magazyn o muzyce współczesnej
Numer 4 czerwiec 2005
Numer ISSN: 1733-4098
Cena: 10 zł (w tym VAT 0%)

GLISS

ISSN 1733 - 4098

Temat numeru: muzyka elektroniczna

Wstęp

1 *Credo* John Cage
2 *Jak dobrnęliśmy do sonoryzmu i jak z niego wybrnąć?* Iwona Lindstedt
8 *Usterkowanie* Jan Topolski
10 *Dróbb Trip czyli dziwna historia dźwięku* Krzysztof Wolański i Witold Wyczański
16 *Dwa monologi na jednej pętli* Filip Felicki i Jacek Skolimowski
100 *Alchemia dźwięku. O rockandrollowym pożytku ze studia* Dariusz Brzostek

Studia

42 *Azymut: Wrocław: SKK, Wrocław* Cezary Duchnowski
44 *Początki muzyki elektroakustycznej w Polsce: SEPR, Warszawa* Marek Zwyrzykowski
49 *FM, delay, live el i... Feedback (albo Fritsch): Feedback, Kolonia* Jan Topolski
52 *SARC to nie choroba: SARC, Belfast* Monika Pasiecznik
55 *IRCAM, Paryż* Dorota Żórawska-Dobrowolska

Live electronics

59 *Philippe Manoury – **wywiad*** Dorota Żórawska-Dobrowolska
62 *Pocztówki z zagranicy: elektronika* Wojciech Kosma
64 *Komponowanie w czasie rzeczywistym?* Jean-Claude Risset

Wczoraj, dziś, jutro

66 *Dialog o antologiach. Noise & Electronic, OHM, Haunted Weather* Jan Topolski i Janusz Zieliński
72 *Pięć muzycznych rewolucji od roku 1950* Karlheinz Stockhausen
74 *Elektronika dziś i jutro: ankieta redakcyjna* AGF, Vladislav Delay, Johannes Fritsch, Jonathan Harvey, Jan Jelinek, Krzysztof Knittel, m.bunio.s, Carsten Nicolai, Philippe Manoury, Scanner, Michał Talma-Sutt

Postaci i oficyny

14 *Kim Cascone: niepowodzenie i translacja* Michał Libera
90 *Wytwórnie ery techno* Rafał Księżyk
94 *MiastoMasaMaszyna: Plastikman – **wywiad*** Jacek Skolimowski
97 *Marcus Schmickler – **wywiad*** Jacek Skolimowski
100 *Najciekawszy dźwięk generuje kapusta. Arszyn – **wywiad** i przegląd płyt* Łukasz Iwasiński
106 *Tworzenie = przetwarzanie? m.bunio.s* Mateusz Franczak
112 *Ireneusz Socha – **wywiad*** Michał Mendyk
116 *Psalmy peryferyjnego miasteczka* Michał Mendyk
120 *FILE UNDER POST-EVERYTHING <mik.musik.!.>* Wojciech Mszyca Jr.

Helmut Lachenmann 70.

22 *Autoportret 1975-2001* Helmut Lachenmann
26 *Mouvement (– vor der Erstarrung)* Krzysztof Kwiatkowski
31 *Lachenmann: bibliografia* Jan Topolski
32 ***Muzyka i filozofia**. Między komponowaniem krytycznym a surkonwencjonalizmem: dyskusja* Dominik Mokrzewski, Jan Topolski, Sławomir Wieczorek, Magda Wołczek
36 *O komponowaniu* Helmut Lachenmann

Muzyka i... matematyka (i Iannis Xenakis)

76 ...
78 *Metamuzyka Iannisa Xenakisa* Wojciech Jachimiak
87 *Relacje między rozwojem muzyki a matematyki* Iannis Xenakis
88 *Xenakis: bibliografia* Wojciech Jachimiak i Jan Topolski

Wodzenie za ucho

26 Mouvement (– vor der Erstarrung*) Helmuta Lachenmanna* Krzysztof Kwiatkowski
66 *Dialog o antologiach:* Noise & Electronic, OHM, Haunted Weather Jan Topolski i Janusz Zieliński

małe jest piękne

116 *Psalmy peryferyjnego miasteczka: Dembitzer Music, Fisdur Records, soror mystica* Michał Mendyk
120 *FILE UNDER POST-EVERYTHING <mik.musik.!.>* Wojciech Mszyca Jr.

Między innymi

124 *Weś to włącz: Alt+F4 2005* Jacek Skolimowski
125 *ZameKanaŁasztownia: Musica Genera 2005* Jan Topolski
126 *Wergo/DMR: współpraca idealna? Recenzje* Grzegorz Filip, Tomasz Kamiński, Sławomir Wieczorek
130 *Listy, kontakt, prenumerata, sprostowania*

Wydanie numeru było możliwe dzięki wsparciu finansowemu:

NARODOWE CENTRUM KULTURY

Redakcja
Karol Koszniec (skład)
Agata Kwiecińska (sekretarz redakcji, dystrybucja, obsługa prawna)
Michał Mendyk (redaktor prowadzący)
Eliza Orzechowska (reklama,internet, ilustracje)
Anna Pęcherzewska (korekta)
Jan Topolski (redaktor naczelny)

