na orkiestrę* tego ostatniego. Unikam rzeczy trywialnych, bo nie potrafię z nich wydobyć interesujących jakości. Tej ostatniej umiejętności zazdroszczę Buniowi.

M: To chyba umiejętność właściwa wielu przedstawicielom obecnego, młodego pokolenia...

T: Ale Bunio ma ten dar wyjątkowy. On potrafi swoją trywialnością rozwalić doszczętnie. Poza tym to prawda, że dla mojego pokolenia tego typu poetyka jest w zasadzie nieosiągalna. Dla nas muzyka pozostaje sprawą bardzo poważną, niemal duchową.

M: Pozwolisz, że wtrącę w tę kwestię swoje trzy grosze. Znakomicie tę pokoleniową przepaść, o której mówisz – ale i możliwość przekształcenia jej w ciekawy dialog – okazuje właśnie projekt „Lutosphere”. Andrzej Bauer decyduje tam o kwestiach koncepcyjnych i warsztatowych, Możdźer występuje w roli improwizatora-wirtuoza, Bunio zaś to szara eminencja, kształtująca być może w największym stopniu happeningowo-prowokacyjne oblicze projektu.

T: To prawda. Być może w tajemniczy sposób Bunio stanowi najważniejsze ogniwo tego nowego triu. Bardzo się cieszę z projektu „Lutosphere”, który pokazuje, że Leszek Możdźer obudził się z salonowego letargu, który wyraźnie słychać jeszcze na płycie *Piano*. Dla Możdźera wygodna jest rola genialnego improwizatora zwolnionego od wysiłku tworzenia ogólnej koncepcji projektu: jest znakomitym instrumentalistą, jednak ma problemy z kreacją własnego, klarownego oblicza stylistycznego, co najlepiej pokazuje właśnie wspomniany album. Ta ułomność sprawia, iż często niestety działa poniżej swoich możliwości. Absolutnie odwrotnie niż Gwinciński, który w ostatnich projektach przeskakuje wręcz sam siebie. A przecież pod względem warsztatowego przygotowania tych muzyków dziesiątka lat świetlne...

M: Urzekła mnie zrealizowana na albumie *Danziger Strassenmusik* idea żywej, nieskrępowanej improwizacji na ulicy, wobec przypadkowego często audytorium. Kryję się za tym chyba z jednej strony wielką otwartością, z drugiej zaś idea ucieczki przed krępującym kontekstem, jaki zawsze stanowi studio nagraniowe lub klub z publicznością o określonych preferencjach i oczekiwaniach.

T: Zgadza się. Od czasu *Mikromusik* [z roku 2001 – przyp. red.] nie nagrałem płyty studyjnej. Ta, którą stworzyłem z Jurijem Andruchowiczem, Maciem Morettim i Wojtkiem Mazzelewskim, została zarejestrowana w bardzo specyficznym, starym studiu we Lwowie, które pamięta chyba jeszcze czasy rewolucji i jest wyposażone w radziecki, analogowy sprzęt. Tak więc w gruncie rzeczy ma ona charakter bardziej domowy niż studyjny. Cały czas szukam niezwykłych miejsc, niezwykłych kontekstów. I ta idea tkwiła u podstaw *Danziger Strassenmusik*. Zagraniem tych siedmiu koncertów było niezwykłym doświadczeniem: momentami tłum gapiów tak hałasował, że mój klarnet ledwo się przez tę kakofonię przedzierał, a chwilę później próbowała nas przegonić straż miejska.

M: Więc w większym stopniu było to działanie wbrew tłumowi niż otwarcie się na niego?

T: Tak, idea projektu polegała właśnie na wystawieniu się na ostrzał i niezrozumienie. Myślę, że podświadomie zapragnąłem doświadczyć pokory. Na scenie jestem przyzwyczajony do komfortu bycia kimś ważnym, a naprawdę bycie dobrym muzykiem polega na umiejętności bycia nikim, to nie jest praca dla gwiazdorów. Na Mariackiej bałem się, że ludzie przyjdą nas zdeptać i zabić, bo wychodząc na ulicę spodziewają się, zwłaszcza na Starym Mieście w Gdańsku, że usłyszą *Marsz turecki*, a nie jakąś dziwną graną przez nas kakofonię.

M: Czy wyjście na ulicę nie było także aktem poszukiwania dla siebie przestrzeni, także w sensie jak najbardziej literalnym? Czy nie wynikało z braku miejsca i środowiska, dla którego moglibyście grać swoją muzykę?

T: To brzmi dosyć przykro, ale coś w tym jest. Ciągłe zmiany składów i poszukiwanie nowych przestrzeni jest także formą obrony przed ramkami, w które mogliby mnie wepchnąć



moi słuchacze. Gdy zespół Łoskot, przyjeżdżał chociażby do warszawskiego Jazzgotu, spotykał tam określoną publiczność z określonymi oczekiwaniami. A ja nie chcę ulegać ani takiej, ani żadnej innej presji. Obecnie pracuję nad płytą zawierającą kompozycje subtelne, piękne na sposób niemal sakralny i pozbawione wszelkich zgrzytów. Słyszałem już opinie, że może mnie ona skreślić w środowiskach awangardowych. Skrajni awangardiści także niestety tworzą getta. Pod tym względem zawiódł mnie bydgoski Mózg...

M: Z drugiej jednak strony żyjemy w czasach totalnej stylistycznej wolności, na naszych oczach dokonuje się wzajemne otwieranie bardzo różnych środowisk. Czy kreacja czystej i klarownej stylistycznie muzyki jest dziś w ogóle możliwa?

T: I tu, być może, Cię zaskoczę. Bardzo zależy mi bowiem na zachowaniu pewnych haseł w czystej postaci, na obronie odrębności pewnych nurtów. Chociażby na zasadzie buntu wobec obowiązującej obecnie linii. Tak naprawdę takie czyste sty-

listycznie ikony są niezbędne jako drogowskazy. One są po to, aby muzycy mogli wybierać, w jakim kierunku chcą podążać. Tak więc liczę na to, że muzyka poważna czy muzyka improwizowana zachowają swoje specyficzne, odrębne charaktery. Co nie oznacza, że chciałbym być utożsamiany z tą ostatnią sceną. Towarzyszy jej pewna sztuczność. Muzycy, którzy są z nią obecnie związani, tworzą w gruncie rzeczy bardzo dużo dzieł zapisanych i wyspekulowanych. Jestem wrogiem takiej twórczości. Muzyka nie może być wymyślona. Musi wynikać ze wszystkich organów, nie tylko z mózgu, ale także serca, nerek i nóg.

M: Jednak na przykład twórczość Twojego ulubieńca, Charlesa Ivesa, jest muzyką opartą na solidnych intelektualnych podstawach...

T: Między intelektualnym i czysto zmysłowym podejściem do muzyki nie musi być wcale sprzeczności. Nie słyszałem utworów tak naturalnych jak *Sonata Concord* czy *The Unanswered Question*. Nawet u Schönberga, Berga i Weberna, którzy kiedyś wydawali mi się wydumani, słyszę dziś środkowo-europejską nutę.

M: W muzyce ważne są więc dla Ciebie walory czysto wyrazowe?

T: Tak, choć raczej nie chodzi tu tylko o autoekspresję w sensie emocjonalnym. Celem muzyki jest odwzorowywanie rzeczywistości w sposób pokrewny literaturze. Znamienny jest fakt, iż wielu wybitnych muzyków, z którymi miałem bezpośrednio lub pośrednio do czynienia, bardzo dużo czyta. Dla mnie muzyka to po prostu szczerze, w sposób logiczny i dramatyczny, choć abstrakcyjny, opowiedziana historia. Dobra muzyka improwizowana powstaje w korespondencji z określonym kawałkiem rzeczywistości, rozpoczyna się od słuchania świata...

Wywiad przeprowadził Michał Mendyk w deszczowy wrześniowy dzień.

Tekst autoryzowany i skrócony, pełna wersja znajduje się na w witrynie internetowej Diapazon: www.diapazon.pl

Małe jest piękne (I) Kilogram Records

Danziger mikromusik, czyli kameralne perwersje państwa Trzasków

Za młodu obracał się Mikołaj w różnym towarzystwie. Najczęściej widywano go z Ryszardem, Leszkiem, Jackiem i Maciejem. Ponoć pili alkohol i słuchali amerykańskiego jazzu. Niektórzy, choć tym złośliwcom nie dawałbym wiary, twierdzą nawet, że uprawiali zbiorową Miłość. Młodość nie trwa jednak wiecznie. W życiu każdego chłopca (mężczyzny) przychodzi pora, aby się ustatkować, założyć rodzinę, poświęcić się szczytnym, tudzież społecznie użytecznym celom i odpokutować grzechy próżnej młodości. Tak więc Ryszard się ożenił, a Leszek i Maciej, nabrawszy ogłady, stali się bywalcami eleganckich salonów. Na dalsze losy Jacka zarzucmy zastonę milczenia...

Mikołajowi nie były pisane pokusy wielkiego świata. Pozostał w swym rodzinnym mieście Danzig, wkrótce poznał Aleksandrę, do której zapalał pięknym i czystym afektem. Uświęciwszy, za zgodą rodziców obojga, łączącą ich miłość, zamieszkali w uroczym, nadmorskim domku stanowiącym spadek po prababce Mikołaja, powszechnie uważanej niegdyś za dziwaczkę. Wkrótce otoczyła ich gromada uroczych dzieci. I być może życie państwa Trzasków potoczyłoby się zgodnie z wielopokoleniową mieszczańską tradycją, gdyby nie szczególne odkrycie, jakiego przez przypadek dokonali pewnego dnia na strychu swego domu.

Za północną ścianą mieściło się dodatkowe pomieszczenie stanowiące, jak się z czasem okazało, magazyn muzycznych kaprysów prababki Mikołaja. A czegoż tam nie było! Chińskie tańslofony, śpiewające wannoloty, wszelakie katarynki i pozytywki. Życie państwa Trzasków już nigdy powrócić nie miało do normalnego trybu...

Mikołaj Trzaska: Pieszo (1kg 001)

1 kg Records powołane zostało w bardzo konkretnym celu. Umożliwić miało Oli Trzasce fonograficzną dokumen-

tację artystycznych dokonań utalentowanego męża. Owe-
mu wydawnicemu przełomowi towarzyszyło, jak sądzę, nieprzypadkowo, istotne przewartościowanie stylistyczne uwiecznianego artysty. Deklarację nowego kierunku, choć na pewno nie jego najciekawszy owoc, stanowi pierwsza płyta gdańskiego labelu. Album zawiera muzykę „nies(piesz)ną”: statyczną i wyciszoną. To Mikołaja Trzaski zdecydowany odwrót od hałaśliwej, ekstrawertycznej poetyki free jazzu w stronę kameralistycznej kontemplacji czystego brzmienia i wstrzymanego czasu. Pieszo składa się z dwudziestu miniatur opartych na zapętleniach efektownych zwrotów melodycznych oraz / lub czysto sonorystycznie potraktowanej tkance instrumentalno-elektronicznej. Improwizacje (głównie autorstwa kompozytora) schodzą z reguły na drugi plan, mają dyskretny, redukcjonistyczny charakter. Ta wdzięczna, ilustracyjna muzy(cz)ka, skąpana w aurze inteligentnego, dadaistycznego humoru, daje wiele radości przy pierwszym z nią kontakcie, kolejne spotkania przyprawione są już szczyptą nudy. Długiej listy wykonawców nie przytaczam. Znaleźli się na niej instrumentalści, z którymi wicedyrektor wydawnictwa (czyli sam Trzaska) miał okazję współpracować przy wielu innych okazjach.

Miasto nasze nie należy do najludniejszych, a cnota dyskrecji jest tu niestety rzadko kulturowana. Tak więc wieści o niezwykłym odkryciu państwa Trzasków bardzo szybko się rozeszły. Tydzień nie minął, a do ich domu zjeżdżać poczęły gromady dziwaków ogarniętych muzycznym obłędem. Była wśród nich para niewinnych do niedawna młodzieńców o imionach Bartłomiej oraz Marcin. A Oleś Oleśowi bratem...

Oleś / Trzaska / Oleś: Mikromusik (1kg 003)

Spotkanie Trzaski z najlepszą dziś bodajże sekcją w Polsce okazało się niezwykle owocne dla całej trójki. Formuła jazzowego tria zostaje tu nie tylko zdecydowanie

rozwinęta, lecz wręcz przełamana. Służebną rolę wobec pozostałych muzyków pełni wyłącznie basista, odpowiadający w większości utworów za klarowność i konsekwencję harmoniczną oraz rytmicznego kręgoślupa. Natomiast Bartłomiej Oleś z gracją pożytkuje możliwości, zwłaszcza brzmieniowe, poszerzonego zestawu perkusyjnego, stając się momentami niemal równoprawnym partnerem lidera. Głębokie, zmysłowe brzmienia werbli oraz inne perkusyjne głosy wchodzą w aktywny dialog z saksofonem Trzaski. Ten natomiast zdaje się faktycznie wsłuchiwać w wypowiedzi kolegów, gdyż miast egocentrycznym, ekspresyjnym jaz-zgotem, raczy nas subtelny, oszczędny wariacjami, zapętlającymi się niejednokrotnie wokół najciekawszych fraz, motywów, nawet pojedynczych dźwięków. Bywa, że ta stonowana, wysublimowana narracja przechodzi w sposób naturalny w zatamizowaną, sonorystyczną tkankę lub zatrzymuje się w statycznych współbrzmieniach klarinetu basowego Trzaski oraz smyczka Bartłomieja Olesia.

Pozornie „zwyczajne” oblicze tej muzyki (między innymi tematyczne klamry w szeregu kompozycji) budzić może złudzenie, iż mamy do czynienia z dosyć tradycyjnie pomyślanym materiałem jazzowym. Tak naprawdę jest to jednak wyrafinowana brzmieniowo, intrygująca melodycznie oraz śmiała formalnie kameralistyka kreowana przez trójkę niezwykle wrażliwych instrumentalistów.

Bracia Oleś zostali opętani. Na nic zdały się apele rodziny, prośby przyjaciół. Wszystko wskazuje na to, iż w tej jaskini rozpusty przyjdzie im pozostać dłużej...

Oleś / Trzaska / Oleś: La Sketch Up (1kg 005)

Druga płyta „symetrycznego” tria miała być, jak sądzę, krokiem w głąb improwizatorskiej wolności. La Sketch Up to nieznacznie tylko prekomponowane fragmenty trzygłosowych konwersacji, jakie rozegrały się dwa lata temu w sprzyjającej muzycznej rozmowie przestrzeni Teatru w Kaliszu. Uwolniona

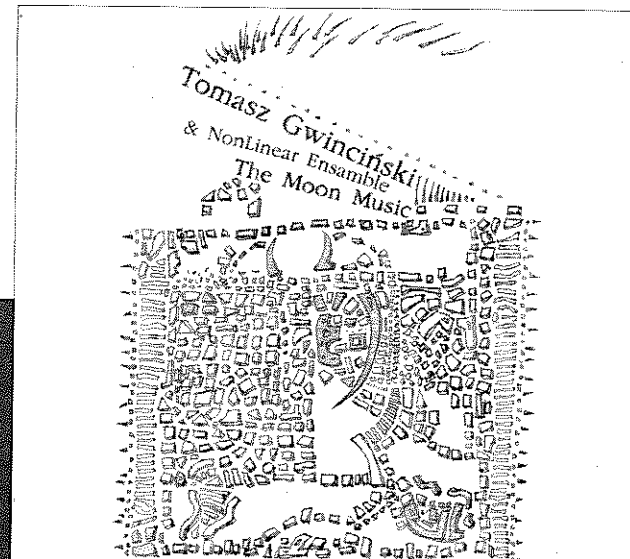
z rozumowego gorsetu muzyka zyskała oczywiście więcej oddechu i niewymuszonej naturalności. Niekontrolowana dźwiękowa energia lubi jednak przemierzać dobrze wydeptane ścieżki. W niektórych „numerach” (utwory nie tytułowane, lecz właśnie numerowane, i to „z rzymską”) odzywa się więc niezbyt oryginalny freejazzowy skowyt, w innych – osłuchane już lenistwo bluesowo-balladowej nuty.

Pogłębiała została na La Sketch Up idea autonomizacji partii basu oraz perkusji. Bywa, że saksofon Trzaski stanowi wyłącznie tło lub komentarz dla błyskotliwej, skondensowanej gry Olesiów. Zdarza się jednak niestety, iż muzycy oddają się podejrzanemu „solówkarstwu” i chyba właśnie w tych momentach odzywają się najczęściej złośliwe duchy przeszłości. Album ma więc jakby dwa oblicza: jedno jest wyrazem konsekwentnego rozwijania idei „komponowanej” na żywo jazzowej kameralistyki, na drugie składają się owe „skoki w bok”, czyli mimowolne grzęźnięcie we własnych przyzwyczajeniach. Czym skorupka za młodu...

Wkrótce zaraza wypełzła na ulicę...

Oleś / Trzaska / Oleś: Danziger Strassenmusik (1kg 006)

Idea zagrania „przypadkowej” muzyki w przypadkowej przestrzeni okazała się niezwykle płodna. Na Danziger Strassenmusik składa się bowiem (prócz poddanego pysznej „nadinterpretacji” tematu Ornette’a Colemana Lonely Woman) sześć dźwiękowych „strumieni świadomości”. To rytuał, którego jedynym chyba uczestnikiem jest trójka słowiańskich szamanów. Audytorium (przechodnie gdańskiej Starówki) jest bowiem nie tylko przypadkowe, lecz, jeśli wierzyć słowom Trzaski, wręcz nieprzychylnie tej „unoszącej się nad chodnikami” muzyce. Każdy z członków tria gra przede wszystkim dla siebie, tworzenie staje się niemal tożsame ze słuchaniem. Intuicyjne poszukiwanie dźwięku wolne od wszelkiego krępującego kontekstu...



Powyższa idea wydaje się tyleż kusząca, co nieprawdopodobna – jednak jakimś cudem przekłada się na dźwiękowy konkret. Lider tria niemal całkowicie uwalnia się od wypracowywanych przez lata „zagrywek” oraz maniery wyrazowej. Jego gra jest czysta i wolna, bo oparta na rozwiązaniach najprostszych, choć paradoksalnie wcale nie oczywistych. Składają się na nią bardzo nieskomplikowane, kilkadźwiękowe ostinata rytmiczne, długo podtrzymywane (kontemplowane) dźwięki, wreszcie swobodnie rozwijane i naturalnie śpiewne (momentami wręcz naiwne, choć nigdy infantylne) melodie. Sekcja, potencjalnie dysponująca ogromnymi możliwościami brzmieniowymi (Bartłomiej Oleś posługuje się rozbudowanym zestawem perkusyjnym „zaczarowanym” w poręcznym laptopie), podąża tą samą, prostą drogą. Tylko momentami wplątuje się w grę zawilich formuł, by za chwilę powrócić do regularnej, elementarnej pulsacji.

Danziger Strassenmusik to sztuka wyrastająca z podobnych założeń, co ekstrawagancka stylistyka Alberta Aylera, jednak dźwiękowa powierzchowność tego „spaceru po Starówce” jest absolutnie oryginalna. Olesiów i Trzaski *musica da camera* przekształciła się na naszych oczach w muzykę otwartej przestrzeni – intuicyjną, pierwotną i w sposób nie poddający się analizie – piękną.

Wśród ofiar Trzaskowej plagi znaleźli się także dawni przyjaciele Mikołaja. Uczynił z nich ów fałszywy prorok orędowników swego plugawego posłannictwa.

Tomasz Gwinciński & Nonlinear Ensemble: The Moon Music (1kg 004)

Jedyne wydawnictwo 1kg Records, w odniesieniu do którego stosowane przeze mnie określenie „muzyka kameralna” jest całkowicie adekwatne. To drugi album najciekawszego, moim zdaniem, postyassowego artysty, na którym podąża ów pyszałek szlakiem „ściśłego zapisu”. Miast stylistycznych gier znanych z płyty *Clever Nonsense*, otrzymujemy tym razem dawkę bardzo skupionego, filharmonicznego minimalizmu urozmaiconego surrealistycznymi wprawkami opartymi na materiale konkretnym

The Moon Music stanowi przede wszystkim dowód rozległej erudycji stylistycznej Gwincińskiego. Większość kompozycji, a także same tytuły (datowane, jak słynny cykl *Folio Earla Browna*), przywodzą na myśl właśnie amerykańską awangardę sprzed pół wieku. Tyle tylko, iż smyczkowym czarom polskiego naturaszczyka daleko do kolorystyczno-harmonicznego bogactwa oraz świeżości ówczesnej kameralistyki Cage’a oraz Feldmana. Zdarzają się jednak momenty naprawdę olśniewające, które przywracają wiarę w dźwiękową wyobraźnię Gwincińskiego. Myślę tu zwłaszcza o tej przepięknej fletowej kantylenie (*Fool Moon May 2001*), owej kropli słowiańskiego sentymentalizmu (*June 2001*) i o intrygujących skrzypcowych cięciach oraz perkusyjnych ułtuciach rozdzierających sporadycznie jednostajne tło elektronicznego burdonu (*April 2001*).

Wirkus / Moretti Na baterie (1kg 007)

Wielu albumom 1kg Records towarzyszy idea improwizacyjnego kształtowania form w oparciu o jakości czysto brzmieniowe. Najodważniejszym i najbardziej konsekwentnym jej ucieleśnieniem, choć niekoniecznie najbardziej interesującym, jest właśnie płyta duetu Wirkus / Moretti.

Para perkusistów działa tu poniekąd wbrew naturze samych instrumentów (a raczej na przekór naszym przyzwyczajeniom) zawieszając „na chwilę” ich rytmiczną funkcję. Prowadzi to, paradoksalnie, do ponownego odkrycia piękna i głębi zmarginalizowanego przez muzykę klasyczną i strywalizowanego przez muzykę rozrywkową wolnego brzmienia perkusyjnego. Instrumentaliści rezygnują więc z dźwięków niecodziennych, niekonwencjonalnych na rzecz tych pozornie dobrze zdomowionych w naszej wyobraźni. Umieszczają je jednak w niezwykle odświeżających kontekstach fakturalnych i strukturalnych (do najciekawszych okazuje się należeć... cisza). Zmusza to słuchaczy do spojrzenia na nie pod mniej znanym kątem i w pełni świadomego ich „usłyszenia”. Talent do nowatorskiego naświetlenia „oczywistego” materiału zdaje się być, swoją drogą, przejawem specyficznej wrażliwości brzmieniowej właściwej dla twórców „nowej elektroniki” (i takimi bowiem ścieżkami obaj panowie podążają).

Nagranie składa się z autorskiego wyboru fragmentów wolnej improwizacji, która miała miejsce w warszawskiej (śp.) Galerii Off w ramach cyklu *djazzpora*. Wspominam o tym nie przez przypadek, gdyż etap selekcji odegrał tu być może równie istotną rolę, co etap nieskrępowanej dźwiękowej kreacji. Generalnie Wirkusowi i Morettiemu udało się wykroić całości o przejrzystej i przekonującej formie ukształtowanej w oparciu o kontrasty brzmieniowe, dynamiczne i agogiczne. Zdarzają się odcinki mistrzowsko nawarstwianego i rozładowywanego napięcia, intrygujące zmiany kierunku rozwoju akcji muzycznej oraz jej zawieszenia. Bywa jednak i tak, że energia rozplywa się bezpowrotnie, a słuchacz odnajduje się nagle w pustej przestrzeni dźwiękowej tapety. Ryzyko nieodłącznie towarzyszące intuicyjnym poszukiwaniom „brzmieniowej prawdy”...

Urządzać poczęła ta podejrzana menażeria potajemne spotkania, by na owych sabatach oddawać się ustrętnej rozpuście.

Łódź Kaliska (1kg 002)

To zdecydowanie najtańsza płyta 1kg Records, nijak zresztą mającą się do estetyki wyraźnie zdefiniowanej przez pozostałe albumy. Wiem skądinąd, iż sama Dyrekcja traktuje ów wybryk „z przymrużeniem oka”. Rejestracja koncertu stowarzyszenia artystycznego Łódź Kaliska, który odbył się w lokalu o tej samej nazwie, obejmuje dziesięć bardzo różnej jakości utworów rozrywkowych (dziewięć piosenek z tekstem oraz jedna „piosenka bez tekstu”). Cele czysto artystyczne zostają ewidentnie wchłonięte przez kabaretowo-towarzyski wymiar wydarzenia.

Łódź Kaliska to językowa i dźwiękowa orgia przedstawicieli różnych pokoleń, których potęczyła powszechna dziś perwersyjna tęsknota za złotą epoką lat osiemdziesiątych. Tym razem nie dotyczy ona jednak ucisku politycznego, biedy i społecznego solidaryzmu („...bo wtedy ludzie się jeszcze kochali” – fragment „konfiansjerki” Marcina Świelińskiego), lecz muzycznego prowincjonalizmu pod postacią tak zwanej zaangażowanej muzyki rockowej. Nieco

dźwiękowej szlachetności wnosi udział znakomitych instrumentalistów jazzowych (poza Trzaską także trębaczka Ziuta Gralaka).

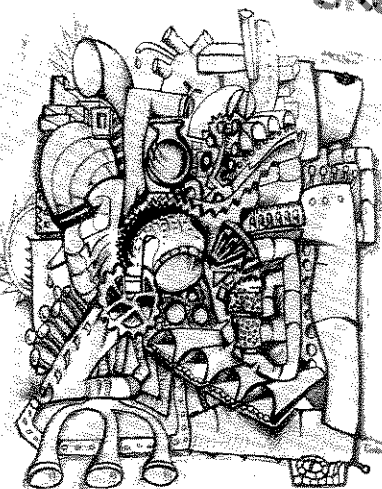
Najciekawiej wypada niewątpliwie zespół Oczi Czarne, a to dzięki niebanalnym aranżacjom prostych kompozycji (przepiękne frazy fletowe) przyprawionych szczyptą śmielszej jazzowej harmonii. Zaskakująco dobrze brzmią Świetliki. Studyjne albumy zespołu drażnią prymitywnym gitarowym brzmieniem, wzbogacanym gdzieś tam pretensjonalnymi aranżacyjnymi sm(a/y)czkami. Koncert ujawnia jednak wrażliwość muzyków na walory wyrazowe gitarowych riffów oraz ich „naturaszczkowski” talent improwizatorski. Wszystko to, wraz z deklamatorsko-aktorską charyzmą lidera, czyni z Freedom (prosta piosenka reggae z ekstrawaganckim, choć niezbyt wyrafinowanym tekstem) surrealistyczną opowieść o psychodelicznych wakacjach w mroczno-śmiesznych zakamarkach podświadomości Świetlickiego. Resztę albumu wypełniają niestety pseudoprowokacyjne, operujące na poły kloaczny humor i najwyżej w świecie niemądre pieśni „barda”, Jacka Bieleńskiego, z adekwatnym knajpiarnym akompaniamentem zespołu 131 Metrów. Udział w koncercie „na żywo” mógł być intrygującym doświadczeniem, obcowanie z jego dźwiękowym dokumentem potraktowałem jako przykrą konieczność...

To tyle. Wnioskuje o niezwłoczne podjęcie działań w celu usunięcia gangreny toczącej zdrową, do niedawna, tkankę społeczną naszego miasta.

Oficyna Kilogram Records utworzona została przez Aleksandrę oraz Mikołaja Trzasków w grudniu 2001 roku. Wydała dotychczas siedem, skomentowanych powyżej, albumów. Plany nagraniowe obejmują: album *Unforgiven North tria Trzaska/Friis/Uuskyla* (listopad 2004); projekt *Andruchoid* (Jurij Andruchowycz czyta swoje wiersze do muzyki Trzaski, Mazolewskiego i Morettiiego); rejestrację koncertu z klubu Loft w Kolonii (Mikołaj Trzaska, Johannes Frisch, Paul Wirkus); studyjny album formacji Łoskot.

Michał Mendyk

oleś/trzaska/oleś la
Sketch
up



na baterie

moretti / wirkus



Tak to już w naszej pogmatwanej mu-
wiele stylistyk i gatunków muzycznych, kaz-
wyczajnie współczesności bywa, że każdy
de na swój sposób jest bardzo blisko „ducha
może się z każdym spotkać, porozmawiać,
czasu”... Oto Björk i Stockhausen.
zainspirować, polemizować, współdziałać...
Zaczynamy od wspomnianej rozmowy.
Każdy z każdym. I oto parę lat temu zdarzyło
ale idziemy dalej: w swoim eseju Łukasz
się jedno z takich spotkań: po jednej stronie
Mikołajewski przedstawia drogę twóczą
znalazła się blisko 30-letnia Islandzka pio-
i estetykę Björk. W zalewie narosłych po jej
senkarka popowa, po drugiej blisko 60-letni
ostatniej płycie recenzjek zbliżających się
niemiecki kompozytor muzyki współczesnej.
w swej lapidarności i płytkości do SMS-ów,
Nie obyło się bez tarć, nieporozumień,
obszerny ten szkic trudno przecenić. Dalej
dysonansów, ale i zaskakujących zbieżno-
trzygłos kompozytora, krytyka i melomana
ści, podobnych intencji, chwilami bliskich
na temat późnego dzieła Stockhausena,
niemał unisonu... I co dalej? Ano nic – ani
które do dziś pozostaje w Polsce zapoznane,
nie nagrali razem płyty, ani nie zaaranżo-
a na świecie wciąż kontrowersyjne z powo-
wali wzajemnie swoich utworów, po prostu:
du zaskakującego związku muzyki z własną
epizod bez znaczenia. Chcielibyśmy jednak
syntetyczną religię i mitologię kompozytora.
go przypomnieć, przedstawić naszym Czytel-
Na koniec wreszcie, polecamy dociekliwym
nikom i potraktować jako punkt wyjścia do
i bogatym w czas Czytelnikom techniczno-
przedstawienia dwóch fascynujących postaci,
-estetyczne wprowadzenie w tę późną twórc-
których nie łączy jakiś rok jubileuszowy czy to,
czegoś: Krzysztof Kwiatkowski prowadzi po-
że oboje uprawiają np. jogę, a tylko (?) fakt,
meandrach *Inori* w kolejnej części przewod-
że są bezkompromisowi w swojej twórczo-
nika po arcydziełach muzyki nowej dla po-
ści, nigdy i nigdzie się nie zatrzymują, łączą
czątkujących i bardziej zaawansowanych...

Stockhausen

Björk

Björk spotyka Karlheinz Stockhausena. Komponować siebie.
Wywiad i wstęp: Björk, Tłum. Łukasz Mikołajewski
Björk: muzyka jak wielka góra Łukasz Mikołajewski
Późny Stockhausen: kontrapunkt Krzysztof Kwiatkowski,
Konrad Burzyński, Tomasz Praszczałek
Stockhausen: *Inori* Krzysztof Kwiatkowski

Do szkoły muzycznej poszłam, kiedy miałam pięć lat, więc już jako mniej więcej dwunasto-, trzynasto-latką uczyłam się teorii muzyki. Wtedy właśnie pewien islandzki kompozytor i nauczyciel ze szkoły wprowadził mnie w muzykę Stockhausena. Pamiętam siebie w tamtych czasach jako prawie wojownika, dziwnego dzieciaka z ogromną pasją dla muzyki, ale zbuntowanego przeciwko całemu tamu retro, pieprzeniu na okragło o Beethovena i Bachu. W gruncie rzeczy byłam sfrustrowana obsesją, którą jaką szkoła miała na punkcie przeszłości. Dlatego kiedy poznałam Stockhausena, to było wielkie „Aaaaa” – nareszcie ktoś mówił moim językiem! To przecież Stockhausen twierdził, że „starej” muzyki powinniśmy słuchać jeden dzień w roku, a pozostałe 364 – muzyki „teraz” – i że powinniśmy robić to tak, jak ogląda się stare albumy fotograficzne z okresu dzieciństwa: kiedy wraca się do nich zbyt często, przestaje to mieć sens. Zaczynasz zagłębiać się w coś, co nie ma znaczenia, i przestajesz przejmować teraźniejszością. W taki sposób Stockhausen postrzegał ludzi zajmujących się wyłącznie muzyką przeszłości. Dla 12-letniego dzieciaka z mojego pokolenia, który dopiero poznawał elektroniczną muzykę zespołów takich jak Kraftwerk czy DAF, to była genialna sprawa.

Sądzę, że gdy chodzi o muzykę elektroniczną i atonalną, Stockhausen jest najlepszy. Był pierwszą osobą tworzącą utwory elektroniczne, jeszcze zanim wynaleziono syntezatory. Lubię porównywać go do Picassa bo, podobnie jak on, miał tak wiele różnych okresów twórczości i jest tylu muzyków, którzy całą swoją twórczość budowali w oparciu o jeden z tych okresów Stockhausena. On wciąż jest krok do przodu: odkrywa coś, co nigdy wcześniej nie miało miejsca w muzyce i kiedy inni ludzie dopiero zaczynają to rozumieć, przechodzi już do następnej rzeczy. Jak wszyscy naukowcy geniusze, Stockhausen sprawia wrażenie pochłoniętego myślą o ożenieniu tajemnicy z nauką, choć to przeciwieństwo. Zwyczajnych naukowców fascynują fakty, genialnych – tajemnica. Im więcej Stockhausen dowiadywał się o dźwięku, tym bardziej uświadamia sobie, że nic, do cholery, o nim nie wie, że się zgubił. Stockhausen opowiedział mi o domu, który sam dla siebie zbudował w lesie, i w którym żyje od dziesięciu lat. Zbudowany jest cały z ośmiokątnych kawałków szkła – nie ma w nim dwóch takich samych pokoiów, wszystkie są nieregularne. Ponieważ kąty domu zostały tak skonstruowane, by odbijały słońce, wypełniają go refleksy i plamy światła. Las ukazuje się w środku jak w zwierciadłach. Tłumaczył mi, że po dziesięciu latach nadal zdarza mu się w tym domu chwile, kiedy nagle nie wie, gdzie jest – mówił mi to z zachwytem w oczach. A ja powiedziałam: „To wspaniale. Możesz być niewinny nawet we własnym domu”, on na to: „Nie tylko niewinny, ale i ciekawski” – taki z niego zgrywas.

Björk
Karlheinz Stockhausen
Komponować
Wywiad i wstęp:
Björk

Björk Guðmundsdóttir: Wydaje mi się, że w Twojej muzyce elektronicznej mówisz bardziej swoim własnym głosem, podczas gdy inne utwory są w jakiś sposób mniej osobiste. Czy nie masz takiego wrażenia?

Karlheinz Stockhausen: Tak, bo wiele rzeczy, które robię, brzmi jak zupełnie obcy świat. Wówczas pojęcie takie jak „osobisty” przestaje mieć znaczenie, nie jest ważne. Ważne jest to coś, czego nie znamy. To właśnie mi się podoba i to tworzę.

BG: Wydaje mi się, że to jest tak, że po prostu wyciągasz gdzieś tam Twoje czuлки – to jest jak Twój głos, Twój punkt widzenia, z zewnątrz jakby... Albo jak... Naprawdę nie umiem tego wytłumaczyć...

KS: Ja też nie. Najważniejsze, że to nie jest jakiś prywatny świat, ale coś, czego my wszyscy nie znamy. Musimy to badać, musimy eksperymentować. I jeśli uda się nam coś takiego pochwytać, mieliśmy szczęście.

BG: Czy jesteś pewny, że to nie jesteś Ty?

KS: O, bywam sobą zaskoczony, bardzo często. I im bardziej odkrywam coś, czego nie poznałem wcześniej, tym bardziej staję się tym podekscytowany. Bo wtedy myślę, że to jest ważne.

BG: Mam problem z tym, że staję się bardzo podekscytowana muzyką. Panikuję, bo czuję, że nie mam czasu, aby zdążyć zrobić to wszystko. Ciebie to nie martwi?

KS: I tak, i nie, bo teraz nauczyłem się już, że większość ludzi nie rozumie nawet tych najwcześniejszych prac stworzonych 46 lat temu. Więc naturalną kolejną rzeczą jest, że kiedy znajdujesz coś, co Cię zaskakuje, innym jest jeszcze trudniej to przyswoić, wcielić jakoś w swoje istnienie. Nieraz trzeba by dwustu lat, zanim duża grupa ludzi lub nawet pojedyncze osoby dotrą do etapu, który ja sam osiągnąłem spędziwszy w studiu na tworzeniu, powiedzmy, przez trzy lata osiem godzin dziennie. Potrzebujesz tyle samo czasu, ile ja nad tym siedziałem, tylko po to, by to usłyszeć. Nie mówmy nawet o rozumieniu tego, co to znaczy. Jest więc naturalną kolejną rzeczą, że niektórzy muzycy tworzą utwory, którym trzeba wiele czasu, wiele kolejnych przestuchań, aby mogły być zrozumiane – bardzo dobrze, że tak jest.

BG: Tak, ale chodzi mi też o Twoją relację z samym sobą, o czas między twoimi narodzinami a śmiercią. To nie jest wystarczająco dużo, abyś zrobił wszystko, co byś chciał...

KS: No, nie – możesz zrobić tylko mały kawałek tego, co byś chciał zrobić. To naturalne.

BG: Masz rację. Zdaje się, że jestem po prostu bardzo niecierpliwa. To dla mnie trudne, by...

KS: ...Osiemdziesiąt czy dziewięćdziesiąt lat to jest nic. Jest mnóstwo przepięknych utworów muzycznych z przeszłości, których większość współczesnych ludzi nigdy nie usłyszy. Te dzieła są nadzwyczaj cenne, pełne tajemnicy, inteligencji i inwencji. Myślę w tej chwili o niektórych

pracach Jana Sebastiana Bacha albo nawet wcześniejszych kompozytorów. Jest tak wiele fantastycznych kompozycji, sprzed pięciuset, sześciuset lat, w ogóle nieznanymi większości ludzi. Więc to zabierze dużo czasu. Są miliardy wspólnych rzeczy we wszechświecie, których nie mamy czasu zgłębiać.

BG: Wydajesz się taki cierpliwy, jakbyś umiał narzucić sobie w jakiś sposób dyscyplinę w korzystaniu z czasu. Mnie to ciągle wytrąca z równowagi, wciąż nie nauczyłam się jak usiedzieć na miejscu, to okropnie trudne. Czy zawsze pracujesz osiem godzin dziennie?

KS: Więcej.

BG: Jak sądzisz: czy napędem dla Ciebie jest to, że chciałbyś jak najwięcej pokazać innym, by zarejestrować rzeczy, które tkwią gdzieś tam: by udowodnić, że one istnieją – podobnie jak w nauce – czy może, bardziej emocjonalnie, chodzi Ci o to, by stworzyć pretekst dla innych do jednoczenia się? Tak jakby coś mogło się stać, jakby Twoja muzyka zdołała to uczynić?

KS: Chodzi o obie rzeczy.

BG: Obie?