Elektronika – redakcja: Jacek Skolimowski i Michał Mendyk

Numer współtworzyli
Dariusz Brzostek
Konrad Burzyński
John Cage †
Cezary Duchnowski
Grzegorz Filip
Mateusz Franczak
Matthias Hermann
Łukasz Iwasiński
Wojciech Jachimiak
Tomasz Kamiński
Tadeusz Kosiek
Wojciech Kosma
Rafał Księżyk
Krzysztof Kwiatkowski
Katarzyna Kwiecień
Helmut Lachenmann
Michał Libera
Iwona Lindstedt
Dominik Mokrzewski
Paweł Mościcki
Wojciech Mszyca Jr.
Monika Pasiecznik
Jean-Claude Risset
Jacek Skolimowski
Karlheinz Stockhausen
Sławomir Wieczorek
Krzysztof Wolański
Magda Wołczek
Witold Wyczański
Iannis Xenakis †
Janusz Zieliński
Marek Zwyrzykowski
Dorota Żórawska-Dobrowolska

Korekta
Anna Pęcherzewska
oraz
Michał Mendyk
Anna Początek
Jan Topolski

Layout
Karol Koszniec
oraz
Łukasz Rajski (logo)

Skład
Karol Koszniec
oraz
Adam Bochiński
Piotr Bukowski (Xenakis)
Łukasz Rayski
Tomasz Sawka (Lachenmann)
Filip Felicki (okładka)

Druk
A-Z Druk s.c.
ul. Słowikowskiego 21c
05-090 Raszyn

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

Adres redakcji
ul. Korotyńskiego 7/17
02-121 Warszawa

glissando@op.pl
www.glissando.pl

Krótki wstępniak w formie creda czyli manifest w dawnym stylu

I believe that the use of noise to make music will continue and increase until we reach a music produced through the aid of electrical instruments which will make available for musical purposes any and all sousnd that can be heard. Photo – electric, film and mechanical mediums for synthetic production of music will be explored. Whereas, in the past, the point of disagreement has been between dissonance and consonance, it will be in immediate future, between noise and so called musical sounds. The present methods of writing music, principally those which employ harmony and its reference to particular steps in the field of sound, will be inadequate for the composer who will be faced with the entire field of sound. New methods will be discovered, bearing relation to Schoenberg's twelvetone system and present methods of writing percussion music and any oher methods which are free from teh cocncept of a fundamental tone. The principle of form will be our only constant connection with the past. Although the great form of the future will not be as it was in the past, at one time fugue and at another the sonata, it will be related to these as they are to each other.

Wierzę, że wykorzystanie szumu w muzyce będzie postępować, aż w końcu posiądziemy umiejętność tworzenia jej w oparciu o instrumenty elektryczne, które udostępnią artystom wszelkie słyszalne dźwięki. Opracowane zostaną fotoelektryczne, filmowe i mechaniczne sposoby syntetycznej produkcji muzyki. Dawna opozycja dysonansu i konsonansu zastąpiona będzie w niedalekiej przyszłości opozycją szumu i tak zwanych dźwięków muzycznych. Obecne metody pisania muzyki, zwłaszcza te związane z harmonią opartą na wyselekcjonowanych punktach pola dźwiękowego, staną się niewystarczające dla kompozytora operującego polem dźwiękowym w całej jego rozciągłości. Odkryte zostaną nowe metody, nawiązujące do dodekafonii Schönberga oraz współczesnych sposobów komponowania muzyki perkusyjnej, a także wszelkich innych metod niezwiązanych z kategorią tonu podstawowego. Idea formy pozostanie jedynym elementem łączącym nas z przeszłością. Choć wielka forma przyszłości nie będzie przypominała fugi ani sonaty, będzie się do nich miała tak, jak one do siebie nawzajem.

Nadredaktor John Cage, Seattle, 1937[1]

[1] Cage, John; *The Future of Music: Credo* (fragment); przekład: Ania Pęcherzewska, Michał Mendyk

Jak dobrnęliśmy do sonoryzmu i jak z niego wybrnąć?

IWONA LINDSTEDT

Nowe trio POP POP POP powstało pod koniec ubiegłego roku. (...) Ich muzyka łączy współczesny jazz inspirowany Ornette Colemanem i Donem Cherrym z groovem muzyki rockowej i elementami abstrakcyjnej sonorystyki. (http://www.firlej.wroc.pl)

Dokonany wybór dzieł obrazuje ewolucję twórczą kompozytorki [Grazyny Bacewicz – I.L.], od zabarwionego folklorymem neoklasycznego *I Koncertu skrzypcowego*, poprzez „klasycyzujący" sonoryzm *Muzyki na smyczki, trąbki i perkusję* do „sonorystycznego impresjonizmu" *Pensieri notturni*. (http://www.radio.com.pl)

W *Neiger* Vandermark eksploruje głównie sonorystyczne własności instrumentów (...). Pełne niekonwencjonalnych efektów sola (...); wyrafinowane i niezwykłe barwowo ansamble z kolejnych epizodów; zmiany kolorystyczne samego refrenu; jawne i brutalne zderzanie dźwięków instrumentalnych z elektroniką w prologu i epilogu - prezentują razem pełne spektrum możliwości brzmieniowych zespołu, w wielu miejscach przywodząc na myśl dokonania sonoryzmu z lat 60. Zarazem jednak - co jest wielce charakterystyczne również dla *Mobile* z pierwszej części trylogii - ma tu miejsce konsekwentne wykorzystanie wszelkiego rodzaju szmerów, szumów i dźwięków z pogranicza ciszy, co budzi skojarzenia z twórczością Helmuta Lachenmanna z jednej, i Salvatore Sciarrina czy Caroli Bauckholt z drugiej strony... (http://diapazon.pl)

DEFINICJA

Sonorystyka i sonoryzm to pojęcia stosowane dość powszechnie, używane niejako odruchowo w sytuacjach, gdy w muzyce będącej przedmiotem naszej uwagi odkrywamy jakąś szczególną fascynację brzmieniem. Powyższe cytaty – fragmenty opublikowanych w internecie artykułów krytycznych na temat różnych gatunków muzyki współczesnej – świadczą o tym aż nadto dobitnie. Próżno szukać pojęć sonorystyka/sonoryzm w literaturze obcojęzycznej, a wpisane do okienka przeglądarki odwołują do skromnej liczby odnośników; do niewielu więcej, gdy wpiszemy ich intuicyjne tłumaczenia: *sonorism/sonoristics*. Termin sonorystyka ma bowiem rodzimą genezę, gdyż stworzony został przez polskiego muzykologa Józefa Michała Chomińskiego. Jego przymiotnikową formę – „sonorystyczny(a/e)" wprowadził Chomiński już w 1956 roku[1]. W swoich późniejszych pracach eksploatował głównie terminy „technika sonorystyczna" oraz „regulacja sonorystyczna". Zjawiska objęte pojęciem sonorystyki dotyczyły głównej tendencji w twórczości muzycznej lat 50. i 60. XX wieku, jaką było kształtowanie utworu poprzez przeobrażenia warstwy brzmieniowej i stosowanie „niekonwencjonalnych" brzmień, przy jednoczesnym ograniczeniu znaczenia lub nawet eliminacji tradycyjnych i pierwszorzędnych elementów dzieła muzycznego, takich jak melodia, harmonia i rytm. Owa fascynacja brzmieniem stała się konsekwencją równouprawnienia dźwięków o określonej wysokości i szmerów, dźwięków produkowanych przez tradycyjne instrumenty muzyczne w nowych artykulacjach i generowanych elektronicznie. W literaturze obcojęzycznej na określenie analogicznych zjawisk stosowane są terminy takie, jak angielskie *sound-mass music* i *texture music*, czy też niemieckie *Klangflaschenmusik*.

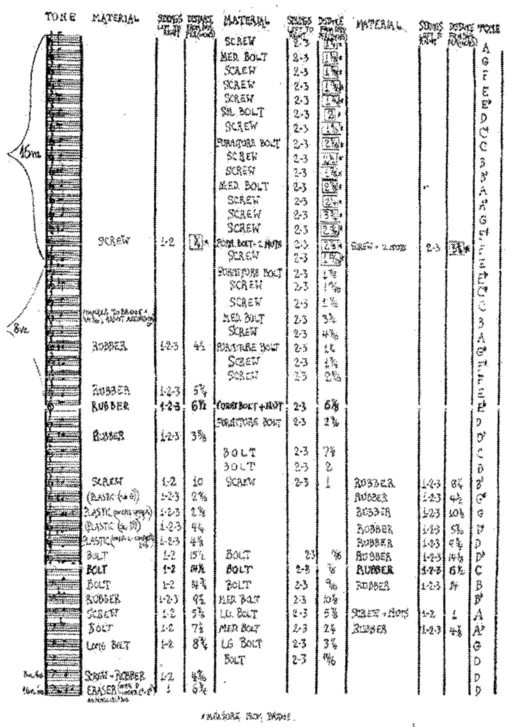
Jakkolwiek pojęcie sonorystyki wraz z rozlicznymi wariantami trwale zakorzeniło się w języku polskiej teorii i krytyki muzycznej, to wciąż toczy się dyskusja nad jego rzeczywistym znaczeniem. Wyraźne jest zagrożenie używaniem go jako bezpośredniego zamiennika dla pojęcia kolorystyki, co przecież znacznie zawęża jego znaczenie. Z drugiej strony nie można sprowadzać znaczenia sonorystyki do samego tylko katalogowania niekonwencjonalnych efektów brzmieniowych, gdyż rozszerzanie granic świata brzmieniowego miało swoje znaczące konsekwencje nie tylko w hierarchii elementów muzycznych, ale też w notacji muzycznej, w stosunku techniki do formy i wreszcie w sferze psychoakustycznej, zmieniając zasadniczo sposób percepcji, podczas której urywa się gwarantowany logiką systemu funkcyjnego dur-moll łańcuch przyczynowo-skutkowy.

Całą złożoność pojęcia sonorystyki/sonoryzmu ilustruje najtrafniejsza – jak się wydaje – z jego późniejszych definicji: „Sonorystyka jest pojęciem pośredniczącym, a może nawet całą nową dziedziną myślenia muzycznego, na granicy teorii muzyki, praktyki kompozytorskiej i psychologii słyszenia"[2]. Dla potrzeb poniższego artykułu przyjmiemy wszakże definicję źródłową, wg której jest ona techniką kompozytorską polegającą na „wysunięciu na plan pierwszy jako głównego środka ekspresji i tym samym jako czynnika konstrukcyjnego wartości czysto brzmieniowych"[3]. Termin sonoryzm rozumieć zaś będziemy ogólniej, jako odnoszący się do całokształtu zjawisk z zakresu muzyki XX wieku, które w swej istocie dotyczą przeorientowania myślenia muzycznego w kierunku absolutyzacji elementu barwowo-brzmieniowego, tzw. czystej brzmieniowości.