KS: Pewnie. Jestem jak myśliwy starający się coś wytropić, jednocześnie jednak ważny jest dla mnie też ten, powiedzmy, naukowy aspekt – by coś odkryć. Z drugiej strony, czuję zawsze emocjonalne napięcie, kiedy wreszcie przychodzi moment, kiedy mam działać za pomocą moich własnych rąk i uszu, poruszać dźwiękiem, kształtować go. Wówczas nie jestem już w stanie oddzielić myśli od działania za pomocą zmysłów: obie rzeczy są dla mnie tak samo ważne. Ale całkowite zaangażowanie przychodzi w obu przypadkach: nawet jeśli jestem bardziej myślicielem albo bardziej wykonawcą, jestem całkowicie pochłonięty, angażuję się.

BG: Miałam kiedyś zwyczaj podróżowania z małym magnetofonem, z kieszeniami wypchanymi kasetami, starając się zawsze utracić w tę właściwą piosenkę. Nie obchodziło mnie, jaka była ta piosenka, byle tylko zjednoczyła wszystkich w pomieszczeniu, byle wszyscy złączyli się i byli ze sobą. Jednak czasami to może być po prostu tani chwyt – rozumiesz, o co mi chodzi? Przypominam sobie, że kiedyś przeczytałam, że jednym z powodów, dlaczego nie lubisz regularnych rytmów, jest wojna.

KS: Nie, to nie tak...

BG: To nieporozumienie?...

KS: Hm, tak. Kiedy tańczę, lubię regularną muzykę. Z synkopowaniem oczywiście. Nie powinien cały czas brzmieć jak maszyna. Jednak kiedy

komponuję, używam okresowych rytmów bardzo rzadko i tylko w etapie przejściowym. Sądzę, że w języku muzyki europejskiej zachodzi ewolucja, która prowadzi od bardzo prostych okresowych rytmów do coraz bardziej i bardziej nieregularnych. Dlatego jestem bardzo ostrożny z muzyką, która kładzie nacisk na podobnie minimalistyczną periodyczność, bo wydobywa ona z każdej osoby najbardziej podstawowe uczucia i najprostsze impulsy. Kiedy mówię „podstawowe”, mam na myśli „fizyczne”. A my przecież jesteśmy nie tylko chodzącym ciałem, biegającym ciałem, ciałem poruszającym się podczas seksu, które ma tętno wynoszące w zdrowym organizmie około 71 uderzeń na minutę, które ma także pewne pulsy mózgowe; jesteśmy całym systemem okresowych rytmów. W samym ciele jest wiele nakładających się na siebie periodyczności, od bardzo szybkich do bardzo wolnych. Oddech, w spokojnej chwili, bierzemy co 6-7 sekund – i to już jest okresowość. Wszystkie one budują w organizmie bardzo polimetryczną muzykę. Kiedy natomiast tworzę muzykę jako dzieło sztuki, jestem częścią całej tej wielkiej ewolucji muzycznej i poszukuję zawsze coraz większego zróżnicowania. W formie jest tak samo.

BG: Tylko dlatego, że tak jest szczerzej, bardziej prawdziwie?

KS: Tak, ludziom jednak najczęściej podoba się regularny rytm, dzisiaj nawet w utworach popowych wytwarzają go za pomocą maszyn. Myślę, że powinno się próbować tworzyć muzykę bardziej, można by powiedzieć: giętką, trochę bardziej nieregularną. Widzisz: nieregularność jest wyzwaniem. Jak daleko możemy pójść w czynieniu muzyki nieregularną? Tylko do tego momentu, w którym istnieje jedynie mała chwila, kiedy wszystko układa się synchronicznie, po czym znowu rozpada się na różne metra i rytmy. Tak przynajmniej było w przeszłości.

BG: Myślę, że w popularnej muzyce ludzie starają się dzisiaj jakoś pogodzić z faktem, że żyją razem z tymi wszystkimi maszynami i innymi ludźmi; próbują to jakoś szczęśliwie połączyć, próbują być optymistami. Ja byłam wychowywana przez matkę, która dziko wierzyła w naturę. Chciała, żebym 24 godziny na dobę chodziła boso i takie tam rzeczy; z tego powodu wzrastałam w wielkim poczuciu winy, że samochody, że wieżowce... Byłam nauczona ich nienawidzić. Dzisiaj myślę sobie, że jestem jakoś pośrodku. Widzę za to ludzi z pokolenia dziesięć lat młodszego ode mnie, jak tworzą muzykę, starając się z tym żyć. Wszystko sprowadza się do tych regularnych rytmów, do uczenia się jak je pokochać, wciąż pozostać ludzkim, być ciągle pełnym życia i krzepy.

KS: Ale regularne rytmy istnieją we wszystkich kulturach, to podstawa struktury. Dopiero bardzo niedawno ludzie zaczęli tworzyć bardziej skomplikowane rytmy. Moim zdaniem to nie tylko maszyny przyniosły tę regularność.

BG: Wiesz, to co mi się najbardziej podoba, to Twój optymizm, zwłaszcza jeżeli chodzi o przyszłość. Sądzę, że mówię tutaj także w ogóle o moim pokoleniu. Uczono nas, że świat spada w dół przepaści, że za chwilę wszyscy umrzemy. Spotkanie kogoś tak otwartego i optymistycznego jak Ty, jest czymś niezwykłym. Mnóstwo młodych ludzi fascynuje się tym, co tworzysz. Jak myślisz – może to właśnie z powodu tego optymizmu?

KS: Sądzę, że moje kompozycje dają dużo materiału do zgłębiania, do uczenia się, eksperymentowania; zwłaszcza do eksperymentowania samemu – dają człowiekowi wiarę w to, że ciągle jest bardzo dużo do zrobienia.

BG: A może ponieważ stworzyłeś już tak wiele rzeczy, czy sądzisz, że ludziom wystarczy odkrycie choćby 1% wartości Twojej pracy, by już móc się z nią identyfikować?



KS: Być może mogą się identyfikować się z różnymi dziełami, bo nie mogą znać ich wszystkich. Mam teraz w nutach 253 oddzielnie wykonywanych kompozycji i około 70-80 płyt z różnymi pracami, każda inna, a więc jest bardzo dużo do odkrywania. To jakby świat w świetle i ma tyle różnych aspektów. Być może to jest to, co tak ludzie lubią – że wszystkie utwory są tak bardzo od siebie różne. Nie lubię się powtarzać.

BG: Czy myślisz, że naszym obowiązkiem jest przekraczanie granic, docieranie do nich i wykorzystywanie w tym celu wszystkiego, czym dysponujemy, całej naszej inteligencji i czasu, wypróbowywanie wszystkiego – zwłaszcza jeżeli jest trudne – czy sądziś raczej, że jest to kwestia podążania za swoim instynktem, pozostawiania za sobą rzeczy, które nas nie pociągają?

KS: Myślę w tej chwili o moich dzieciach – mam ich sześć i wszystkie bardzo się od siebie różnią. Zwłaszcza dwójka najmłodszych: ciągle chciałaby iść w różnych kierunkach, jeśli chodzi o ich zamiłowania albo entuzjazm. Mój syn, który jest trębaczem, próbował swego czasu zostać nauczycielem duchowym – być nauczycielem jogi i pomagać ludziom, którym bardzo potrzebne jest pocieszenie i wiara w lepszy świat. Powiedziałem mu potem któregoś razu, że jest wystarczająco dużo kapłanów i żeby się już trzymał tej trąbki. Zabrało mu to kilka lat, zanim powrócił do grania. Teraz wydaje się być na tym całkowicie skupiony. Pozostawia z boku większość innych rzeczy dla niego możliwych. Ja mogłem zostać nauczycielem, architektem, filozofem, profesorem Bóg wie czego. Mogłem też łatwo zostać ogrodnikiem albo farmerem – przez półtora roku pomagałem na farmie. Pracowałem też chwilę w fabryce samochodów i ta praca także mi się podobała – jednak dopiero pod koniec studiów, kiedy cały czas jeszcze pracowałem nad doktoratem i jako pianista ćwiczyłem po 4-5 godzin dziennie, coś zrozumiałem. Żeby zarobić na chleb, grałem każdego wieczoru w barze. Kiedy tylko skomponowałem mój pierwszy utwór, który brzmiał zupełnie inaczej od wszystkiego innego, co znam, skoncentrowałem się na kompozycji. Wszystko inne, to co oferuje mi świat, inne zajęcia, inne sposoby życia, tak jak przed chwilą mówiłaś, całe ekscytacje innego rodzaju, rozrywki, ominęły mnie. Naprawdę, skupiłem się na tym jednym wąskim aspekcie, na komponowaniu, wykonywaniu i poprawianiu moich utworów; a także na ich wydawaniu. I dla mnie to była właściwa droga. Nie mogę dawać ogólnych porad, bo jeśli ktoś nie słyszy tego wewnętrznego głosu, to nie może tego robić. Musisz czuć powołanie i wtedy nie ma już pytań.

BG: To tak, jakbyś sprawdził, jak daleko możesz się posunąć.

KS: Bo ja wiem? Sądzę po prostu, że nigdy nie mogłem osiągnąć czegoś, co miałoby dla mnie sens, jeżeli całkowicie się nie skupiałem na tej jednej rzeczy. Więc tracę bardzo dużo rzeczy, które świat ma do zaoferowania.

BG: I uczysz się, jak wysiedzieć w krześle.

KS: Wiesz, ja także dyryguję, więc to nie tylko siedzenie w krześle. Dyryguję orkiestrami, chórmi, dużo ćwiczymy; biegam i nastawiam z technikami głośniki, organizuję przesłuchania – to nie tylko siedzenie w krześle. Ale wiem, o co Ci chodzi – tak: to jest skupianie się na jednym powołaniu.

Rozmowa zamieszczona na stronie www.stockhausen.org
Tłumaczenie: Łukasz Mikołajewski

Björk - muzyka jak wielka góra

Łukasz Mikołajewski

„To nagranie tak naprawdę jest o zmęczeniu, jakie ogarnia człowieka, kiedy wszedł do największego sklepu muzycznego na świecie z nadzieją na znalezienie czegoś fantastycznego, a wychodzi z jeszcze jedną pięprzoną płytą Milesa Davisa, bo akurat nie dzieje się w muzyce nic, co byłoby jakimś wyzwaniem.” – tak mówiła Björk o wydanym w 1993 roku *Debut*. Kiedy jednak płyta zaczęła się świetnie sprzedawać, żartowała: „To tak, jakbyś zaczął gotować w restauracji, a ludzie o tym usłyszeli i nagle wszyscy zaczęli tam przychodzić. A Ty umiesz robić jeszcze tylko jajecznicę. No więc starasz się, jak możesz, wszyscy są zadowoleni, ale to niedokładnie to, czego oczekiwałeś od życia.” Oto krótka historia tego, czego Björk oczekiwała od swojej muzyki, licznymi przykładami z rozmowy ze Stockhausenem poparta.

Rozmowa Björk ze Stockhausenem jest zabawnym przykładem na to, jak to spotyka się dwóch muzyków i zupełnie nie mogą się ze sobą porozumieć. Opowiadają o zupełnie różnych rzeczach i w śmieszny sposób rozmijają się razowym, posługując khausena wprawiając w tym, o co im chodzi. Björk mówi językiem prostym i ob- się wieloma skrótami myślowymi, które statecznego Stoc- w zakłopotanie, ale bynajmniej nie zbijają z tropu. I tak każde mówi swoje. Björk już kilka lat wcześniej przyznała zresztą w jednym z wywiadów, że Stockhausena ceni bardziej jako filozofa muzyki niż kompozytora – to sposób, w jaki postrzegał on sprawy muzyki, był dla niej najważniejszy. Można więc chyba powiedzieć, że zmieszczona obok rozmowa to w dużym stopniu konfrontacja Stockhausena takiego, jakim go sobie Björk wyobrażała, ze Stockhausenem we własnej osobie. Trzeba przyznać, że uparcie broniła tego pierwszego.

Przy okazji powiedziała jednak kilka bardzo ważnych rzeczy o swoim podejściu do muzyki. Tych kilka zdań całkiem nieźle tłumaczy zaskakujący kierunek, jaki obrała jej twórczość, a także to, dlaczego na mapie współczesnej muzyki zajmuje ona dzisiaj tak szczególne miejsce. Rozmowa miała miejsce w 1996 roku. Do tego czasu Björk wydała dwa świetnie sprzedające się albumy: całkiem udany *Debut* i rewelacyjny, oszałamiająco różnorodny i barwny *Post*. Na obu płytach widoczne już było, jak wielki to talent, ale dopiero wraz z ukazaniem się następnych stało się jasne, że w tworzeniu muzyki Björk chodziło i chodzi o coś więcej, niż w swoich poszukiwaniach zamierza pójść znacznie dalej, niż się wówczas po niej spodziewano. Od tego czasu każda kolejna jej płyta okazuje się zaskoczeniem i jest zaproszeniem do jakiegoś nowego świata muzycznego. Zarazem w owym 1996 roku Björk nie katapultowała się tak po prostu w rejony niedostępne dla szerszej publiczności, lecz osiąga je nad wyraz inteligentnie i zwinnie, z żelazną konsekwencją, o której świadczy chociażby niedawno wydana *Medulla*. Udało się jej przy tym wykorzystać wszystkie te ogromne możliwości, jakie przemysł muzyczny ma do zaoferowania muzykom popowym. To, co dla innych często jest krępującą wyobraźnię zmorą (okropne tapy rynku, cała strefa marketingowa), dla niej okazuje się rzeczą naturalną, nową i inspirującą, która pomaga tylko uczynić twórczość bardziej sugestywną i spójną.

Dla mnie kluczowa w rozmowie Björk ze Stockhausenem jest chwila, gdy artystka opowiada o dwóch motywach, które inspirowały ją do tworzenia muzyki: emocjonalnym i naukowym.

Zaczynając od emocjonalnego, który Stockhausenowi mógł wydawać się nieco księżycowy: chodziło o to, by stworzyć dla wszystkich ludzi zebranych w pokoju pretekst

do zjednoczenia się na chwilę, by połączyć ich jedną emocją, stworzenia dobrej ku temu sposobności. Jak odnaleźć „te właściwe piosenki”, umieć ją wysłuchiwać? Björk opowiada o małym magnetofonie i kasetach z utworami, którymi próbowała wpasować się w odpowiednią chwilę; jednak od razu waha się i mówi do kompozytora: „w gruncie rzeczy, to raz bywa jednak dość tanim chwytem, wiesz?” Biedny Stockhausen, jakże on ma to wiedzieć? Nigdy nie siedział za bardzo w popie.

A u Björk podstawą muzyki jest niemal zawsze piosenka, coś, co w kilku dźwiękach jest w stanie uchwycić nieskończoną ilość ludzkich uczuć. „Uwielbiam prostotę, jest wspaniała” – mówiła w jednym z wywiadów pochodzących z tego samego roku, co rozmowa ze Stockhausenem – „piosenka, którą dwuletnie dziecko i jego babcia są w stanie zaśpiewać – to jest dla mnie szczyt tego, co można osiągnąć. To jest spełnienie. Jeśli stworzysz najbardziej eksperymentalną piosenkę świata i to nadal będzie pop, całkiem prosty – to jest to dla mnie ostateczny i najwyższy cel, którego, jak myślę, wciąż nie osiągnęłam.”

Piosenka to dla Björk melodia połączona z narracją, coś niezwykle potężnego, uniwersalny klucz do emocji. „Chyba naprawdę wierzę w 12 dźwięków fortepianu. To magia: naciśkasz nutę numer dwa, potem dziewięć, a potem nutę siedem trzy razy i to jest mapa pewnych emocji. I jeśli bierzesz nutę dwa i nutę dwa pięć razy, to staje się mapą innego uczucia. To najwspanialsza rzecz na świecie – potęga melodii. Przez wieki melodie ludowe miały dla ludzi symboliczne znaczenie. To mapa naszych uczuć, których nikt nie jest w stanie wyznaczyć.”

Muzyka popowa jest czymś najbliższym ludziom, czymś tak codziennym jak noszenie ubrań, to jedna z największych potęg w dzisiejszym życiu. W swoich opowieściach Björk daje wyraz niewzruszonej wierze w muzykę, mówiąc, że jest ona wielką leczniczą siłą, która potrafi rozwiązywać osobiste problemy ludzi w takiej mierze, w jakiej nic innego nie jest w stanie. „To zadziwiające, że siedzisz sobie w samochodzie, czujesz się okropnie, a tu nagle w radiu tak po prostu puszcza tę właściwą piosenkę i, cholera, ona wszystko zmienia! I to jest dla mnie po prostu cud.”

W 1993 roku opowiadała o *Debut*: „Każdemu potrzebna jest muzyka pop. Problem jednak jest w tym, że tak wielu ludzi ma pop za syf, bo nikt nie miał odwagi uczynić go czymś znaczącym dla współczesnego świata. Muzyka popowa stała się martwa. To naprawdę paradoks, bo powinna zmieniać się, ewoluować każdego dnia. Mam wrażenie, że od lat nikt nie nagrał w tym gatunku przyzwoitego albumu. Chcę, żeby mój był płytą, której każdy może posłuchać. Nie sądzę, by upieranie się przy jakimkolwiek stylu muzycznym mogło sprawić, żeby muzyka była bardziej rzeczywista. Nie żyję w tym samym stylu z dnia na dzień, zdarzają się nieprzewidziane rzeczy, które są poza kontrolą – taki jest ten album. Pop to muzyka na konkretną chwilę.” Pierwsze dwie płyty Björk były w dużym stopniu próbą stworzenia takiej bliskiej ludziom muzyki, pełnej radości codziennego życia, wraz z całym bogactwem nastrojów, jakie ono niesie.

Jej celem było tworzenie piosenek popularnych, ale żywych i nowych. *Post* była pod tym względem płytą idealną, skupiającą bardzo różne tendencje połowy lat dziewięćdziesiątych w bardzo spójną, a zarazem zróżnicowaną muzycznie, fascynującą opowieść. Proste melodie, najnowsze londyńskie style, mnogość nastrojów wyrażonych w barwach ogromnej liczby instrumentów – wszystko to połączone zostało w olśniewający sposób. Na tle typowej muzyki lat dziewięćdziesiątych *Post* jest dziełem wybitnym, fajerwerkem wyobraźni i dziesiątką dźwięków, w której orkiestra Eumira Deodato (niegdyśszego aranżera brazylijskich szlagierów) w płynny sposób łączy

się z postrzępionymi beatami Tricky’ego. To była jedna z tych płyt, która otwiera uszy.

Opowiadając o niej w 1994 roku Björk mówiła: „Zawsze byłam przeciwna dzieleniu muzyki na style. W muzyce styl nie ma nic do rzeczy. To kwestia szczerości. Dlatego chciałam sprawić, by stało się bez znaczenia, jaki styl został użyty. To jak sweter i spodnie: kiedy spotykasz kogoś, starasz się odgadnąć, o co mu chodzi, jaki jest, a nie to, jak się ubiera. Piosenki – one się liczą; nieważne, czy wymagałyby udziału dwudziestoosobowej orkiestry z Bombaju czy jednego kentyjskiego trębacza. Dziennikarze postrzegają wszystkie te różne style jako manifestację moich poglądów, ale ja użyłam ich właśnie po to, by uczynić je bardziej niewidzialnymi – by to piosenki stały się widzialne.” Ciekawe jednak, że po 1996 roku Björk w swoich dążeniach skupiła się głównie na próbach stworzenia nowego stylu, nowego rodzaju brzmienia, któremu podporządkowała swoje piosenki. Nie zawsze się to udawało, niektórzy odbierali te próby jako przejaw coraz większego manieryzmu, jednak, według mnie, każda kolejna płyta stanowiła jednak próbę realizowania jakiegoś jednego pomysłu, tworzenia niemal od zera pewnej koncepcji muzyki.

To wiąże się z drugim ważnym wątkiem jej rozmowy ze Stockhausenem – tym, który pozwala Björk przez chwilę się z nim nawet porozumieć. Tym motywem jest aspekt naukowy tworzenia muzyki: poszukiwanie tajemnic. „Normalni naukowcy opętani są myślą o faktach, genialni – o przeciwstwie wiedzy: tajemnicy. Im więcej Stockhausen dowiadywał się o dźwięku, tym bardziej uświadamia sobie, że nic, do cholery, o nim nie wie, że się zagubił.” To samo dążenie ciągle jest widoczne w muzyce Björk, zarówno jeśli chodzi o nagrania, jak i o koncerty. Stara się prowadzić swoich słuchaczy w rejony, których istnienia nawet nie podejrzewali, urządzać zbiorowe wyprawy. „To jest bardzo podobne do polowania w lesie. Rozstawiasz pułapki na zwierzęta w różnych miejscach, bo nie wiesz, któredy przebiegnie i w jaki sposób się zachowa. Możesz tylko zgadywać – w ten sposób stajesz się z czasem dobrym organizatorem. Uczysz się zgadywać i to jest Twój zawód. Ale wiedzieć nie będziesz nigdy. Nigdy. I ja nigdy nie będę wiedziała, jak napisać piosenkę. Bo nie ma dwóch takich samych piosenek.”

Jeszcze na *Post*, Björk śpiewała na tle pozornie bezładnych fraz klawesynu i pojedynczych, rozbłyskujących nagle szumów: „Kiedy skradam się w stronę nieznanego / Ochraniaj mnie! Będę polować na tajemnice / Udowodnię, że niemożliwe istnieje naprawdę / To naprawdę niebezpieczne / Ale warto wszystkich wysiłków / Ochraniaj mnie”. Z czasem, stopniowo motyw ten staje się w jej muzyce coraz ważniejszy, a pragnienie tworzenia przebojów musi mu ustąpić.

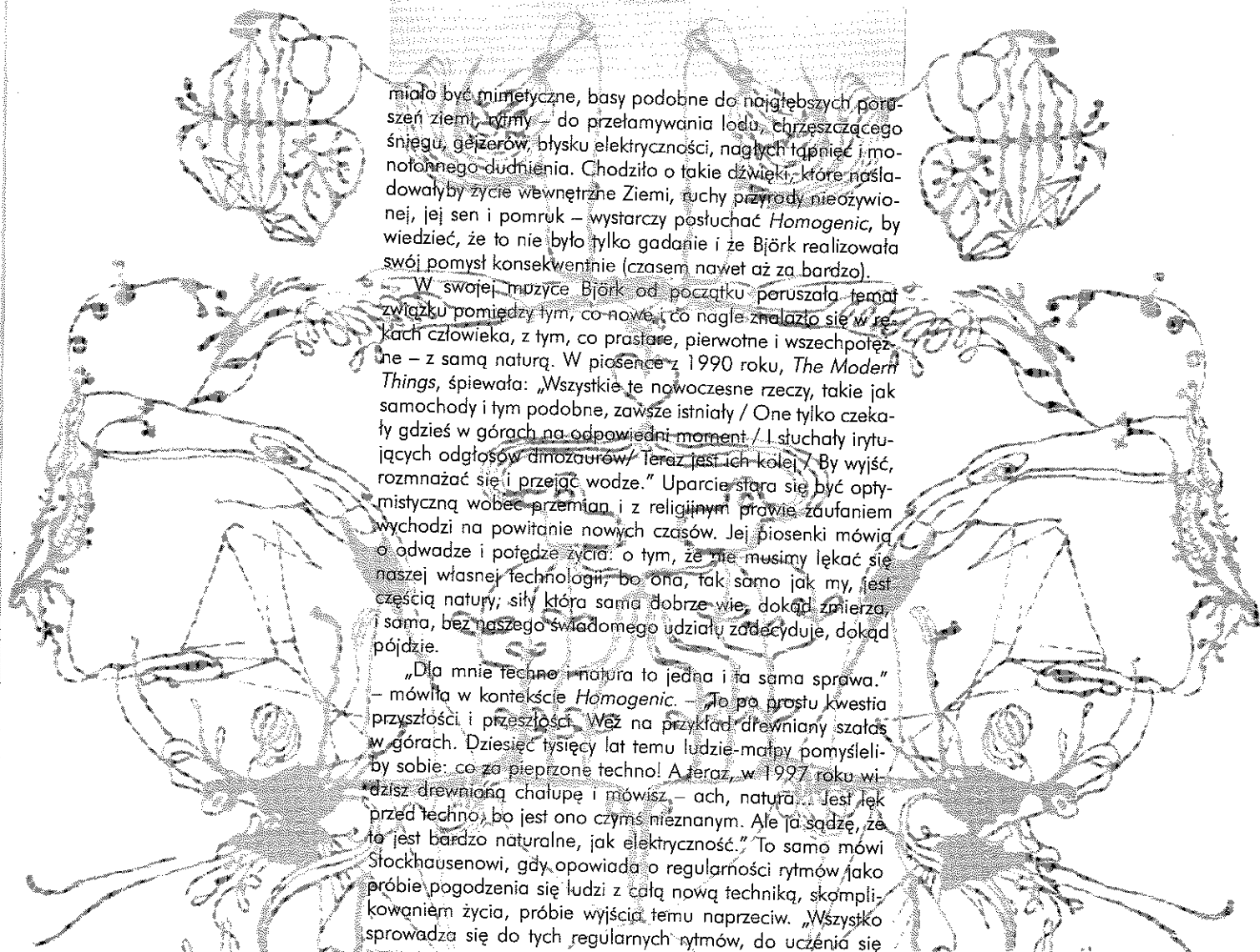
Wydany niecały rok po rozmowie ze Stockhausenem *Homogenic* był pierwszą płytą, w której mierzenie się z nową muzyką było dla Björk bezwzględnie najważniejsze. Do tego stopnia, że w żartobliwym – ale pewnie nie do końca – hollywoodzie dla siebie jako naukowca planowała cały album nazwać *Genius*. W zaskakujący sposób piosenki zostały odarte z bogactwa brzmienia znanego z poprzednich płyt, a nowe brzmienie okazało się surowe, bardziej jednolite, miejscami wręcz toporne. Jednocześnie niektóre utwory wydają się nawet przekombinowane, zbyt ciężkie i z tego powodu pozbawione życia. Chociaż sekcja smyczków brzmi pełniej i jeszcze piękniej niż na *Post*, klimat muzyki stał się bardziej chłodny.

Björk mówiła często o *Homogenic* jako próbie stworzenia islandzkiego techno. Miał to być taki rodzaj dźwięku, który źródło czerpałby wprost z elementarnych sił natury. Ich odpowiednika szukała w zniekształconych, zubożonych przez kompresję i agresywnych beatach, generowanych przez jednego z twórców wytwórni Warp – Marka Bella z LFO. Brzmienie

miało być mimetyczne, basy podobne do najgłębszych poruszeń ziemi, rytmy – do przełamывania lodu, chrzęszczącego śniegu, gęzów, błysku elektryczności, nagłych tąpnięć i monotonnego dudnienia. Chodziło o takie dźwięki, które nasładowałyby życie wewnętrzne Ziemi, ruchy przyrody nieożywionej, jej sen i pomruk – wystarczy posłuchać *Homogenic*, by wiedzieć, że to nie było tylko gadanie i że Björk realizowała swój pomysł konsekwentnie (czasem nawet aż za bardzo).

W swojej muzyce Björk od początku poruszała temat związku pomiędzy tym, co nowe, i co nagłe znalazło się w rękach człowieka, z tym, co stare, pierwotne i wszechpotężne – z samą naturą. W piosence z 1990 roku, *The Modern Things*, śpiewała: „Wszystkie te nowoczesne rzeczy, takie jak samochody i tym podobne, zawsze istniały / One tylko czekały gdzieś w górach na odpowiedni moment / I słuchały irytujących odgłosów dinozaurów / Teraz jest ich kolej / By wyjść, rozmnażać się i przeżyć wodze.” Uparcie stara się być optymistyczną wobec przemian i z religijnym prawie zaufaniem wychodzi na powitanie nowych czasów. Jej piosenki mówią o odwadze i potęgze życia: o tym, że nie musimy lękać się naszej własnej technologii, bo ona, tak samo jak my, jest częścią natury, siły, która sama dobrze wie, dokąd zmierza, i sama, bez naszego świadomego udziału, zadecyduje, dokąd pójdzie.

„Dla mnie technologia i natura to jedna i ta sama sprawa.” – mówiła w kontekście *Homogenic*. – „To po prostu kwestia przyszłości i przeszłości. Weź na przykład drewniany sztaś w górach. Dziesięć tysięcy lat temu ludzie-malpy pomyśleliby sobie: co za pieprzone techno! A teraz, w 1997 roku widzisz drewnianą chałupę i mówisz – ach, natura... Jest jak przed techno, bo jest ono czymś nieznanym. Ale ja sądzę, że to jest bardzo naturalne, jak elektryczność.” To samo mówi Stockhausenowi, gdy opowiada o regularności rytmów jako próbie pogodzenia się ludzi z całą nową techniką, skomplikowaniem życia, próbie wyjścia temu naprzeciw. „Wszystko sprowadza się do tych regularnych rytmów, do uczenia się



tego, jak je pokochać, wciąż pozostać ludzkim, być ciągle pełnym życia i krzepy." *Homogenic* była płytą, której zamysł polegał na posłuszeniu się elektroniką do stworzenia żywej, zaskakującej muzyki, która odwzorowywałaby monumentalność i uciekającą ludzkiemu spojrzeniu majestatyczność przyrody, gdzie podział na ożywione i nieożywione nie ma sensu – bo wszystko jest życiem. Po przejściu nieco klaustrofobicznym korytarzem wstrząsanych sejsmicznym kaszlami utworów wychodzimy w końcu na milczący płaskowyż z rozległym widokiem: *All Is Full of Love*, w którym syntetyczne tło kłuje jak ostre powietrze na szczycie wysokiej góry. To jeden z pierwszych hymnów Björk, które zdominować miały jej następną długogrającą płytę, *Vespertine*.

„Zamieszczam zdjęcia na okładce, by pomóc ludziom zrozumieć moją muzykę. Dlatego bardzo ważne jest, żebym była na nich dokładnie taka sama – emocjonalnie – jak w muzyce. Oczy większości ludzi są znacznie lepiej wyćwiczone niż ich uszy. Jeśli zauważą pewną emocję w fotografii, wtedy rozumieją też muzykę. Nie będą musieli słuchać mojego albumu dziesięć razy, tylko załapią ją już przy pierwszym przesłuchaniu.”

Spoglądając na zdjęcia z okładek *Vespertine* i *Medulla* widać od razu, że miały się one różnić od tych z poprzednich trzech albumów, na których postać Björk, choć za każdym razem zupełnie inna, prezentowała się zawsze w takim samym kadrze. Tym razem jest on mniej zwarty, a zbliżenie większe. Okładka *Vespertine* wydaje się jakby zamazana, pokryta białymi i na pozór niedbałymi esami-floresami, a oczy schowanej pod nimi, wygiętej w uniesieniu Björk są zamknięte. Z okładki *Medulla* natomiast znów spogląda na nas w natężeniu, lecz tym razem z cieniem trwogi, w napięciu. Swoją twarz zasłania przykrytym obiema rękami hełmem splecionym z włosów. Spod tego czarnego, lśniącego nakrycia głowy uważnie mierzy wzrokiem niebezpieczeństwo. Ów dziwny hełm pojawia się jeszcze kilkakrotnie w środku książeczki, zupełnie jakby był on czymś faktycznie nakładanym na głowę, a nie na niej rosnącym.

Obie płyty powstały już w Nowym Jorku, gdzie Björk przeprowadziła się po 2000 roku. Po próbach stworzenia naturalnego, sejsmicznego rytmu z *Homogenic* i gęstych beatach układających się powoli z codziennych odgłosów i dźwięków, które dominowały na *Selmasongs* z filmu Larsa von Triera, wydawać się mogło, że Björk całkowicie poświęci się inżynierii rytmicznej, w dużym stopniu kosztem ciekawych melodii. I oto pojawiła się *Vespertine*, na których beaty zostały odsunięte na plan drugi – gdy już się pojawiały, brzmiały lżej, bardziej akustycznie, choć były zarazem skomplikowane niczym gęsta pajęczyna. Na pierwszym planie znalazły się przestrzenne, często wyciszone linie pięknych melodii. O ile na *Homogenic* najlepszymi piosenkami były te, które jakimś sposobem uniknęły topornej „homogenizacji” stylu (*Joga*, *Bachelorette* czy *Hunter*), o tyle na *Vespertine* Björk udało się osiągnąć jego jednolitość, która służy wszystkim utworom. W nowatorski sposób posłużyła się tradycyjnymi i stworzonymi na jej zamówienie instrumentami, wykorzystując, z jednej strony zaawansowane programowanie Mathew Herberta, mikrobeaty Thomasa Knaka i Matmos, z drugiej – aranżację orkiestrowe Vince’a Mendosy, rewelacyjną harfę Zeeny Parkins i specjalnie dla niej odlewane w szkle pozytywki. Efekt okazał się zachwycający – *Vespertine* jest delikatna jak najcięższy lód. Gdy pozytywka z *Frosti* płynnie przechodzi wraz z miarowymi odgłosami chrzęszczącego śniegu w hymn *Auro-ra*, słychać, że tajemnica jest w zasięgu ręki.

W utworach raz po raz powraca temat intymności, jaką daje spełniona miłość między dwójgą ludzi – cielesnego i duchowego



świata, który ona stwarza. Björk posługuje się przy tym językiem mistyków w opisach często śmiałej dość erotyki. Udało się jej dzięki wszystkim tym zastosowanym środkom zaśpiewać o miłości w sposób nowy i trudny – w *Pagan Poetry*, gdy śpiewa o sekretnej kodzie z własnymi nakazami wyrzniętymi wewnątrz ciała, w *Hidden Place*, gdzie opisuje stosunek miłosny z wnikiwością naukowca (albo fryzjera) albo w *Sun In My Mouth*, swoistym punkcie kulminacyjnym całej płyty, który kończy się zaśpiewaną głośno frazą: „Will I complete the mystery of my flesh?”

Vespertine, jako modlitwy wieczorne, była bardzo wzniosłą płytą, która brzmieniowo wyraźnie odbiegała od pozostałych. Jedyń niedoskonałością w aranżacji wydawały mi się na niej słodkie zawołania chórów chłopięcych. Nie zdziwiło mnie więc, że następną płytę Björk postanowiła nagrać tylko z użyciem... ludzkich głosów i chórów.

Medulla, wbrew pozorom, wcale nie odbiega od pozostałych albumów i nie jest od nich w żaden sposób trudniejsza. Jedyne *The Ancestors* i sposób ułożenia pozostałych utworów mają celowo sprawiać wrażenie nieprzystępności. Jest to też płyta mniej zmysłna od *Vespertine* czy *Homogenic*, mniej skomplikowana. Część utworów znalazła się na niej, mam wrażenie, trochę przypadkowo, skutkiem czego album jest w sumie mniej spójny, choć na pewno za to bardziej różnorodny. Jak zwykle, Björk udało się pozyskać i w pełni wykorzystać rewelacyjnych muzyków, takich jak Rahzel, Mike Patton, Robert Wyatt (który w *Submarine* niemal ją przyćmił) czy Olivier Alary z Ensemble. Mimo że płyta powstała niemal bez użycia instrumentów, poza ludzkim głosem i – uwaga – programowaniem, nie brzmi ona bardziej ascetycznie od poprzednich.

Pozbawienie muzyki instrumentów (na przykład usunięcie skrzypiec, które zawsze stanowiły mocną stronę Björk) służyć miało po raz kolejny przybliżeniu się do owego organicznego brzmienia, o którym mówiła Stockhausenowi i nad którym pracowała w okresie *Homogenic*. I rzeczywiście, gdy słucha się *Pleasure Is All Mine*, *Who Is It?* czy *Submarine*, czuć, że chodziło jej o stworzenie takiej muzyki, która opowiadałaby o tej samej sile życia, jaka była tematem poprzednich albumów, lecz tym razem od strony funkcjonowania samego organizmu: tego, co pracuje na człowieka i na inne zwierzęta, nieświadomie lub mimo ich świadomości – życia w sercu, płucach, kościach, samych tkankach. Mówiąc żartobliwie: nie jak w *Vespertine* nadbudowa ducha, ale tym razem cielesna baza jest zasadniczym tematem utworów. W *Triumph of The Heart* Björk, by oddać hołd miłości, śpiewa o nerwach przesyłających mrowiące sygnały, o żyłach, o cienkich, miękkich czerwono-fioletowych płucach.

W jednym z b-side'ów z *Homogenic*, piosence *My Snare*, która niedawno po przemianowaniu na *Nature Is Ancient* doczekała się nawet wideoklipu, Björk na tle ciężkiego, nieregularnego, elektronicznego, i potwornie miaskającego rytmu śpiewała: „Jest mokre w środku / Ze skorupą dookoła / Nazywa się życie / Idzie gdziekolwiek zachce / Nie próbuj przewidzieć / Uraziłbyś je / Miałoby zadziwiać”. *Medulla* stanowi chyba najbardziej udaną próbę wcielenia tej myśli w brzmienie. Wystarczy posłuchać jednego z najlepszych momentów płyty, tego, w którym w trudach i bólach rozwijający się jak pąk dziwnego kwiatu *Oil Birtan* przechodzi w mocny *Who Is It?* (*Carry my joy on the left, carry my pain on the right*). Na tle krzyku Björk wyrasta nagle za nią tak głęboki, gardłowy

bas, że ma się wrażenie, że człowiek znalazł się nagle, jak Jonasz, we wnętrzu wieloryba! Wszystko w tym mrocznym wnętrzu żyje: mruży i pulsuje, tętni i pluska. Trudno o bardziej organiczną postać muzyki, w której „grająca

z gardła” Tonya Tagag posapuje ci do ucha niczym upadła Diamentowa Galas. Nie chodzi o to, żeby było łatwo, życie wiąże się z trudem śmierci i znojem narodzin. Dlatego przez *The Ancestors* trudno przebrnąć nie obawiając się, czy aby sąsiedzi już nie dzwonią po pogotowie, bo ktoś tam obok właśnie rodzi (łab-kona). Z kolei w *Pleasure Is All Mine* kolejne warstwy głosów opierają się na sobie jak gęsto splecione łodygi jakichś podwodnych roślin, które tworzą w końcu przez chwilę potężną i skomplikowaną budowlę. *Medulla* jest płytą, która w warstwie brzmieniowej podobna jest do takiej właśnie rośliny, to przyrównanie całego świata do takiego podświadomego, wewnętrznego, wegetacyjno-roślinnego, harmonijnego życia, gdzie ból i śmierć są zgrzytliwą częścią tej harmonii. Czy mówimy o miłości kobiety, czy chodzi o monolog oceanu z *Oceanii*, czy wreszcie o mowę organów ciała w *Triumph Of The Heart* – inspiracja jest podobna.