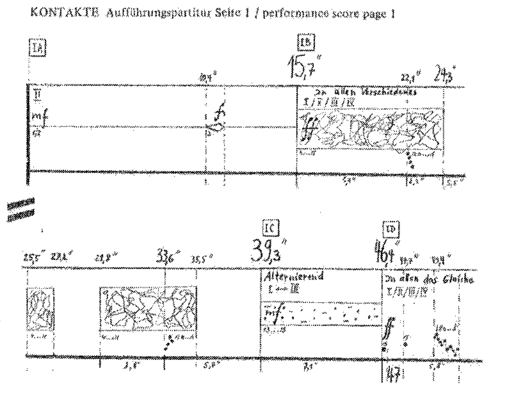
HISTORIA

Jakkolwiek szeroka akceptacja haseł nawołujących do radykalnego zerwania z tradycyjnym światem brzmieniowym i odkrywania nowych konstelacji brzmień właściwa jest muzyce Zachodu dopiero od lat 60. ubiegłego stulecia, to jednak już u jego progu pojawiały się rozliczne symptomy przemian, jakim miała ulec estetyka i technika kompozytorska. Chodzi tu głównie o dokonania dwóch pionierów muzycznego modernizmu: Claude'a Debussy'ego i Aleksandra Skriabina, w których myśleniu muzycznym wyraźnie eksponowaną funkcję pełniła barwa dźwięku. Do zasadniczych przemian w podejściu do brzmienia muzycznego doszło w konsekwencji rewolucji technologicznej, która zaczęła się już u schyłku XIX wieku. Wiele patentów i wynalazków technicznych zrewolucjonizowało wówczas życie codzienne i wymiar komunikacji kulturowej: film i kamera braci Lumière (1895), transmisje radiowe Marconiego, fonograf Edisona (1877), gramofon Berlinera (1887) i pierwsze magnetyczne urządzenie nagrywające – telegraphone Poulsona (1898). Te nowe narzędzia umożliwiły kompozytorom i wykonawcom nową kreację dźwięku, a naturalną konsekwencją tych możliwości stało się powstanie nowych form muzyki awangardowej. W nurcie pierwszej awangardy mieści się działalność muzyczna włoskich futurystów, jak Balilli Pratelli i Luigiego Russolo. Russolo skupił się na poszukiwaniu całkowicie nowych jakości dźwiękowych uważanych dotychczas za absolutnie muzyce obce i obdarzonych piętnem brzydoty. W swoim laboratorium konstruował nowe instrumenty, którym nadał zbiorczą nazwę *intonarumori*. Około 1919 r. wypracował metodę kontrolowania głośności i barwy silnika samolotowego, który zastosował w futurystycznym „teatrze powietrznym" Fedele Azariego. W latach 20. opracował zaś cztery wersje *rumorarmonio*, które łączyło elementy wcześniejszych, pojedynczych „generatorów hałasu". Poszukiwania „stopów dźwiękowych coraz bardziej dysonujących, obcych i szorstkich dla ucha"[4] podjęli też inni kompozytorzy, jak choćby wynalazca techniki klasterów (zaadoptowanego wpierw w technice pianistycznej grania pięścią, łokciami i przedramieniem w celu uzyskania akordów o konsystencji zbliżonej do szmeru) – Henry Cowell, Harry Partch budujący własne instrumenty oparte na skalach egzotycznych i własnej 43-tonowej skali, czy wreszcie Edgar Varèse realizujący postulat zespolenia muzyki i natury w jej pierwotnej postaci i czystych, nieograniczonych przejawach dźwiękowych. Obecna w manifestach włoskiego futuryzmu idea fascynacji dźwiękami industrialnymi, dźwiękami wytwarzanymi przez rakietowo rozwijającą się ludzką cywilizację i przemysł miała charakter ponadnarodowy. Np. w latach 1918–23 w ZSRR zaprezentowano na wolnym powietrzu, dla uczczenia rewolucji październikowej 1917 kilka „symfonii hałasów i szmerów". Wykonana została m.in. *Gudkowaja sinfonija* Arsenija Awraamowa (1922), w której pojawiła się gwiżdżąca maszyna parowa, syreny, „chór" klaksonów samochodowych i wystrzały armatnie. Pamiętajmy też o osiągnięciach Johna Cage'a, który w *Imaginary Landscape No. 1* (1939) stworzył coś w rodzaju prototypu muzyki konkretnej, wykorzystując nagrania stałych i zmiennych częstotliwości oraz manipulacje prędkością obrotu talerzy gramofonowych, a w *Bachanaliach* (1940) zaprezentował metodę preparacji fortepianu. Dla Cage'a dźwięki i szmery, cisza i hałas stanowiły równoprawne elementy wspólnej przestrzeni muzycznej. Ważny element na drodze do sonoryzmu to koncepcja *Klangfarbenmelodie*. Termin wprowadził w 1911 r. A. Schönberg jako ekspresjonistyczną ideę kompozytorską, zapewniającą logikę przebiegu muzycznego poprzez następstwo lub transformację barw dźwiękowych. Zastosował ją praktycznie w trzecim z *Fünf Orchesterstücke* op. 16 (1909) zatytułowanym *Farben*. Ideał *Klangfarbenmelodie* inspirował wielu późniejszych kompozytorów, łącznie ze Stockhausenem, który możliwości systematyzacji zjawisk barwowych dojrzał w medium elektronicznym.

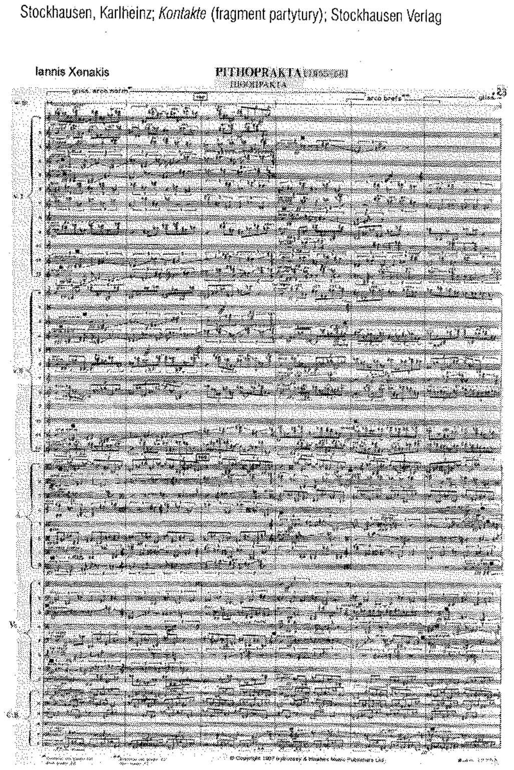
Początek XX stulecia to również czas poszukiwań w zakresie instrumentarium elektromechanicznego, a wkrótce też elektronicznego. Jednym z pierwszych pomysłów w tym zakresie było 200-tonowe telharmonium Thadeusa Cahilla (1906). Wkrótce pojawiły się kolejne konstrukcje, takie jak fale Martenota (1928), theremin (1920) Léona Thérémina, spharophon (1926) Jörga Magera, czy wreszcie trautonium (1928) Friedricha Trautweina. Stąd prosta droga do organów Hammonda (1929), pierwszych elektronicznych syntezatorów Harry'ego Olsona (1955) i Roberta Mooga (1961), czy wreszcie syntezatora MIDI (1983). Muzykę tworzoną wczoraj i dziś przez te i na te instrumenty, najrozmaitszymi sposobami za pomocą aparatury elektroakustycznej określać się zwykło zbiorczo jako muzykę elektroniczną. Sam termin opisuje jedynie technologię wytwarzania dźwięku, nie mówiąc nic o świecie brzmieniowym i jego szczególnych idiomach możliwych dzięki tej technologii. A tu panuje szczególny galimatias terminologiczny. Dwa terminy mają znaczenie szczególne, bo silnie związane są z kontekstem historycznym



Cage, John; tabela preparacji fortepianu (*Sonaty i Interludia*)



Stockhausen, Karlheinz; *Kontakte* (fragment partytury); Stockhausen Verlag



Xenakis, Iannis; *Pithoprakta* (fragment partytury);

i odzwierciedlają początkowe różnice koncepcyjne. Termin „muzyka elektroniczna" (*elektronische Musik*) zaprezentowany został przez grupę kompozytorów pracujących w studiu Westdeutscher Rundfunk w Kolonii w odniesieniu do nagranej na taśmie magnetycznej muzyki składającej się z brzmień wytworzonych z generatorów. Początkowo funkcjonował on w opozycji do pojęcia „muzyki konkretnej" (*musique concrète)* stworzonego w Paryżu w 1948 r. przez Pierre'a Schaeffera. Muzyka konkretna odnosiła się pierwotnie do idei, iż kompozytor pracuje bezpośrednio (konkretnie) z materiałem brzmieniowym, w przeciwieństwie do kompozytora muzyki instrumentalnej czy wokalnej, który pracuje niebezpośrednio (abstrakcyjnie), używając symbolicznego systemu notacji reprezentującej brzmienia czynione konkretnymi poprzez instrumenty lub głosy. W końcu lat 50. w Paryżu spopularyzowano termin „muzyka elektroakustyczna" (*musique électroacoustique*), gdyż lepiej oddawał współistnienie konkretnych i elektronicznych sposobów podejścia do dźwięku. Dalsze refleksje teoretyczne przyczyniły się do stworzenia terminu „muzyka akuzmatyczna" (*la musique acousmatique, acousmatic music*) wywodzącego się od *akusmatikoi,* uczniów Pitagorasa, którzy znacznie lepiej koncentrowali się na nauce, gdy zmuszeni byli do słuchania wykładu ukrytego za ekranem nauczyciela, siedząc w absolutnej ciszy. W *Traité des objets musicaux* (1966) Pierre Schaeffer porównał rolę magnetofonu do pitagorejskiego ekranu i podkreślił możliwość lepszej koncentracji słuchacza na szczegółowych atrybutach dźwięku w warunkach jego separacji od źródła. Inne ważne terminy to: „muzyka na taśmę" (*tape music*) – oznaczająca muzykę, która w swej finalnej formie nagrana zostaje na nośnik magnetyczny i „muzyka komputerowa" (*computer music*) – określenie oddające wzrost znaczenia komputera jako narzędzia kompozytorskiego.