Jedyną rzeczą, która w związku z tym mnie na tej płycie nie przekonuje, to mającące się za hełmem przekonanie, że lekarstwem na złą sytuację na świecie może być, muzyczny przynajmniej, powrót do pierwotności (wątpliwej, bo *human beatboxing* Rahzela, choć przerywany organicznymi oddechami, do złudzenia przypomina beaty Marka Bella) i duchowa ucieczka od zagrożeń cywilizacji. W *Mouth's Cradle* Björk śpiewa: „Potrzebuję schronienia, by zbudować ołtarz z dala od tych wszystkich Osamów i Bushów.” Choć można to potraktować jako jeszcze jeden przejaw gorącej politycznie atmosfery, jaka panowała wówczas (ze zrozumiałych względów) w Nowym Jorku, to jej wypowiedzi, w których wyznaje, że nagrała tę płytę, bo była zła na paskudnych polityków (bo nie dostrzegają życia dookoła, piękna kwiatów i stworzeń), robią na mnie wrażenie infantylnych.

W jednym z wywiadów z roku 2002 Björk tłumaczyła: „Wydaje mi się, że są dwa rodzaje polityki. Na ogół polityka nazywa się pewien rodzaj dążenia do władzy. Ale jest też inny rodzaj, którym, jak sądzę, sama się parzę, a który dotyczy tego, jak radzimy sobie z ludźmi, których kochamy.” Myślę, że w czasach wojny bardzo ważne jest, by nie zapominać o tej „osobistej polityce”. I myślę, że o to też chodzi w muzyce. Nie sądzę, żeby dobrym pomysłem na uporanie się z 11 września było po prostu napisanie o tym piosenki. Myślę, że musisz sięgnąć i napisać piosenkę właśnie o czymś innym. Bo na świecie jest więcej rzeczy niż Bush i Bin Laden. Dzięki Bogu!”

Medulla do pewnego stopnia pokazuje, że od tamtego czasu Björk zmieniła zdanie. Wątpię, czy to, co ma do przekazania, jest szczególnie ważne, dla mnie to nie jest „ta właściwa piosenka”. Hełm posklejany z piosenek o naturze, która jest wszechpotężna, ponadludzka i na swój sposób obojętna na losy człowieka, wydaje mi się zbyt kruchy, by obronić kogośkolwiek przed konkretnym zagrożeniem. Być może właśnie wtedy przebiega granica metafory – świat muzyki, sztuki, jest jednak czymś odrębnym, i w dziwny tylko sposób przykładalnym do zewnętrznego świata. Mityczny hełm jako rezultat poszukiwań jest piękny, ale zarazem bardzo sztuczny.

Łukasz Mikołajewski



Debut – 1993
Post – 1995
Homogenic – 1997
Selmasongs – 2000
Vespertine – 2001
Medulla – 2004



Wszystkie płyty wydane przez wytwórnię *One Little Indian* – tylko że do 1997 z licencją dla *Mother*, a potem dla *Polydor*.

Oficjalna strona internetowa: <http://www.bjork.com/>

Björk

Krzysztof
Kwiatkowski:

Ponieważ redaktor naczelny zasugerował nam temat „późny Stockhausen”, wypadłoby się najpierw zastanowić, jaki sens (poza czystą chronologią) ma dzieło twórczości Stockhausena na „wczesną” i „późną”. Nie kwestionuję tego podziału – tekst o *Inori* zamieszczony w tym numerze miał być w mojej intencji wprowadzeniem w tę drugą, późniejszą część. Za początek trwającego do dzisiaj okresu uznałem jego pierwszą *Formelkomposition*, czyli *Mantrę*. Kiedyś widziałem w telewizji niemieckiego świetny film o tym właśnie utworze i pamiętam, jak jeden z braci Kontarskich (tworzących słynny niegdyś duet fortepianowy) opowiadał, jak to podczas pracy nad *Mantrą* obaj ochotczy podśpiewywali i pogwizdywali sobie fragmenty utworu, co ich bardzo bawiło, jako że we wcześniejszych utworach fortepianowych Stockhausena (Aloys Kontarsky nagrał *Klavierstücke I-XI*) trudno jest znaleźć coś, co by się dało zanucić. Można zatem za punkt orientacyjny uznać pierwsze opracowanie idei „melodyjnej formy”, ale wcale nie jest to jedyne możliwe kryterium podziału.

Dość powszechne stało się odróżnianie wcześniejszego Stockhausena „racjonalisty” od późniejszego – „mistyka”. Wprawdzie można sensownie twierdzić, że podstawy obecnych jego poglądów (muzyka jako jedyny sposób wejścia w to, co jest „po tamtej stronie”) obecne są już w najwcześniejszych wypowiedziach. Znam książkę (Christoph von Blumröder – *Die Grundlegung der Musik Karlheinz Stockhausens*, 1993), w której autor udowadnia to na podstawie korespondencji z Hermanem Hessem, jaką Stockhausen prowadził, kiedy jeszcze zastanawiał się, czy zostać pisarzem czy kompozytorem (czyli przed *Kreuzspiel* z 1951). Ewolucja światopoglądu Stockhausena jest faktem, niemniej sam do podziału na „racjonalistę” i „mystyka” odnoszę się z nieufnością, a to głównie dlatego, że podział ten łatwo odrywa się od swojej podstawy, czyli od muzyki. Niektórzy znają jego dzieło w znikomym stopniu – często nawet w ogóle nie interesują się nową muzyką – a mimo to, okazuje się, że mają strasznie dużo do powiedzenia na ten temat. Po idiotycznym, moim zdaniem, dziennikarskim skandalu z wypowiedzią kompozytora na temat ataku na World Trade Center przeczytałem na przykład artykuł Andrzeja Oseki (w „Gazecie Wyborczej”), w którym autor ten umiejscawiał Stockhausena gdzieś w okolicy futurystów włoskich, którzy wychwalali wojny i gardzili kobietami, inny z kolei dziennikarz (w „Newsweeku”) skojarzył Stockhausena z Nieznaną, jako że oboje zajmują się głównie naruszaniem norm przyzwoitości. Ponieważ my nową muzyką żyjemy i ona jest dla nas ważna, to pewnie nie będziemy tu rozważać zagadnienia realności Lucyfera ani zajmować się sensacjami, moglibyśmy jednak zastanowić się na przykład nad tym, czy i w jakim stopniu światopogląd niemieckiego twórcy i brzmienie jego muzyki są od siebie nieodłączne.

Późny Stockhausen: kontrpunkt



Konrad Burzyński: No właśnie, w muzyce Stockhausena od samego początku pojawiały się przykłady mistycznego bądź rytualnego rozumienia muzyki. Jednak środki, jakie dostępne i afirmowane były wtedy także przez niego samego, jak i pewna niechęć do ich dogłębnego realizowania, nie pozwalały na to, co stało się dopiero po roku '68 (*Stimmung*). *Gruppen* czy *Gesang der Jünglinge* postrzegam właśnie jako przykłady odgadywania, bądź nawet kreowania pewnej tajemnicy, którą słuchaczowi przyjdzie rozwikłać bądź odrzucić. W *Gesang der Jünglinge* widzę początki psychodelicznych stanów, które w późniejszych latach są realizowane za pomocą, moim zdaniem, mniej kunsztownego języka muzycznego. *Gruppen* to pomysł na wykorzystanie przestrzeni sali koncertowej. Dźwięk ma przepływać, odbijać się echem, tak naprawdę pozostając jednak w swojej stylistyce. Widzę tu chęć (inną niż u Xenakisa – *Terre-tektoth*) widowiskowości, odnowienia (już wtedy?) coraz bardziej kostniejącego języka „darmstadzkiego”. Parę lat później mamy już *Stimmung* – i tu dopiero zaczyna się to, o czym chcemy rozmawiać.

KK: Przypuszczam zatem, że ten podział na wcześniejszego i późniejszego Stockhausena ma dla Ciebie jakiś sens. Można za przełom uznać *Stimmung*, ale można również mówić o tym, co było przed rozpoczęciem *Licht* (1977) i potem.

KB: Myślę, że przeciw temu podziałowi nic nie zdziałasz Krzysztofie, wydaje się on naturalny, gdy się po prostu słucha muzyki. Nawiązując do tego, co napisałem wcześniej, są pewne immanentne cechy muzyki Stockhausena od początku po dziś dzień. Ale cechy te bardziej przynależą do sfery intencji muzycznych niż środków, jakimi są realizowane, dlatego podział, jaki stosujemy, jest podziałem przede wszystkim na język muzyczny i filozofię. Cechy te są stałe i w różnym natężeniu realizowane – kontemplacja i afirmacja świata jako części większej całości, która ma swoje zasady działania, np. wymienianie nazw planet, cała kosmologia (*Syriusz* i inne), kadencyjność pór roku (*Syriusz*), dni (*Licht*), cyfra (to prawie w każdym utworze), zmienność słów tworzonych przez człowieka (*Stimmung*). W *Gruppen* mamy do czynienia nie tylko, moim zdaniem, z techniczną rewolucją (3 orkiestry), ale z metafizycznym powierzeniem dźwięku trzem źródłom, co ma swoje dalekie echa w *Kwartecie Helikopterowym*.

Czy zwrot zaczął się od *Stimmung* czy od *Licht*? Zaczął się od *Stimmung*, ale w małej skali, spektakularne zerwanie z poprzednią muzyką to *Licht* i *Syriusz*, oba cykle rozpoczęte w 1977 roku, z tym że *Syriusz* w tym samym skończony. Oba z niestęchaną klarownością ukazują nam uwolnione od naleciałości wypracowywanych przez wieki kompozytorskich kunsztów odszczepieńca. Odszczepieniec ten realizuje swoje muzyczne i filozoficzne wizje-projekcje za pomocą najbardziej odpowiedniej do tego celu muzyki. Można jednak, z drugiej strony, dojść do wniosku, że Stockhausen dzięki realizacji pewnych odwiecznych tematów myśli ludzkiej dochodzi właśnie do źródeł komponowania muzyki.

Tomasz Praszczalek: Dziennikarski skandal z WTC był jednym z powodów, dla których Stockhausena zaczęto mieszać z błotem. Oto, co znaczy dziś wolność wypowiedzi! Swoją drogą, trochę przekreślono jego słowa, bo Stockhausen stwierdził, że zamach z 11 września był największym dziełem sztuki Lucyfera. W większości cytatów zostało tylko „dzieło sztuki”. No i jesteśmy przy mistycyzmie. Mnie nie tyle interesuje, w co Stockhausen wierzy, ile jak i czy przekłada się to na jego muzykę. Fakt, że po słynnym „przełomie”, jakim stała się *Mantra*, da się jego muzykę zanucić, to ewenement w muzyce współczesnej (z wyłączeniem różnych neo-izmów). Ale ja w ogóle jestem przeciwny podziałowi twórczości na okresy, jakiegoś „przed” i „po”. Wydaje mi się, że każdy z twórców ewoluuje w pewnym kierunku, a utwory są tylko tego wyrazem. Nikt nie pisze utworów w sposób permanentny, przez całe życie. Trudno więc dokładnie powiedzieć, w którym momencie Stockhausen zaczął interesować się tym, co jest „po tamtej stronie”. Może od początku tego szukał? W życiorysie, który sam napisał w 1970 roku, po wymienieniu rozlicznych zajęć stwierdza: „a resztę czasu spędza na modlitwie”. Dodaje też, że nie należy do żadnego kościoła, ani że nie wyznaje żadnej religii. Do jakiego więc Boga się modli(?)?

Nie wydaje mi się, żeby muzykę Stockhausena można było rozpatrywać w oderwaniu od jego osoby i przykładając miarę, jaką mierzymy innych kompozytorów. Jego system muzyczno-filozoficzny to odrębny świat. Jeśli wzniesiemy się ponad znużenie i irytację, które wywołują jego późne utwory, zwłaszcza te słuchane i oglądane (ze specyficzną akcją sceniczną) na żywo, wejźmy na inny poziom percepcji, bawimy się w swoistą grę intelektualną, którą prowadzi kompozytor ze słuchaczem. Niby grę, ale podszytą dziwnym tragizmem, słabością, śmiesznością. Niby bawimy się, ale z każdym utworem Stockhausena jest w tej zabawie więcej bolesnej prawdy. Dla mnie to muzyka pisana bardzo świadomie, muzyka, która nie zgadza się na ból istnienia. Wreszcie – muzyka do końca szczerą, bo tworzącą tylko dla siebie.

KK: Nie wszystko, o czym mówicie, potrafię przełożyć na własne doświadczenie.

Z tym odszczepieństwem jest coś na rzeczy, bo może się wydawać, że Stockhausena nie interesuje uczestnictwo w tym, czym żyje świat muzyki współczesnej. Do pewnego stopnia jest to prawda, chociaż skądinąd wiem, że kilku swoich kolegów po fachu darzy jednak wielkim szacunkiem (jak choćby Beria i Bouleza). Z drugiej strony, Stockhausen jest dla mnie nadal, tak jak kiedyś, twórcą reprezentującym linię postwebernowską, chociaż z reguły określenie takie kojarzy się z muzyką brzmącą całkiem inaczej. Kiedy po raz pierwszy zdarzyło mi się obcować z jego muzyką w sposób intensywny, a było to na trzech koncertach „WJ” 1992, uderzyło mnie, że komponowanie każdego dźwięku z osobna (a to przecież wzięło się z myślenia parametrycznego) jest dla niego zabiegiem magicznym. Zafascynowało mnie to właśnie jego poczucie magii, obce wielu nawet najbardziej muzykalnym i sprawnym kompozytorom współczesnym. Nawiasem mówiąc, miałem wtedy podobne wrażenia jak Ludwik Erhardt, który w „Ruchu Muzycznym” pisał o swojej początkowej irytacji i zniechęceniu, i o tym, jak mimo tego, na ostatnim trzecim koncercie (m.in. z *Vision* z *Czwartku*) dał się w jakiś niezrozumiały sposób uwieść.

W Twojej wypowiedzi, Tomku, uderzyło mnie, że dla Ciebie, jeśli dobrze zrozumiałem, muzyka Stockhausena nie jest taka antypsychologiczna, jak sam Mistrz twierdzi. Mówiąc „antypsychologiczna” nie mam na myśli bynajmniej tego, że nie przystaje ona do ludzkiej percepcji. Niemniej wydaje mi się, że odnosi się ona do człowieka o tyle, o ile jednostka ludzka ma swój udział w jakimś duchu obiektywnym. Może dałem się zwieść Stockhausenowskiej mitologii (pytam prowokacyjnie!) i nie widzę za nią człowieka takiego, jakim jest, z krwi, kości i namiętności? Prawdę mówiąc, Stockhausen uwielbiam właśnie za tę (prawdziwą lub rzekomą) „ponadjednostkowość”, która tak bardzo irytuje m.in. licznych w Niemczech

zwolenników pojmowania sztuki jako formy zaangażowania społecznego. Wizja świata jako teatru działań archaniola Michała, Lucyfera i pramatki Ewy jest mi cokolwiek obca, uważam jednak, że to fantastyczne – pisać opery o siłach kosmicznych. Moim zdaniem, to wszystko ma się jakoś do muzyki, ale jak?

TP: Och, z pewnością Stockhausen jest odszczepieńcem, ale dobrze wie, co się dzieje w muzyce współczesnej. To co mówimy o początkowej irytacji można wiązać z tym, że chyba każdy kontakt z nieznanym, a szczególnie tak obcym i dziwnym, ją wywołuje. Rzadko która muzyka obrasta w tyle mitów, co ta tworzona przez Stockhausena. Zanim miałem okazję posłuchać utworów z *Licht*, znałem opinie na ich temat balansujące wyłączenie między pogardą i śmiesznością. I z początku tak właśnie do tego dzieła podszedłem. Dziwnym trafem wybrałem się na „Stockhausen-Kurse” dwukrotnie i dopiero za drugim razem wzniosłem się ponad tę irytację. Muzyka Stockhausena nie jest „antypsychologiczna”, on dobrze wie, co z nami, słuchaczami, robi. Wzbudza naszą irytację, by uspić zmysły i działać tym silniej na podświadomość. Przecież nie ma innego kompozytora, od którego muzyki tylu ludzi jest uzależnionych! Na kursach niektórzy uczestnicy przychodzą co dzień ubrani w inny kolor – ten, jaki Stockhausen ustalił dla danego dnia tygodnia. Jeden facet miał nawet garnitur w siedmiu kolorach *Licht*! Każdy fanatyzm jest niezdrowy, jasne. Ale jak wytłumaczyć, że niektórzy muzycy od z górą dziesięciu lat wykonują tylko muzykę Stockhausena? Czyli można nią żyć na co dzień, oddychać? Ja bym nie potrafił, ale... wydaje mi się, że Stockhausen ma bardzo silną osobowość, dla niektórych staje się „guru”, wyznają jego religię (bo jak to inaczej nazwać?) bezkrytycznie. I może z tą twórczością już tak jest? Nie można próbować zrozumieć, trzeba po prostu uwierzyć!



KB: Czy Stockhausen to silna osobowość? Tego nie wiem, ale domyślam się, że pewnie tak jest. Wydaje mi się, że wszystko to, co w sztuce jest bardzo subiektywne, przyciąga rzeszę oddanych wyznawców i odpycha jednocześnie inaczej myślących. O takiej sztuce zwykło się mówić, że albo się ją bardzo lubi, albo jej nie znosi. Osobiście mam duży dystans do informacji o tym, że są wykonawcy, którzy wykonują tylko Stockhausena, że są tacy, którzy chodzą w garniturach siedmiokolorowych, żeby oddać cześć Twórcy. To nie tyle śmieszne, co nawet straszne!

Wracając do muzyki, zauważyliście pewną jego skłonność do posługiwania się elektroniką, której każdy dźwięk coś znaczy? U niego nie ma elektroniki na wzór chociażby IRCAM-owski, gdzie jest ona traktowana jak kolejny instrument. Elektronika u Stockhausena nadaje sensy, znaczenia i pewien klimat. Słuchając *Syriusza* mam wrażenie, że każdy dźwięk coś odmalowuje, określa, nadaje ekwiwalent muzyczny jakiemuś ważnemu zagadnieniu. Elektronika u Stockhausena opisuje, a nawet tworzy pewne archetypy, jest określona przez sens, nie przez abstrakcyjną treść muzyczną. W *Syriuszu* tworzą ją argumenty, jakimi przerzucają się postaci dramatu. Oddaje ona pewne stany duchowe, i wydarzenia – nawet z historii kosmosu (?). Nie znam, co prawda, treści *Syriusza*, ale wydaje mi się, że zaczyna się on od odkrycia nowych lądów kosmicznych (przebijanie się

przez kamienną ścianę – nagłego olśnienia – i związanego z nim stanu emocjonalnego podniecenia. Potem następuje określanie (wręcz na sposób wittgensteinowski!) świata, kojarzenie różnych z pozoru wartości ze sobą, tak aby znaleźć dla nich wspólny mianownik.

KK: Prawie odgadłeś o czym jest *Syriusz*, z tym że to nie Ziemia wyrusza w Kosmos, ale goście z Psiej Gwiazdy odwiedzają naszą planetę. Stockhausen ma zamiar przywitać tym utworem pierwszy latający spodek, jaki wyląduje na Ziemi.

Konradzie, pewno coś jest w tym, co mówisz o szczególnej roli elektroniki w kształtowaniu sensu związanego z pewnym wykraczającym poza czystą muzykę przekazem – zwróć uwagę, że w zamieszczonym obok wywiadzie coś podobnego sugeruje Stockhausenowi Björk i on bynajmniej nie zaprzecza. Z drugiej strony potrójna formuła *Licht*, czyli esencja symbolicznej warstwy całego cyklu, jest rozpisana na instrumenty odpowiadające protagonistom (trąbka jest instrumentem Michała, puzon Lucyfera, a basethorn Ewy). Dlatego sam bym nie powiedział, że to akurat elektronika, a nie głosy czy instrumenty, nadaje tu sensy. Ale rozumiem, że u podstaw tego, co twierdzisz leży jakieś konkretne doświadczenie.