Przejawem ekspansji idei muzyki elektronicznej stało się w latach 50. i 60. powstawanie rozlicznych centrów jej rozwoju. Dwa pioniersko-klasyczne to: paryskie studio Radiodiffusion Télévision Française, które w 1951 r. formalnie zawiązało Groupe de Recherche de Musique Concrète (związaną z osobami Pierre'a Schaeffera i Pierre'a Henry'ego) oraz kolońskie studio muzyki elektronicznej utworzone przy Nordwestdeutscher Rundfunk (NWDR) w 1951 roku (Herbert Eimert i Karlheinz Stockhausen). W USA zastosowaniem magnetofonów taśmowych w pracy kompozytorskiej zajął się John Cage, który w 1951 r. zorganizował grupę Project of Music for Magnetic Tape i zrealizował na taśmie *Imaginary Landscape No. 5.* Z inicjatywy Vladimira Ussachevsky'ego i Ottona Lueninga oraz profesora Uniwersytetu w Princeton Miltona Babbitta powstało w 1959 r. Columbia-Princeton Electronic Music Center. Studia powstawały także w innych amerykańskich ośrodkach uniwersyteckich, jak w Sausalito koło San Francisco (Harry Partch), w Ann Arbor (Gordon Mumma i Robert Ashley), czy też w Illinois (Lejaren Hiller). Europejczycy nie pozostawali w tyle. Jeszcze w latach 50. utworzono studia na Technische Universität w Berlinie (Fritz Winckel, Boris Blacher), Experimentalstudio w szwajcarskim Gravesano (Hermann Scherchen) skoncentrowane na badaniach akustycznych i rozwijaniu technik projekcji dźwiękowej, Studio di Fonologia Musicale w Mediolanie (Luciano Berio, Bruno Maderna), w którego produkcjach zatarły się różnice między kolońską muzyką elektroniczną a paryską muzyką konkretną, czy też działające krótko, ale intensywnie studio Philipsa w Eindhoven w Holandii. W Japonii pierwszych prób z muzyką na taśmie połączoną z brzmieniami instrumentalnymi i filmem dokonywali już od 1949 roku kompozytorzy skupieni w grupie Jikken Kobo (Joji Yuasa, Toru Takemitsu), a w 1955 r. powstało w Tokio przy największej radiofonii japońskiej NHK (Toshiro Mayzumi, Makoto Moroi) studio z prawdziwego zdarzenia. Zrealizowano w nim wiele utworów zbliżonych zarówno do koncepcji europejskiej muzyki elektronicznej jak i konkretnej. I wreszcie, *last but not least,* w 1957 roku zostało powołane do życia Studio Eksperymentalne Polskiego Radia w Warszawie dokonujące początkowo prób głównie z muzyką konkretną, a u progu lat 60. również z czystą muzyką elektroniczną, której materiał uzyskany został w całości z generatorów[5].

Dla dalszego rozwoju muzycznego sonoryzmu i technik sonorystycznych wielkie znaczenie mają estetyczne konsekwencje powstania muzyki elektronicznej. Dotyczą wniknięcia w obszar samej materii dźwiękowej, możliwej do kreowania od podstaw, według z góry przyjętych parametrów. Eksperymenty w tym zakresie wywarły silny wpływ na technikę orkiestrową, w której materiał dźwiękowy próbowano opracowywać według analogicznych procedur montażu płaszczyzn dźwiękowych. Dźwięki wytwarzane przez wszystkie rodzaje generatorów i materiałów zyskały równe prawa z dźwiękami instrumentów konwencjonalnych. Eksperymentowano też z preparacją instrumentów, wśród których szczególne zainteresowanie budziły dęte drewniane, eksploatowane m.in. przez Bruno Bartolozziego[6] i Witolda Szalonka[7]. Jednocześnie brzmienie zostało docenione jako pozornie niewidoczny, ale konieczny efekt poboczny działań z nowo odkrytym parametrem – przestrzenią, co znajduje swoje odzwierciedlenie w kompozycjach takich jak Brunona Maderny *Musica su due dimensioni* (1952), Stockhausena *Gesang der Jünglinge* (1956), *Gruppen* (1955-57) czy *Carré* (1956-58). Popularna stała się też technika klasterów, która jak w *Anaklasis* (1959-60) Pendereckiego czy *Volumina* (1967) na organy Ligetiego wykorzystywała zróżnicowanie poszczególnych pasm brzmieniowych, modulację w zakresie gęstości, wzajemnego zestawiania i barwy.

Zjawisko sonoryzmu w znaczącym stopniu wynika z rozczarowania serializmem. Europejska reakcja na serializm polegała na budowaniu napięć i odprężeń z bloków dźwiękowych utrzymanych w różnych fakturach. Jednym z pionierów w tym zakresie był György Ligeti, który u progu lat 60. umocował swój styl indywidualny na dwóch podstawowych filarach: budowaniu statycznych płaszczyzn barwowych oraz tzw. mikropolifonii – gęstej tkance polifonicznej, w której ginie całkowicie rysunek pojedynczych linii (*Apparitions, Atmosphères*). W koncepcji techniczno-kompozytorskiej Iannisa Xenakisa główne miejsce zajęło „uniwersum mas dźwiękowych, rozległe zbiory dźwiękowych zdarzeń, chmur, galaktyk kierowanych przez nowe charakterystyki, jak gęstość, stopień uporządkowania, prędkość zmian itd., dla których niezbędne byłyby definicje i stosowanie rachunku prawdopodobieństwa. Tak powstała muzyka stochastyczna"[8], której przykłady odnajdujemy m.in. w *Metastasis* (1954), *Pithoprakta* (1956). Xenakis wykorzystywał ochoczo również różnorodne formy ruchu przestrzennego dźwięków jak w utworach *Eonta* (1963-64) i *Terrêtektorh* (1965-66).