Na pewno istnieją wyznawcy Stockhausena i to zabawne, co opowiadasz, Tomku, o tym faciecie z siedmioma garniturami. Jeśli chodzi o osoby blisko związane ze Stockhausenem (z jego świąty, jak niektórzy mówią), to miałem okazję dłużej porozmawiać z dwoma z nich: Markusem Stockhausenem (synem kompozytora) i z Bryanem Wolfem. Absolutnie nie miałem wrażenia, że są oni kapłanami jakiegoś kultu – po prostu pomagają Stockhausenowi realizować jego wizję, ale niekoniecznie utożsamiają się z jego poglądami. Jedne utwory lubią bardziej, inne mniej, i podobnie jest z większością uczestników letnich kursów w Kürten. Faktem jest jednak, że wielu muzyków niegdyś ściśle współpracujących ze Stockhausenem zbuntowało się przeciw niemu, stwierdzając, że nie mają ochoty uczestniczyć w rytuałach organizowanych przez guru.

Ta irytacja, o której wspominasz, to uczucie mi znane i chyba prawie większość obcujących z muzyką późnego Stockhausena może o tym coś powiedzieć. Wielu ludzi sądzi, że gdyby ten Stockhausen był jakiś bardziej normalny, to wyszłoby to na dobre jego muzyce – osobiście sądzę, że oddziaływanie muzyki jest zjawiskiem na tyle tajemniczym, że ataki na „mistycyzm” tracą mi pseudoświeceniowym prostactwem i żal by mi było, gdyby Stockhausen stał się nagle taktownym i powściągliwym starszym panem, jakim był choćby Lutosławski. Nie jest to może najszcześniejsze porównanie, ale zwróć uwagę, w jakim sensie użyłem słowa „antypsychologiczna” – jestem ostatnim, który odmawiałby muzyce Stockhausena właściwości hipnotycznych. Miałem na myśli raczej to, że jeśli szuka się w jego dziele głębi psychologicznej w sensie, na przykład, muzycznej analizy bólu i cierpienia jednostki ludzkiej, to można dojść do wniosku, że pod tym względem nie ma w niej nic ciekawego. Dlatego zainteresowało mnie to, że na początku dyskusji użyłeś kategorii psychologicznych, co sugerowałoby wyjście poza „oficjalne” interpretacje. Ciekaw jestem, co rozumiesz przez „bolesną prawdę”.

Tu przychodzi mi do głowy *Pietà z Wtorku*. Jest to utwór o cierpieniu i dla mnie jest on bardzo przejmujący, a użyte środki muzyczne (fantastyczna partia trąbki!) uważam za idealnie adekwatne do ekspresyjnych intencji. Kiedyś jednak czytałem recenzję, w której ktoś napisał, że *Pietà* jest irytująca i brzmi jak parodia. Wrażenie takie wyjaśniałbym tym, że Stockhausen tutaj nie tyle psychologizuje (a więc może wydawać się płytki), ile odwołuje się do ikonografii, która po przeniesieniu z chrześcijańskiej dogmatyki do tworzonego przez niego rytuału musi zostać jakby na nowo zaakceptowana. Uogólniając, powiedziałbym, że uczucie irytacji rodzi się z tego, że ludzie niechętnie przyjmują zaproszenie do nieznanego im z własnej tradycji rytuałów, jako że oferty takie czyni wiele podejrzanych sekt. Sam zaproszenie do Stockhausenowskich ce-

remonii przyjmuję, ale nie mam do nich nastawienia wyznawcy, chociaż staram się odczuć ich ducha. Przyjmuję, bo uważam, że jego postawa wobec rytuałów nie ma nic wspólnego z rozpatrywaniem doktrynalnych różnic (wspominam o tym w artykule o *Inori*) i nikt mi tutaj nie każe w nic wierzyć. Chodzi raczej o odczucie Tajemnicy. Stockhausen twierdzi, że ludzie dzisiaj ztratili poczucie niesamowitości, której dotyczą rytuały najprzeróżniejszych wyznań i chyba jest nad czym ubolewać.



TP: Przez „bolesną prawdę”, Krzysiu, rozumiem po części to, co mówisz opisując *Pietę*, ale chyba bardziej można to odnieść do jego ostatnich utworów, szczególnie *Düfte-Zeichen*, których pierwszy akord sprawia wręcz fizyczny ból, pojawia się nagle i blokuje wyobraźnię, przestrzeń metafizyczną. Mam wrażenie, że Stockhausen pisze go z myślą o samym sobie, bo odczuwa mocny metafizyczny ból, który powstrzymuje bólem fizycznym, ale tylko na czas trwania utworu. Oczywiście jest zbyt mądry, by zadawać sobie taki ból w jakiś prosty sposób lub popełnić samobójstwo (jako że wierzy w reinkarnację, w kolejnym wcieleniu byłby wówczas o poziom niżej). Wydaje mi się, że owa muzyka to jego sposób na przetrwanie na tym świecie. Może jedyny możliwy w sytuacji, w jakiej uważa, że się znalazł?

Jeśli chodzi o instrumenty, których użył dla trzech głównych postaci *Licht*, dosyć tradycyjne jest skojarzenie puzonu z siłami ciemności (już od Monteverdiego). Jeśli chodzi o dwa pozostałe – na trąbce gra jego syn, a na basethornie Suzanne Stephens, jedna z jego kobiet (jak to się mówi). Co prawda Markus zajął się ostatnio własnymi projektami, ale trąbkowe partie świetnie wykonuje także Marco Blaauw.

Wszystko, co nowe, jest trudne do zaakceptowania, może przerażać. Stockhausen w specyficzny sposób łączy symbole i wartości różnych kultur. Może „na sposób wittgensteinowski, jak piszesz, Konradzie, choć wydaje mi się, że ma swój własny klucz. Duży wpływ wywarła podobno na niego kosmologiczna książka Carla Sagana *Błękitna kropka*. Niestety, nie dotarłem do niej, więc nie wiem, czy i w jakim stopniu Stockhausen opiera nań swoją kosmologię z *Licht*.

W każdym razie ten typ myślenia towarzyszy mu co najmniej od *Inori*, czyli połączenia w jedną modlitewną całość

gestów z różnych zakątków świata, a chyba najpełniejszy wyraz znajduje w *Hoch-Zeiten*, gdzie użyte zostały teksty w pięciu językach (m.in. w arabskim, chińskim, kiswahili) oraz wtrącenia w niemieckim dla obwieszczenia kilku ważnych ideologicznie zdań. Podwójne znaczenie tytułu kompozycji (*Podniosłe Czasy i Wesela*) wskazuje na fakt, czemu zresztą Stockhausen nie zaprzecza, że marzy mu się unia między wszystkimi narodami na ziemi, mariaż wszystkich ludzkich ras, religii i kultur.

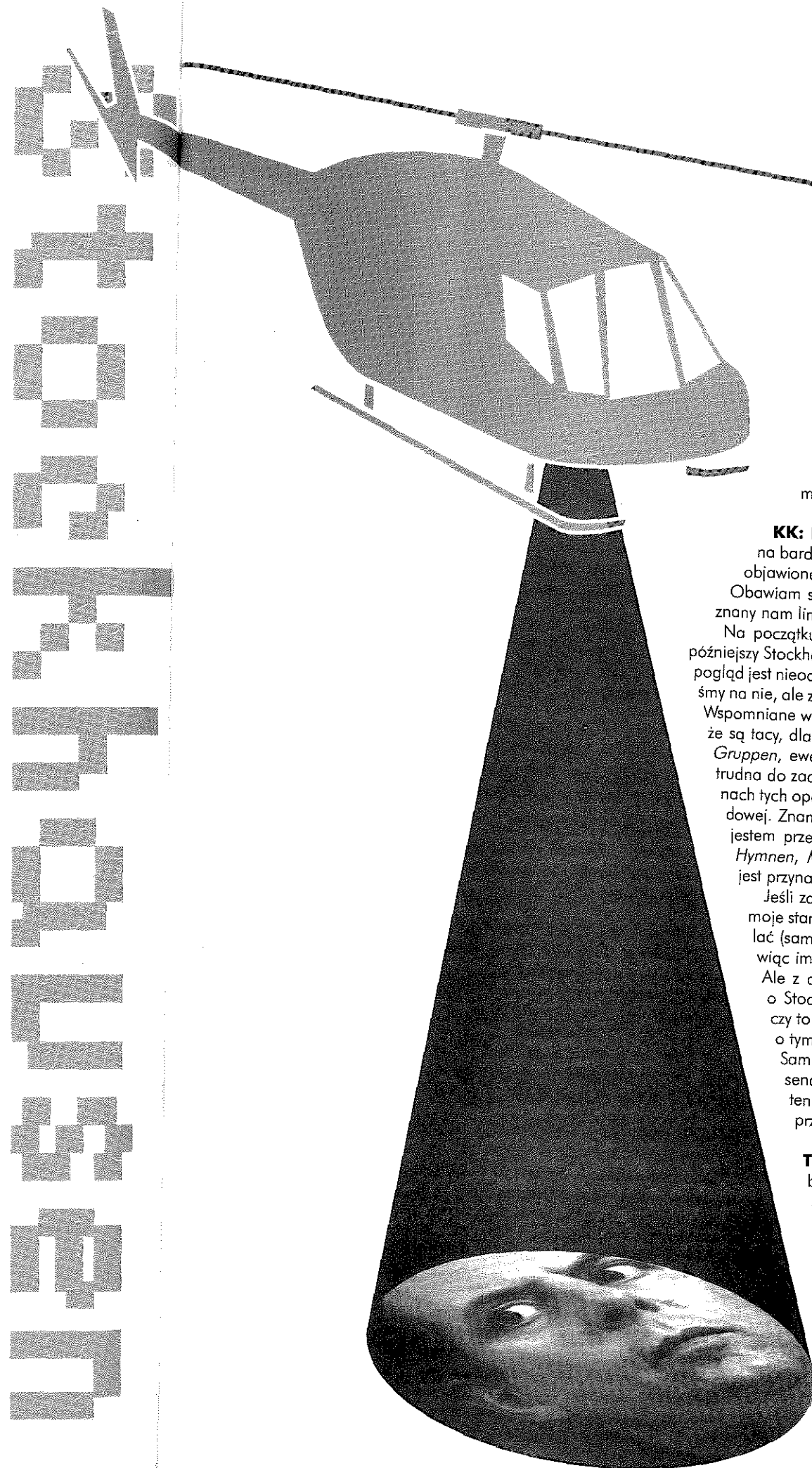
KK: Kosmologia *Licht* opiera się w znacznym stopniu na bardzo dziwnej księdze pod tytułem *Urantia* (podobno objawionej – nie wiadomo w każdym razie, kto ją napisał). Obawiam się, że chyba już porządnie przekroczyliśmy przyznany nam limit znaków, zatem pora na podsumowanie.

Na początku dyskusji postawiłem dwa pytania: jak się ma późniejszy Stockhausen do wcześniejszego oraz na ile jego światopogląd jest nieodłączną częścią muzyki. Chyba nie odpowiedzieliśmy na nie, ale za to pojawiło się wiele innych ciekawych wątków. Wspomniane wcześniej zagadnienia interesowały mnie dlatego, że są tacy, dla których szczytowe osiągnięcia Stockhausena to *Gruppen*, ewentualnie *Kontakte*, a późniejsza twórczość jest trudna do zaakceptowania. Dużo można by mówić o przyczynach tych oporów – nie są one wyłącznie natury światopoglądowej. Znam dobrze i bardzo cenię *Gruppen*, ale osobiście jestem przekonany, że kilka późniejszych dzieł, takich jak *Hymnen*, *Momente*, *Inori* czy niektóre fragmenty z *Licht*, jest przynajmniej równie ważne.

Jeśli zaś chodzi o relację: muzyka – światopogląd, to moje stanowisko jest takie: oczywiście, że można oddzielać (sam zaraziłem Stockhausenem wielu ludzi nie mówiąc im o kosmologii Mistrza i podobnych sprawach). Ale z drugiej strony, znajoma, która nigdy wcześniej o Stockhausenie nie słyszała, zapytała mnie kiedyś: czy to muzyka jakiejś religii? To pytanie świadczyłoby o tym, że coś dziwnego tkwi tu w samym brzmieniu. Sam uważam, że znajomość poglądów Stockhausena jest ważna dla odbioru jego sztuki i mam na ten temat trochę przemyśleń, ale o tym już może przy innej okazji.

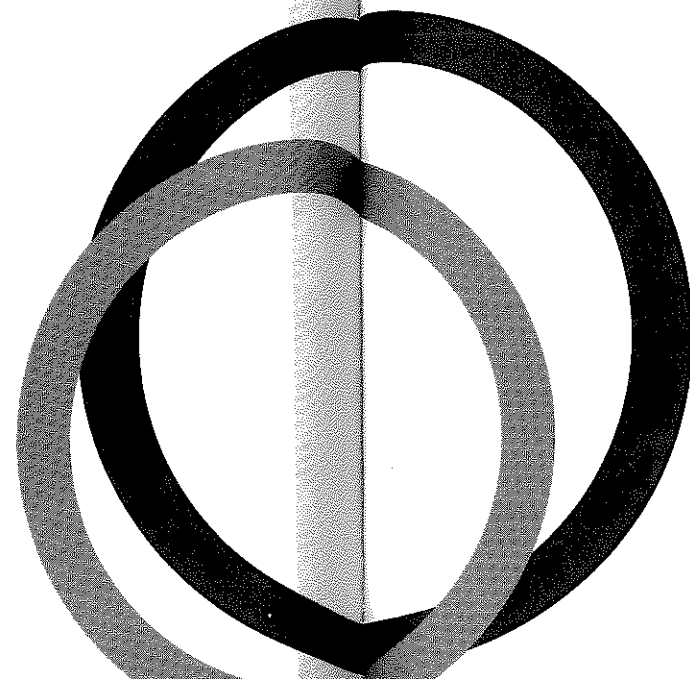
TP: To, ile wątków poruszyliśmy, świadczy, jak bogata i inspirująca jest twórczość Stockhausena. Ja także nie przychyliam się do zdania, by *Gruppen* było szczytowym osiągnięciem kompozytora. Wiele z jego późniejszych dzieł bardziej mnie przejmują, porusza. Są dla mnie bliższe tej prawdy, o której już wspominałem, prawdy o bólu istnienia w świecie.

Rozmowę przeprowadzili Konrad Burzyński, Krzysztof Kwiatkowski i Tomasz Praszczalek w dniach 15-25.10.2004 drogą elektroniczną. Rozmowę moderował Krzysztof Kwiatkowski.

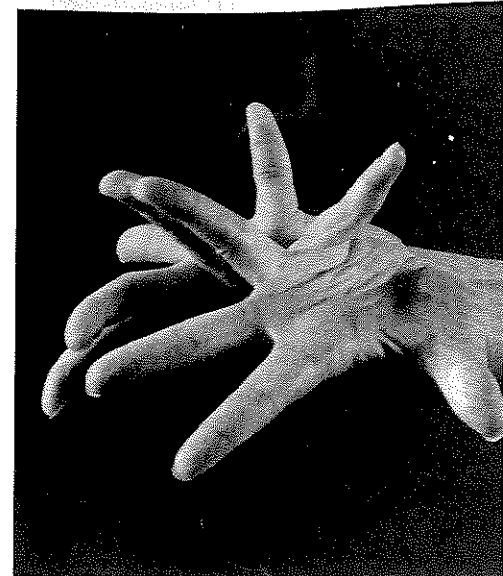




IN



RI



Krzysztof Kwiatkowski

Od powstałej w roku 1971 *Mantry* na dwa fortepiany z elektroniką rozpoczyna się w twórczości Stockhausena trwający do dziś okres, którego wyróżnikiem jest metoda komponowania przy użyciu tak zwanych formuł (niem. *Formel*) – znaczenie jakie nadaje temu pojęciu Stockhausen odnosi się wyłącznie do jego twórczości. W następnym utworze opartym na formule – orkiestrowych *Inori*¹ z lat 1973/74 – technika ta została doprowadzona do postaci rozwiniętej następnie w komponowanym od roku 1977 cyklu scenicznym *Licht*². *Inori* to dzieło, w którym założenia *Formel-Komposition* zostały zrealizowane w sposób modelowy; dzięki przejrzystej konstrukcji utworu można na jego przykładzie zaprezentować rozmaite aspekty muzyki Stockhausena bez konieczności reprodukcji stron partytury (co zajęłoby bardzo dużo miejsca).

Podane w tekście numery ścieżek oraz ułatwiające identyfikację poszczególnych fragmentów oznaczenie minut i sekund odnoszą się do płyty CD wydanej przez Stockhausen-Verlag. Nagranie utworu można zamówić przez Stockhausen-Verlag (www.stockhausen.org lub Kettenberg 5, 51515 Kürten, Niemcy)³.

Formuła i schemat formalny *Formel-Komposition* jest specyficznym dla późnego Stockhausena wariantem techniki serialnej, rozumianej przez niego jako „metoda komponowania przy pomocy pewnego stałego systemu proporcji”. Dwunastotona seria jest tylko jednym z możliwych przykładów takiego systemu. Należy przy tym pamiętać, że serializm w rozumieniu Stockhausena (począwszy od *Kreuzspiel* z roku 1951) nie ma zbyt wiele wspólnego z schönbergowską dodekafonią.

Formuła jest rządzącym utworem systemem proporcji i następstw (wysokościowych, rytmicznych, dynamicznych i innych) i jednocześnie pojawiającym się w utworze konkretnym i łatwo rozpoznawalnym kształtem o ściśle określonych parametrach. Określone są w niej również trudne do kwantyfikowania elementy, takie jak barwa. Pierwsze *Formel-Kompositionen*

Stockhausena opierają się na jednej, obowiązującej w całym utworze formule (w *Licht* stosuje trzy formuły, z których każdą przypisuje jednemu z protagonistów – Archaniołowi Michałowi, Lucyferowi i pramacie Ewie⁴).

Formułę *Inori* odnajdziemy w objętej klamrą części schematu (patrz str.116). Inaczej niż w *Mantrze* (utwór ten rozpoczyna się od ekspozycji formuły i kończy jej powtórzeniem), formuła w postaci melodii wraz ze wszystkimi określeniami pojawia się jedynie w pewnym przybliżeniu (zwłaszcza pod koniec odcinków X, XI i XII zatytułowanych *Melodie-Genese*).

Formuła obejmuje następujące elementy:

- następstwo temp zmieniających się zgodnie z „chromatyczną”⁵ skalą, zastosowaną po raz pierwszy w *Zeitmasse* (1955-56) i *Gruppen* (1955-57);
- gesty modlitewne (*Bef-Gesten*). *Inori* zawierają precyzyjnie skomponowaną warstwę wizualną, o której kilka słów powiem później;
- melodię. Do zasadniczych dźwięków dodane są ich powtórzenia oraz pauzy. Ciekawym i interesującym rozwinięciem w utworze elementem jest następstwo dźwięków w takcie siódmym (odcinek VIII) określane przez kompozytora mianem echa;
- przebieg dynamiczny ujęty w 60-stopniowej skali;
- następstwo barw zanotowanych w przybliżeniu za pomocą symboli fonetycznych⁶;
- uporządkowaną proporcję czasów trwania, ujętą w liczbach odpowiadających ilości ćwierćnut w każdym z wydzielonych przez kompozytora odcinków (oznaczonych rzymskimi cyframi od I do XXI).