Rozwój technik sonorystycznych zaznaczył się wyjątkowo silnie w twórczości Helmuta Lachenmanna, który w 1970 r. wprowadził termin „instrumentalna muzyka konkretna" (*musique concrète instrumentale*). Tę nową estetykę promował w swych utworach począwszy od *Notturno* na małą orkiestrę z wiolonczelą solo (1966/68) np. w *temA* (1968) *Air* (1968/69) czy *Pression* (1969/70), które budowane są na podstawie niekonwencjonalnych zjawisk akustycznych, tworzących równie niekonwencjonalną, kalejdoskopową formę. Partytura tego ostatniego utworu jest, jak w muzyce na fortepian preparowany Cage'a, programem pewnego działania. Specjalne znaki ukazują sposób trzymania smyczka, układ ręki na strunach umożliwiający wydobycie świszczących glissand, a także nową skordaturę. Doświadczenie słuchowe takiej muzyki staje się konkretne, gdyż „można usłyszeć, pod jakimi warunkami, z jakiego materiału, z jaką energią i przeciw jakim (mechanicznym) oporom produkowane jest każde brzmienie"[9]. Wreszcie, olbrzymi wkład w rozwój muzyki sonorystycznej po II wojnie światowej mają kompozytorzy polscy, szczególnie ci, których objąć można definicją fenomenu „szkoły polskiej" lat 60. Manifestami polskiego sonoryzmu pozostają dzieła takie jak: H. M. Góreckiego *Scontri* (1960) czy cykl *Genesis* (1962-63), W. Kilara *Herbsttag* (1960), *Riff 62, Générique* (1963) czy *Diphthongos* (1964), B. Schaeffera *Equivalenze sonore* (1959) i *Mała symfonia: Scultura* (1960), czy wreszcie wszystkie dzieła K. Pendereckiego od *Anaklasis* (1959-60) do *Canonu* (1962). Nie zapominajmy też o polskich osiągnięciach w zakresie muzyki elektronicznej, np. A. Dobrowolskiego *Passacaglii na 40 z 5, Muzyce na taśmę nr 1, Muzyce na taśmę i obój solo* i W. Kotońskiego *Etiudzie na jedno uderzenie w talerz,* czy *Mikrostrukturach.*

Jakkolwiek z czysto historycznego punktu widzenia nurt sonorystyczny w twórczości kompozytorskiej XX stulecia można by uznać za formację zamkniętą, chociażby ze względu na przełom lat. 70. i hasła odwrotu od sztuki spod znaku awangardy, to oczywisty wydaje się fakt, iż myślenie sonorystyczne jest wyjątkowo trwałym elementem warsztatu i estetyki kompozytorskiej, obecnym ponad cezurami periodyzacji muzyki współczesnej. Z takiego punktu widzenia lata 60. zdefiniować można roboczo jako fazę sonoryzmu właściwego, naznaczoną wyjątkową intensyfikacją poszukiwań w zakresie nowych rozwiązań brzmieniowych. W świecie muzycznego postmodernizmu sonoryzm funkcjonuje jako pełnoprawny element estetyki wielości i różnorodności, i pojawia się w rozmaitych kontekstach. Problemy związane ze sposobami słuchania i badania repertuaru sonorystycznego są zatem stale aktualne.

TEORIA I ANALIZA

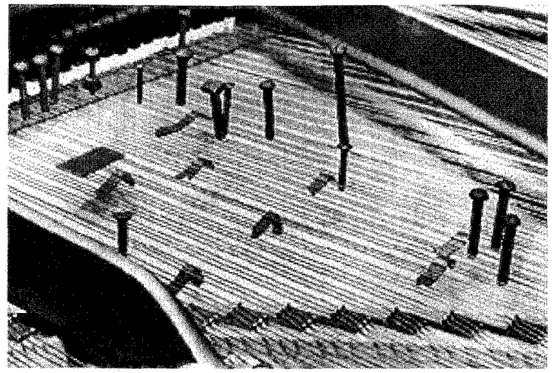
Silny rozwój technologii wytwarzania i przetwarzania dźwięku zapoczątkowany w końcu lat 40. ubiegłego stulecia przyniósł nie tylko znaczne wzbogacenie palety brzmieniowej powstających kompozycji, ale też stał się impulsem do refleksji teoretycznej na temat klasyfikacji i analizy nowych zjawisk brzmieniowych, szczególnie tych, które w żaden sposób nie mogły być opisane za pomocą kategorii wyniesionych z istniejących już koncepcji teoretycznych. Największej liczby ujęć doczekała się muzyka elektroniczna, gdyż problem repertuaru istniejącego bez notacji domagał się szybkiej interwencji. Próby notacji muzyki elektronicznej stawały się również próbami jej analitycznego rozbioru. Jednym z pierwszych rozwiązań w tym zakresie była tzw. partytura wykonawcza muzyki elektronicznej, np. taka, jaką sporządził Karlheinz Stockhausen dla swoich *Kontakte,* a w której realny przebieg muzyczny oddany jest za pomocą sekwencji umownych znaków. Fundamenty teoretycznej refleksji nad wyemancypowanym brzmieniem traktowanym jako abstrakcyjny „przedmiot dźwiękowy" (*objet sonore*), opisywany za pomocą kategorii akustycznych rozpoczął Pierre Schaeffer[10]. Sformułował teorię konfrontującą problemy terminologiczne i metodologiczne wynikające z oparcia podstawowego terminu „przedmiot brzmieniowy" na koncepcji „zredukowanego słyszenia", uwolnionego od wszelkich skojarzeń ze źródłem dźwięku, emocjami, czy też wartościowaniem. Schaeffer sklasyfikował obiekty/przedmioty dźwiękowe/brzmieniowe wg kryteriów typologicznych i morfologicznych. W opisie wygenerowanego przez aparaturę elektroakustyczną widma stosował kryteria takie jak „masa" (*masse*), „faktura" (*facture*) i „aspekt czasowy" (*aspect temporel*) dzielone na liczne podkategorie. W opisie brzmienia zwracał uwagę na jego klasę, gatunek, rodzaj, dynamikę zmian, kolor harmoniczny, profil melodyczny, czy też ziarnistość. Swoistą reformulacją i poszerzeniem teorii Schaeffera, zachowującym pewne cechy oryginalnej morfologii i topologii, stała się koncepcja nowozelandzkiego kompozytora Denisa Smalleya[11]. Inne ciekawe propozycje teoretyczno-analityczne dali zaś Brian Fenelly[12] (analiza deskryptywna) i Lasse Thoresen[13] (analiza audytywna).