Schemat formalny odnajdziemy w przykładzie pod formułą – całą kompozycję można uważać za jej 60-krotne powiększenie (1 sekunda melodii staje się minutą utworu). Nagranie trwa jednak nieco dłużej (71 minut), niż wynikałoby z pomnożenia czasu trwania formuły-melodii przez 60 – za wydłużenie czasu kompozycji odpowiedzialne są ritardanda, fermaty, długie końcowe „wybrzmie-

¹ Mimo japońskiego tytułu (*Inori* – modlitwa lub modlitwy) i użycia rytualnych instrumentów perkusyjnych o określonej wysokości, *Inori* mają niewiele wspólnego z muzyką japońską. Bardziej interesujące są analogie między niektórymi fragmentami utworu, a charakterystycznym dla Japończyków (i obcym europejskiej mentalności, jak twierdzi kompozytor) przechodzeniem do kontrastującego stanu emocjonalnego bez stopni pośrednich.

² W tym roku na festiwalu w Donaueschingen zostało wykonane jego ostatnie ogniwo, zaś na rok 2008 (80 rocznica urodzin kompozytora) planuje się wykonanie całości cyklu na specjalnym festiwalu w Dreźnie.

³ Stockhausen z jakichś niezrozumiałych dla mnie powodów lekceważył problem dystrybucji swoich wydawnictw, w rezultacie czego tylko wtajemniczeni wiedzą, jak zaopatrzyć się, na przykład, w nagranie *Gesang der Jünglinge* (wersja jedyna z definicji, a zatem żadne inne wydawnictwo nie może wypuścić nagrania tego utworu na rynek). Tą samą drogą można otrzymać partyturę *Inori* oraz *Vortrag über Hu* – ta druga zawiera również partię mima oraz ponad 200 zdjęć obrazujących różne przyjmowane przez niego pozycje.

⁴ Na potrójną formułę *Licht* można spojrzeć jako na swoją mowę dźwięków – jest ona kodem nie tylko muzycznego przebiegu całości, lecz w znacznym stopniu określa treść tego scenicznego cyklu. Widać to już w pierwszych nutach każdej z formuł: początkowa

kwarta w formule Archanioła Michała charakteryzuje jego śmiałość, otwartość itp., tercja w formule prammatki Ewy są elementem kobiecym, wznosząca się wielką septymą w rytmie punktowym z podwójną kropką wyraża Lucyferowskiego ducha rebelii. Z polifonicznego zestawienia tych formuł i ich właściwości wynikają konfiguracje, współdeterminujące treść poszczególnych oper – na przykład wymianie elementów między formułami Ewy i Michała odpowiada zbliżenie tych postaci do siebie.

⁵ To znaczy uporządkowaną według proporcji takich samych, w jakich pozostają względem siebie częstotliwości kolejnych stopni chromatycznej skali wysokości.

⁶ Przybliżona notacja barw w postaci symboli fonetycznych pozostawia wiele swobody w kształtowaniu tego elementu. Spektakularną demonstracją fonetycznej podstawy stockhausenowskiej *Klangfarbenlehre* jest niezwykle realistyczne „a-ha” (ścieżka 16, 3’47” w nagraniu) – instrumentalna skoku o oktawę z 10 taktu formuły stwarza złudzenie obecności chóru.

⁷ *rin* to japońskie metalowe miseczki o długo wyrzmiwym dźwięku, stosowane podczas ceremonii w buddyjskich świątyniach. W *Inori* użytych zostało 16 takich miseczek, zestawionych według skali chromatycznej. Oprócz metalowych indyjskich muszli (*indische Schellen*) w utworze tym występują wyłącznie instrumenty perkusyjne o określonej wysokości dźwięku: wibrafon, krotale i płytki metalowe.

wanie” oraz wytłumaczące się z planu czasowego fragmenty, których przebieg determinowany jest bardziej przez stronę wizualną, niż przez muzykę. Wpływ formuły na kształt formalny całego utworu można dostrzec, porównując jej kolejne takty z odcinkami I-XXI. Porównanie to prowadzi do wniosku, że forma *Inori* wynika z interpretacji formuły. Na przykład w pierwszych dwóch segmentach (*Rhythmus* i *Dynamik*) odcinki pod nazwą *Evolution* rozwijają (w *Rhythmus*) bądź powtarzają wariacyjnie (w *Dynamik*) to, co zostało rozwinięte w poprzedzających je *Genesach* (*Genesis*). Echa odpowiadają utrzymanym w dynamice *ppp* wariacyjnym powtórzeniom lub kontynuacjom poprzedzających je elementów. Odcinki zatytułowane *Pause* odpowiadają pauzom w melodii-formule.

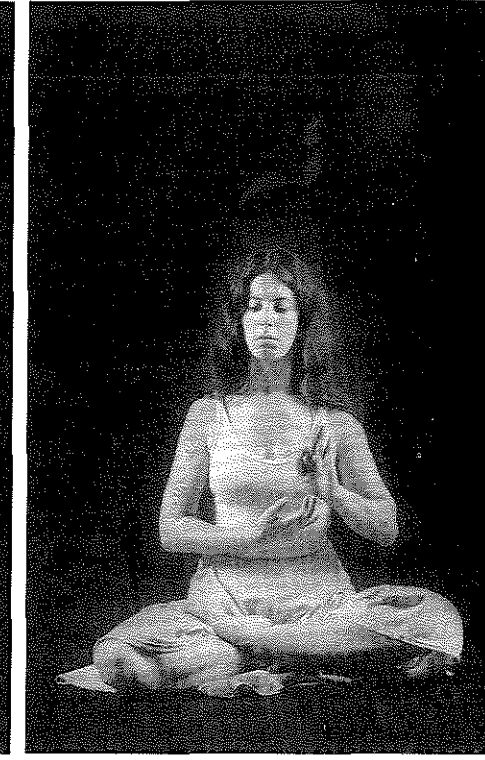
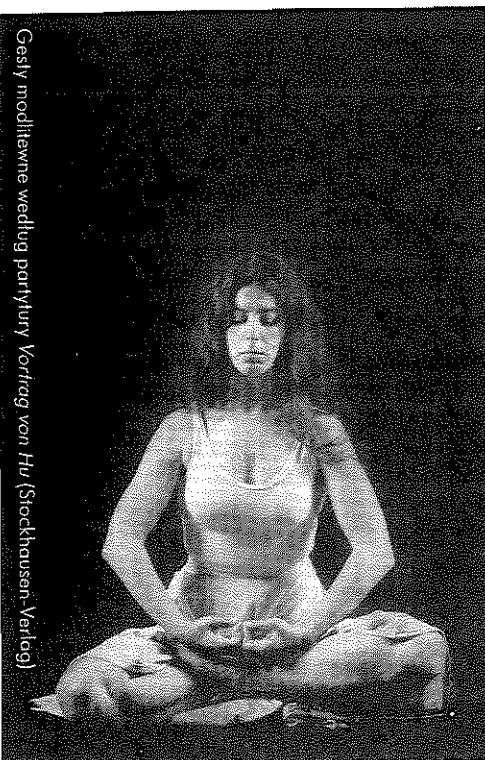
Na początku był rytm...

Plan formalny *Inori* można również odczytać jako szkielet zamysłu, który Stockhausen określił jako przedstawienie w tym utworze „krótkiej historii muzyki”. Metafora ta odnosi się do porządku rozwijanych kolejno muzycznych elementów: rytmu, dynamiki, melodii, harmonii i polifonii. Znajdąc ten zamysł, możemy spodziewać się, że na początku utworu zabrzmi muzyka o zredukowanej do minimum zmienności parametrów, z której w *Rhythmus-Genese* narodzi się rytm, i tak jest rzeczywiście. Razem z rytmem rozwijana jest agogika. Pod koniec trwającego 7’25” odcinka *Rhythmus-Genese* słyszymy już formułę w pełni wykształconą pod względem tych nadających się do siebie elementów, lecz nadal przy zredukowanej prawie do minimum dynamice i rzadkich zmianach wysokości dźwięków. Dokonuje się tu również pierwsza prezentacja charakterystycznego dla formuły następstwa barw (*Klangfarben*). Wyznaczone przez formułę proporcje brzmienia, echa i ciszy są dokładnie przestrzegane. „Brzmienie” reprezentowane jest przez orkiestrowe tutti w średnicy skali dynamicznej. Echa słyszymy na przykład jako wybrzmiewanie zaatakowanych w poprzednich taktach dźwięków fortepianu, wibrafonu czy *rin*⁷; mogą to być rów-

nież łażolety czy delikatne szesnastkowe pulsacje *ppp* (różnorodne formy prezentacji echa to jeden z najbardziej fascynujących elementów całej kompozycji). Pauzy są po prostu ciszą. Włączenie gry barw do odcinka „poświęconego” rytmowi można wytłumaczyć tym, że w schemacie formalnym nie przewidziano osobnej, wyróżniającej ten element muzyczny części utworu.

Tak jak w całym utworze, w *Rhythmus-Genesis* orkiestra składająca się z 89 muzyków podzielona jest na dwie grupy: instrumentów niskich i wysokich. Obie grupy rozpoczynają swoje partie od wartości przyjętych w formule za średnie: dźwięku g, tempa $\text{♩} = 71$, dynamiki = 30, barwy odpowiadającej „centralnej” sylabie „hu” (pomijamy na razie partię wykonującego gesty modlitewne mima). W *Rhythmus-Genesis* wysokości dźwięków zmieniają się tylko trzynastą raz i tylko w niskich instrumentach (wysokie pozostają przy g¹). Pojawieniu się nowej wysokości towarzyszy delikatna szesnastkowa pulsacja. Jej czas trwania równy jest wartości rytmicznej danej nuty w formule; na przykład na samym początku słyszymy osiem szesnastek, ponieważ początkowe g w formule ma długość półnuty. Szesnastkowe pulsacje wykonywane są w tempie przypisanym odpowiedniej nucie w formule. Zatem w opisywanej już pierwszej prezentacji formuły (od 6’18” do 7’25”) możemy prześledzić wyznaczone przez nią następstwo temp, które zmieniają się z częstotliwością przez nią określoną (na początku osiem szesnastek w tempie $\text{♩} = 71$, potem cztery szesnastki w tempie $\text{♩} = 75,5$ itp.). Uważne przesłuchanie tego fragmentu pozwala dostrzec, jak subtelnym narzędziem jest „chromatyczna” skala temp. Rozwój „melodii barw dźwiękowych” przebiega w sposób analogiczny do rozwoju tempa.

Treścią *Rhythmus-Evolution* jest swobodne, polifoniczne rozwinięcie uzyskanych w *Rhythmus-Genesis* struktur rytmiczno-czasowych. W następnym odcinku (*Rhythmus-Echo*) ma miejsce przygotowanie tego, co dopiero nastąpi – powoli wznosząca się z dołu do góry klawiatury, zasadniczo jednogłosowa partia fortepianu jest wariacyjnym opracowaniem quasi-echa z siódmego



do swojej muzyki i które określa jako ustanawianie relacji między wszelkimi muzycznymi komponentami. W tym samym wywiadzie Stockhausen stwierdza: „Ci, którzy mówią dzisiaj o fazie post-serialnej, mają na myśli to, że muzyka ostatnich lat brzmi inaczej niż muzyka lat 50. Ponieważ nie mają oni innych określeń na muzykę lat 50. niż „serialna”, dzisiejsza muzyka z konieczności jest dla nich „post-serialna”¹⁸.

W nowej muzyce możemy wskazać niejedną przykład znaczącego dzieła skomponowanego według idei zgodności zasad rządzących mikro- i makroformą. Szczególnym przypadkiem takiego podejścia jest modelowanie całości utworu na wzór pewnego podstawowego kształtu w nim występującego. Jakie znaczenie należy przypisać tej postulowanej i faktycznej zgodności?

Do projekcji formuły *Inori* na całość utworu mogło skłonić Stockhausena przekonanie, że prawidłowości jej budowy również na wyższym poziomie ujawnią się jako istotna muzyczna wartość. Niewątpliwie interesujące mogłyby być uogólnione rozważania na temat: jak dalece taki sposób postępowania gwarantuje jedność dzieła i w jakim stopniu jest interesującą propozycją estetyczną. Należy jednak pamiętać o tym, że Stockhausen tworzy swoje formuły od razu z myślą o formie całości, zatem nie mamy tu do czynienia z harmonią gwarantowaną na mocy praw natury, lecz ze zgodnością ustanowioną przez kompozytora.

Mimo że Stockhausen uważa *Formel-Komposition* za metodę uniwersalną (skomponował nawet przy jej użyciu kadencje do koncertów Haydna i Mozarta), nie słyszałem jeszcze o żadnym znaczącym kompozytorze, który przejąłby ją w całości. Natomiast wielu innych twórców podjęło problem zgodności mikro- i makroformy w zbliżony sposób. Gérard Grisey na przykład pisze o tym w komentarzu do swojego *Vortex temporalum* w sposób następujący: „w utworze tym próbuję pogłębić moje najnowsze badania nad zastosowaniem tego samego materiału w rozma-

itych strefach czasu”.

Jednym z zastrzeżeń, jakie wysuwa się czasem przeciw temu sposobowi uzyskiwania jedności dzieła, jest zarzut narzucania fantazji ograniczeń – w schemacie formalnym *Inori* widzimy, że poszczególne odcinki mają trwać właśnie tyle a tyle (nietrudno jednak znaleźć przykłady odchyśleń). W odniesieniu do wielu dzieł i twórców zarzuty tego typu bywają nieraz uzasadnione. Warto jednak sobie uświadomić, że dobre schematy prekompozycyjne to takie, które ograniczając w pewien sposób pole wyboru, jednocześnie go poszerzają, pobudzając wyobraźnię do wyjścia poza wyuczone i rutynowe rozwiązania. W ten sposób dochodzimy do zagadnienia relacji między planem a fantazją, które Stockhausen w każdym dziele rozwiązuje na nowo. Stosunek między tymi czynnikami jest z grubsza taki sam w *Inori* jak w *Gruppen*, mimo że obraz dźwiękowy i poszczególne rozwiązania są bardzo różne. W *Inori* nie ma w zasadzie „wstawek” (*Einschübe*), czyli fragmentów komponowanych swobodnie, luźno inspirowanych tym, co jest wynikiem serialnego planu (tak jak w *Gruppen* bądź w innej *Formel-Komposition* – *In Freundschaft*). Jak widzieliśmy, *Ewolucje* są komponowane mniej metodycznie niż *Genezy*, jednak ich przebieg jest pod wieloma względami określony przez plan całości.

Chociaż elementy inscenizacji utworu można odnieść już w *Kreuzspiel* z roku 1951, *Inori* jest pierwszym utworem Stockhausena (nie licząc zwirowanej happeningowej zabawy z roku 1961 pod tytułem *Originale*, z udziałem m.in. Nam Jun Paik), w którym wprowadza on na scenę nie-muzyków. Partia tancerza-mima (w partyturze określonego jako *Beter* – modlący się) może być realizowana jednocześnie przez dwie lub trzy osoby, wykonujące w sposób zsynchronizowany identyczne gesty. Osobliwość warstwy choreograficznej (zanotowanej nutami, tak jak partia głosu lub instrumentu) polega na tym, że nie jest ona tańcem do muzyki, lecz jej wizualnym przedstawieniem, można nawet powiedzieć:

¹⁷ Terminu „modulacja” Stockhausen często używa w znaczeniu wzajemnego oddziaływania na siebie pewnych obiektów poprzez przekazywanie sobie pewnych cech.

¹⁸ Kohl, s. 7.

¹⁹ The Importance of Stockhausen's *Inori*, w *Lessons of Modernism and other Essays*, s.195, London/Basingstoke 1977.

²⁰ Wypowiedź Metzgera w: Michael Kurtz Stockhausen. Eine Biographie, 1998, s.117, Börsenreiter Kassel-Basel, 1988.

²¹ The Sufi Message of Hazrat Inayat Khan, Londyn, 1960. Cyt. według partytury *Vortrag über Hu*.

²² Süddeutsche Zeitung, 14/15 września 1996.

²³ Reinhard J. Brambeck *Menschen am Sonntag, Was der Religionstifter spaltet, versöhnt der Musiker*, „Süddeutsche Zeitung”, 11 listopada 2002. Ciekawa w tym kontekście byłaby dyskusja na temat „naiwności” scenicznych elementów w utworach Stockhausena, o której wspomina też Brambeck i do której odnoszą się liczne wypowiedzi kompozytora (zwrotu „moja słynna naiwność” używa przy wielu okazjach).

²⁴ Jedną z podstaw głoszonej przez Stockhausena filozofii muzyki jest przekonanie, że dowolne zjawisko muzyczne może być odniesione do każdego innego poprzez użycie skali stopni pośrednich. Dotyczy to zarówno konkretnych dźwięków, jak obiektów o charakterze bardziej ogólnym, jak na przykład stopnie zrozumiałości mowy, a nawet poszczególnych kultur muzycznych. Wizja ta ma swoje praktyczne przełożenie w stosowanych przez niego technikach kompozytorskich.

ujęta w artystyczną formę analizą. Śledząc żywe wykonanie można nawet odnieść wrażenie, że to tancerz, a nie dyrygent prowadzi orkiestrę za pomocą skomplikowanego i precyzyjnego systemu znaków. Wychodząc od podstawowych trzynastu gestów modlitewnych w pozycji centralnej (czyli z dłońmi złożonymi przed klatką piersiową), odpowiadających trzynastu zasadniczym barwom (*Klangfarben* – samogłoski ze schematu formalnego) tancerz poprzez rozwarcie rąk lub uniesienie ich w górę oraz przez zmianę pozycji (od klęczącej do wyprostowanej) pokazuje wysokości dźwięków, wartości rytmiczne i dynamiczne oraz tempa. Jego partia zanotowana jest nutami, a kompozytor dopuszcza możliwość wykonania jej przez głos lub instrument. Odcinek XX (*Adoration*) wymaga od mima największej wirtuozerii – gesty zanotowane są tu na trzech pięcioliniach (osobno dla obu rąk i dla głowy). W partii mima podkreślone jest podobieństwo niektórych z nich do gestów modlitewnych występujących w różnych kulturach (m.in. w obrzędach chrześcijańskich, afrykańskich i hinduskich), pozycjach jogi oraz gestów widocznych na obrazach o treści religijnej.

Gabriel Josipovici słusznie zauważa¹⁹, że chociaż warstwa wizualna przypomina tu indyjski taniec z jego tysiącami znaczących gestów, odpowiadających pewnym przekazywanym przez tradycję treściom, to w istocie ich logika jest całkiem różna od tego, co sugerowałoby zewnętrzne podobieństwo. Źródłem gestów i ich następstw jest formuła – komponując je Stockhausen nie kierował się zamiarem odtworzenia znanych z innych kultur rytuałów. W wyniku serializacji gestów modlitewnych tancerz-mim przyjmuje pozycje odpowiadające rytualnym układom ciała, dając odczuć odbiorcy fascynację Stockhausena ich pięknem – odniesienia do pozaeuropejskich kultur są tu jednak tylko pewną dodatkową wartością. Choreografię *Inori* należy rozumieć w kontekście dzieła, chociaż znajomość kulturowych konotacji niewątpliwie może być dla odbiorcy źródłem satysfakcji.

Nie znaczy to, że przyjęcie gestów modlitewnych za podstawę kompozycji jest wyborem przypadkowym – wprost przeciwnie. *Inori* są skomponowaną modlitwą. Według Heinz-Klause Metzgera „[światopogląd młodego Stockhausena] opierał się na dwóch podstawach: wierze katolickiej i pozytywistycznym rozumieniu nauk przyrodniczych”²⁰. Oba te filary uległy w latach 60. daleko idącemu przekształceniu – w kierunku uniwersalistycznego rozumienia zarówno religii jak nauki. Formuła dla Stockhausena jest kodem całości zarówno w aspekcie duchowym jak technicznym – w tym kontekście kompozytor lubi bawić się wieloznacznością tego pojęcia (formuła matematyczna, formuła magiczna). Zatem schemat formalny, przedstawia również proces „rozwijania sztuki modlitwy”. Z tego punktu widzenia „centralna” barwa utworu „hu”, odpowiadająca centralnemu dźwiękowi *g*¹ jest magiczną sylabą, której znaczenie tak opisuje jeden z ulubionych autorów kompozytora – suficki mistyk Hazrat Inayat Khan: „Hu” jest imieniem Najwyższego, (...) imieniem, którego żaden lud ani żadna religia nie może uznać za swoje”²¹.

Wprowadzenie na scenę wykonującego modlitewne gesty i zarazem pokazującego muzykę mima jest pomysłem osobliwym. Jeszcze bardziej oryginalny może się wydawać pomysł stworzenia na podstawie *Inori* osobnego utworu, będącego ujętą w artystyczną formę analizą tego dzieła. Nosi on tytuł *Vortrag über Hu* i jest śpiewaną i odtartowaną przed planszą ze schematem formalnym prezentacją for-

muły oraz jej implikacji. Utwór wykonuje jedna osoba śpiewająca (najlepiej, choć niekoniecznie) sopranem. Wykład... dedykowany jest znakomitej odtwórczyni partii sopranu w pełnej wersji *Momente*, Glorii Davy.

Mniej więcej od połowy lat 60., a już na pewno od rozpoczęcia pracy nad cyklem *Licht* w roku 1977, religijny wymiar dzieła Stockhausena zaczął sprawiać kłopoty wielu krytykom, nawet tym życzliwie odnoszącym się do jego muzyki. Na przykład Claus Spahn pisał w „Süddeutsche Zeitung”²² z okazji prawykonania *Freitag aus Licht*: „Odczuwa się ciągle skłonność do tego, aby nie brać na serio nieuleczalnego mistyka-demagoga (*Mystagogen*) i oddać szacunek kompozytorskiej substancji. Ale Stockhausen nie pozwala na takie podejście swoim całościowym rozumieniem muzyki, akcji scenicznej, ruchu i obrazu.” Z drugiej strony można zauważyć, że po dwudziestu siedmiu latach obcowania z *Licht* dyskomfort (wynikający być może z odczucia, że eksponowanie na scenie „prywatnej religii” jest czymś w rodzaju ekshibicjonizmu) ustępuje nieraz miejsca zrozumieniu bardziej uniwersalnych aspektów Stockhausenowskiego przesłania. Inny autor w tej samej gazecie²³ pisze w swoich refleksjach po prawykonaniu chóralnych *Anielskich procesji* o przewyższeniu podziałów religijnych przez muzykę. Wizji muzyki uwzględniającej wszelkie możliwe rodzaje i gatunki muzyki jako jej szczególne przypadki²⁴ odpowiada postawa Stockhausena wobec rytuałów japońskich (ceremonia *Omizutori* w *Luzifers Abschied* z *Samstag*), katolickich (np. pewne elementy w *Mädchenprozession* z *Montag*) czy wobec mistyki sufickiej, która niewiele ma wspólnego z rozróżnianiem doktrynalnych różnic i sprzeczności. Proponowałbym spojrzeć na jego dzieło z tej właśnie perspektywy, której wyrazem w *Inori* jest dążenie do zakodowania muzycznego i duchowego procesu w jednej formule.

Krzysztof Kwiatkowski

Te osiem rozmów, które przeprowadziliśmy od maja do października tego roku, to nie tylko zwykłe wywiady, to osiem prawdziwych spotkań międzyludzkich, dyskusji o muzyce, o sprawach najważniejszych i mniej ważnych. Wino (i parówki!) we Wrocławiu, herbata z cytryną w Warszawie, kawa, rodzynki i migdały w Poznaniu, piwo w Warszawie, sok, kawa i piwo we Wrocławiu, kawa w Warszawie. Nagraliśmy ponad 20 godzin materiału i ze względu na szacunek dla tych młodych twórców, dla których będzie to pierwsze tak poważne wystąpienie w polskiej prasie, zdecydowaliśmy się odłożyć temat do następnego numeru. Do tego czasu postaramy się jak najdokładniej i najwierniej oddać nastrój zachodu słońca pod Poznaniem i zmierzchu w Warszawie, tak, żeby nie uronić ani kropki – choć to pewno i tak niemożliwe. Byłoby jednak źle robić to w pośpiechu tylko po to, żeby zdążyć w terminie. Poczekajmy, dajmy tym rozmowom okrzepnąć i dojrzeć. Mamy nadzieję, że i Wy, drodzy Czytelnicy, poczekacie na 3. numer „Glissanda”.

Ewa Szczecińska, Jan Topolski



DOBROMIŁA JASKOT (1981)

Nigdy nie nachodziły mnie takie myśli, że mogłabym cokolwiek w życiu zmienić. Tak się zakorzeniłam w muzyce, sztuce, że nie potrafię już normalnie odbierać świata. To jest już dla mnie inny wymiar postrzegania i relacji z ludźmi. Zauważyłam, że nie potrafię nawiązać normalnego kontaktu z osobą, powiedzmy, przeciętną czy spoza kręgu muzyków, i to jest już pierwszy objaw tego, że z tej drogi nie da się zbaczyć, bo człowiek nie odnajdzie się już w świecie, chyba że naprawdę nastąpi jakiś tragiczny przełom. Jestem akurat astrologicznym bliźniakiem i to mi się zdarza. Tak więc mam tę świadomość, że może się dużo zmienić w życiu. Mimo tej pasji, zaangażowania, wystarczy jakiś traf... i zostanę, na przykład, ogrodnikiem...

TOMEK PRASZCZAŁEK (1981)

Nastawienie na dźwięk, na sam dźwięk, to cenię i lubię. Dźwięk to nie jest coś stałego, to zjawisko rozgrywające się w czasie, proces. Ważne jest rozsądne dysponowanie materiałem, jaki się ma, nie szafowanie nim; ważne są narzucone sobie ograniczenia. W pewnym momencie doszedłem do wniosku, że mogę dysponować tylko tym, nad czym panuję. A tego jest zawsze mało... (...) Co przeszkadza mi w wielu utworach muzyki współczesnej, że nie są utworami, tylko zbiorami efektów. Mam nadzieję, że udaje mi się tego uniknąć u siebie.

E: Ja mam jeszcze jedno pytanie – czy Ty nam w ogóle mówisz prawdę?

T: No tak.

E: Musiałam Ci zadać to pytanie, bo jesteś prowokatorem...

T: W dużej części.



OLA GRYKA (1977)

J: Dlaczego zależy Ci na komplikacji, gęstości?

O: Trudno jest mi coś wyrazić jedną myślą. Poza tym lubię kosmos, wszechświat – a on składa się przecież z iluś warstw...

J: Mhm, to by było chyba dość śmiałe założenie. Chciałabyś, żeby Twoje utwory były podobne do wszechświata?

O: Pewnie, byłoby fajnie (śmiech)

J: Kiedy słucham Twoich kompozycji, mam wrażenie niedosytu. W nich nie ma dramaturgii albo jest ona ledwie zarysowana. Za każdym razem chcę usłyszeć nowy utwór, bo ten poprzedni mi nie wystarcza...

O: To fajnie, że tak Ci się wydaje. Lubię krótkie formy. Lubię dawkować, a nie podawać wszystkiego od razu na talerzu...

J: Ale to jest niebezpieczne, bo słuchacz czuje się podniecony i porzucony...

O: To niech spada... (śmiech)



AGATA ZUBEL (1978)

Byłam zawsze perkusistką i myślenie sonorystyczne było mi najbliższe, w kompletnym odrzuceniu od harmonii – bo tam harmonii jest przecież najmniej. W przeciwieństwie do młodych ludzi kształconych na fortepianie i innych instrumentach z natury harmonicznym, ja mam nawet problem z odróżnieniem... trójdźwięku durowego od molowego! :) Strasznie ciężko mi się słucha utworów tonalnych, bo myślenie funkcyjne jest mi obce także z tego powodu, że nie odczuwam tak bardzo klasycznych ciężarów harmonicznym. U siebie realizuję napięcia zupełnie inaczej, nie na zasadzie takiej, że dominanta rozwiązuje się na tonikę i że ja mam to czuć: to całe napięcie... i rozwiązanie.



WOJTEK ZYCH (1976)

[Samotność] to cena, jaką kiedyś przyjdzie mi zapłacić. Mam świadomość, że może nie uda mi się nigdy założyć rodziny, ale jestem w stanie się z tym pogodzić. Mogę z tym żyć, bo mimo wszystko muzyka jest dla mnie ważniejsza. Naprawdę: dlatego to robię, nie widzę innej możliwości. To nie jest tylko takie pisanie między śniadaniem, obiadem, odprowadzeniem dziecka do przedszkola i powrotem żony. To jest coś ważniejszego.

Nie mam natury naukowca, który pracuje w laboratorium, to mnie stresuje, przytłacza. Oczywiście przepisuję utwory na komputerze, to daje pewną ścisłość zapisu i ogranicza możliwość błędu, ale nie udało mi się nabyć sprawności w obsłudze odpowiednich programów do muzyki tworzenia. (...) Posługiwanie się nimi wymaga pewnej wiedzy informatycznej, a ja nie odczuwam potrzeby, żeby ją sobie przyswajać. Nie jest to potrzebne w realizacji mojego celu, którym jest napisanie arcydzieła.



ADAM FALKIEWICZ (1980)

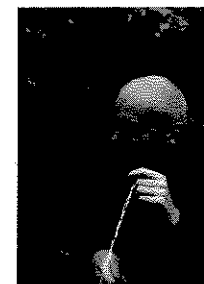
Mogę powiedzieć, że rytuał odnosi się do granic naszego poznania. Wiele rytuałów, jakie mogę sobie wyobrazić, to są rytuały sycące, dające spełnienie. Mnie interesuje rytuał niedosytu (...) ale pojawia się tu jako element wzbogacający. To ciekawe, że wymieniałś właśnie średniowiecze, dlatego, że średniowiecze w rytuale, a przede wszystkim w naukowo rozegranej sztuce nie zostawiało miejsca dla „niewiadomego”. A chodzi przecież o przekroczenie postmodernizmu, o dążenie do holizmu. Ja wyobrażam sobie dzieło sztuki jako całość, monolit, który przy głębszym kontakcie okazuje się bardzo różnorodny, z jedną rysą. Konieczne z rysą. To są granice poznania.

ANDRZEJ KWIECIŃSKI (1984)

Coś mi oduło. Na początku tylko śpiewałem w chórze, bo nie przyszło mi do głowy, żeby pójść do szkoły muzycznej. Przez dwa lata chodziłem na chór, nie byłem nawet świadomy tego, co śpiewam. Potem miałem mutację, więc stwierdziłem, że trzeba coś zrobić. Moja koleżanka sprzedawała pianino, to je kupiłem, zacząłem brać lekcje fortepianu. I pomyślałem, że coś sobie napiszę. Poznałem podstawy notacji i natychmiast zacząłem kombinować. Nie znałem żadnych muzyków i to był wielki problem, ale w mojej bibliotece osiedlowej znalazłem książki o Pendereckim i Lutosławskim. Były tam fragmenty partytur sonorystycznych Pendera, przy nich odjechałem. Potem trafiłem na książkę o muzyce współczesnej, jakieś pogadanki, a tam partytury graficzne. Wtedy stwierdziłem: „Wow, tak można pisać!” Zacząłem rysować różne bohomy. Mama mówiła: „Andrzej, przestań się zajmować bzdurami, zacznij się uczyć!” Potem pisałem utwory czysto sonorystyczne, a także jakieś niewykonane i zupełnie bezsensowne kompozycje serialne.

ŚLAWEK KUPCZAK (1979)

Uważam, że muzyka jest absolutna. Zgadzam się ze Strawińskim, ale... ona tylko i wyłącznie dla mnie coś znaczy. Ona jest osadzona w czasie, przestrzeni. Ja wiem, jak dany utwór powstawał, wiem, kto mnie wtedy odwiedzał. Choć to nie ma żadnego znaczenia, że dziewczyna mnie pocałowała akurat w 958. takie i tu będzie kulminacja..., to nie tak. Ja po prostu jestem wzruszony, kiedy słucham swoich utworów, ja to bardzo przeżywam. Na próbach krzyczę. Czy muzyka dla mnie coś znaczy? Tak! Jak ktoś gra mój utwór, to ja się czuję nagi, normalnie goły po scenie biegam, tak to jest...



W numerze 3 w bloku: **(naj)młodszy, (naj)zdolniejszy** znajdzie się:

8 zapowiadanych wyżej wywiadów z młodymi twórcami.

Esej wprowadzający w sytuację historyczną i estetyczną młodego pokolenia.

Przegląd i próba syntezy muzyki przez nich tworzonej.

Parę impresji o tym, jak powstawały wywiady.

Oprócz tego w numerze 3:

• Blok o muzyce improwizowanej: czym jest wolna improwizacja; czy takie zjawisko i termin ma w ogóle rację bytu? Czym różni się od free jazzu i innych działań otwartych? Przegląd najważniejszych płyt tej sceny. Jej źródła i odmiany. Wywiady, eseje i dyskusje.

• Nigdy nie dość Iannis Xenakis: esej o stochastyce u greckiego kompozytora, matematyka i inżyniera; szkic o muzyce algorytmicznej; niepublikowany w Polsce wywiad radiowy, kontrapunkt o muzyce kameralnej.

• Nigdy za mało o Giacinto Scelsim: dyskusja o nowych płytach ciągle nieznanego w Polsce włoskiego księcia-buddysty; esej o pojęciu czasu w jego twórczości; i może coś jeszcze...

• Nigdy nie zatracić dowcipu Franka Zappy: szkice o poważnej, mniej poważnej i błazeńskiej stronie twórczości jednego z największych muzyków XX wieku; dyskusja o późnym, synclavierowym okresie twórczości i jego sensie; raz jeszcze fragmenty dawno temu publikowanej autobiografii; wokół Zappy i bez niego: Cpt. Beefheart...

Miedzy poezją a muzyką: Celan i interpretacje muzyczne jego wierszy oraz muzyczność poezji Eliota przez pryzmat Cage'a i Wittgensteina.

• Arcydzieła współczesności: kontrapunkt o trylogii Territory Band Kena Vandermarka oraz esej o Koncercie podwójnym Eliota Cartera w ramach nowego przewodnika koncertowego

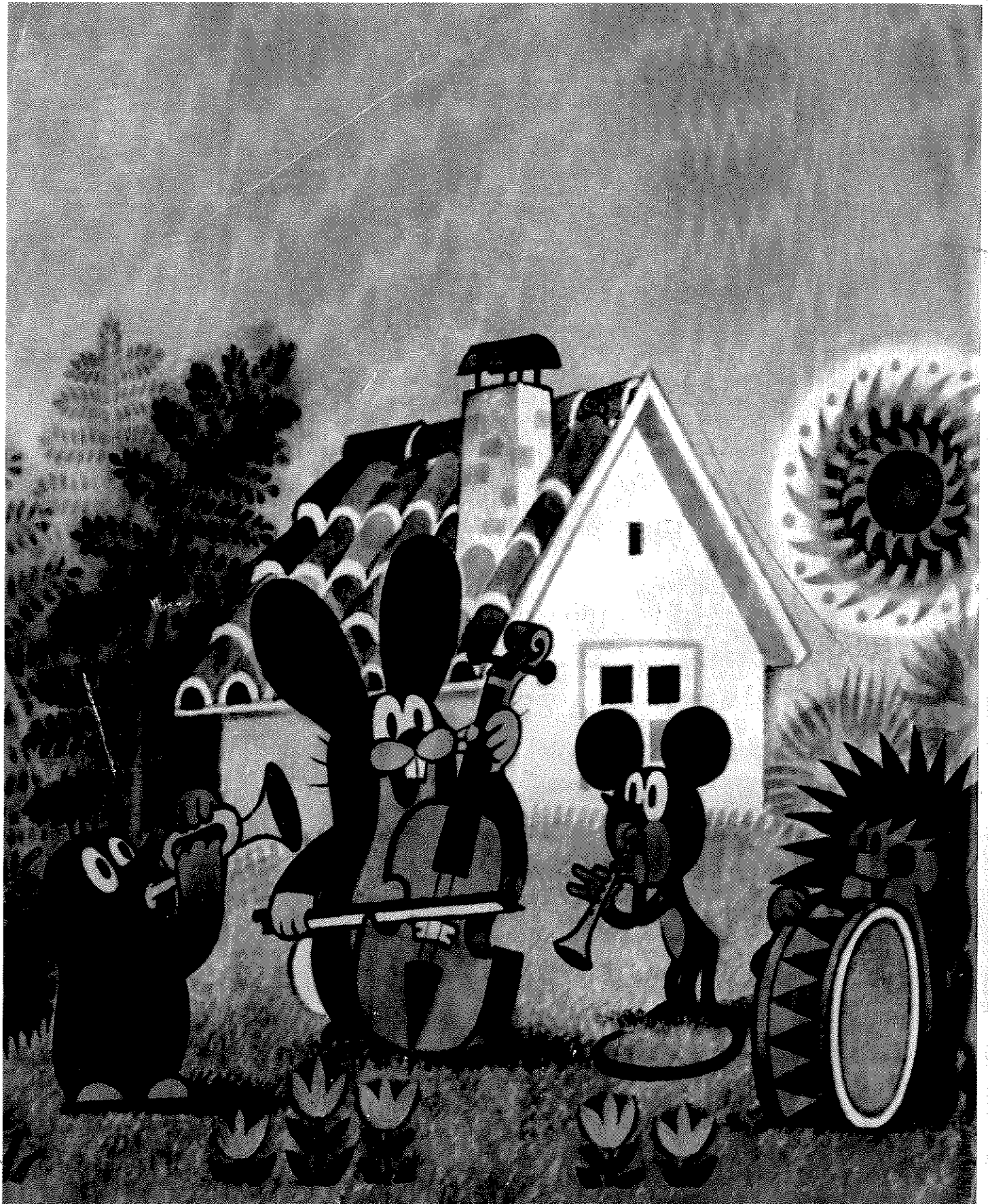
Mafie jest pięknie II: Dembitzer Music i wywiad z Ireneuszem Sochą

• Wspaniałe kobiety (acz nie feministki): murzyńska muzyka (mniej lub bardziej zaangażowana) Niny Simone, alikwotowe śpiewy Sankyo Namichyral.

Oraz:

Polska elektronika między klubem a akademią? Krzysztof Topolski (to nie rodzina!) i Arszyn? Rozkładówka: mapka muzyki współczesnej dla początkujących turystów? Co zostało z yassu i po yassie? Więcej postaci widmowych? Ups – trzeba nam się przyznać, że dwa artykuły z poprzedniego numeru zamiast wartości informacyjnej miały raczej imaginatywną – opowiadały o postaciach całkowicie zmyślonych. Przepraszamy utnionych i prostolinijnych Czytelników, ale mamy nadzieję, że zarówno ich, jak i spryciarzy oraz sceptyków wspomniane artykuły pobudziły do myślenia, bo ani przez moment nie były myślane ani pisane jako czcze żarty... Um chodźło o coś więcej... Tam, to znaczy gdzie? Które to postaci, do diaska! Chyba jednak nie zdradzimy – ale do zobaczenia w następnym numerze, w lutym 2005!

MASADA LIVE...



Dave Douglas Greg Cohen John Zorn Joey Baron