Największą zdecydowanie karierę zdobyły w analizie muzyki elektronicznej koncepcje oparte na maszynowej transkrypcji zarejestrowanego na taśmie, czy też innym rodzaju nośnika utworu. Rezultatem takiej transkrypcji są tzw. sonogramy/spektrogramy stanowiące graficzną wizualizację realnego brzmienia. Swego rodzaju proto-sonogramem była z pewnością graficzna partytura *Klangstudie II* Stockhausena. Chociaż sonogram nie zawiera w zasadzie żadnych jakościowych informacji na temat audytywnej „materiałowości" analizowanego utworu, to może służyć jako podstawa dla reprezentacji jego audytywnej percepcji. Jest bowiem rodzajem ilościowej reprezentacji dzieła muzycznego i dokumentacją jego struktury muzycznej[14]. Modelowy sonogram jest konstrukcją zbudowaną w dwuwymiarowej przestrzeni pomiędzy osią czasu (oś X, jednostka: sekunda)

i osią częstotliwości (oś Y, jednostka: Hz). Wysokości dźwięków o określonym czasie trwania utrwalane są jak linie horyzontalne – układy tonów harmonicznych ułożonych ponad linią określającą ton podstawowy. Pasma częstotliwości korespondują z nawarstwiającymi się pasmami sonogramu, a stopniowe zmiany tembru ukazują się jako zmienne kształty. Komponenty o większej energii (amplitudzie) oznaczone są zwykle na wykresie ciemniejszym kolorem. Sonogram daje obraz dźwiękowego spektrum wygenerowany za pomocą algorytmu zwanego szybką transformatą Fouriera (FFT) – operacji matematycznej określającej amplitudę i fazę składowych sinusoidalnych o różnych częstotliwościach, które aproksymują sygnał oryginalny.

Sonogramy mogą być, w zależności od zastosowanego oprogramowania, uzupełnione o bardziej szczegółowe informacje na temat analizowanego utworu, na przykład dane dotyczące kształtu fali dźwiękowej, frazowania i odcinków strukturalnych, a także komponentów wysokościowych[15]. W podstawowym zakresie analiza sonogramu polega na odczytaniu go jak obrazu z medycznego USG oraz poszukiwaniu korelacji między zapisem muzycznym, a obrazem graficznym. W analizie sonogramów możliwe jest użycie zarówno tradycyjnych kategorii analitycznych, jak i innych, zaczerpniętych z doświadczeń psychologii poznawczej oraz akustyki. I tak np. Robert Cogan proponował opis obrazów spektromorfologicznych muzyki w kategoriach 13 klas opozycyjnych par terminów charakteryzujących rodzaj brzmienia (np. głośna-cicha dynamika, pasmo szerokie-wąskie, niska-wysoka częstotliwość, zwarte-rozproszone elementy spektralne), a wyróżnione segmenty utworu oznaczał w poszczególnych zakresach rejestrowych szacunkowymi symbolami: + (wartość pozytywna), - (wartość negatywna), 0 (wartość neutralna) lub +/- (wartość mieszana)[16]. W innym przypadku Martha Brech badając z pomocą sonogramów wybrane fragmenty muzyki elektroakustycznej, skoncentrowała się na opisie relacji między warstwami brzmieniowymi, linearnymi odcinkami formy, charakterystyce warstwy dynamicznej, przestrzeni muzycznej i kierunków muzycznego ruchu. W zakresie parametrów akustycznych definiowała zaś spektralny zakres i szerokość warstwy brzmieniowej, ogólny charakter relacji między tonem podstawowym i tonami harmonicznymi, rodzaj przebiegu brzmieniowego oraz obwiednię[17]. Chociaż analiza sonograficzna została wymyślona z myślą o repertuarze elektronicznym, to okazało się, że do spektralnego przetworzenia nadają się wszystkie dzieła muzyczne, pochodzące z różnych epok i utrzymane w najrozmaitszych formach i stylach, co udowodnił Robert Cogan[18].

Kwestia analizy muzyki utrzymanej w nurcie XX-wiecznego sonoryzmu pozostaje jednak bardziej skomplikowana w przypadku dzieł przeznaczonych na bardziej tradycyjne składy instrumentacyjne i notowanych w postaci klasycznej partytury. Nawet, jeśli dokonamy ich analizy na podstawie sonogramu, to nie odpowie ona na wszystkie stawiane pytania. Ponieważ pierwotnym czynnikiem konstrukcyjnym w utworach sonorystycznych jest barwa wiązana z rodzajem źródła dźwięku, temu właśnie elementowi poświęcać się zwykło najwięcej uwagi. Inne elementy muzyczne, jak rytm, harmonia, dynamika, artykulacja czy kolorystyka są o tyle interesujące, o ile stanowią współkomponenty struktur sonorystycznych. Bada się zatem kwestie poszerzenia instrumentarium tradycyjnego, preparację instrumentów, dźwięki generowane elektronicznie, nowe sposoby wydobycia dźwięku, motorykę i zakres niedookreśloności rytmicznej, perkusyjne traktowanie instrumentów, klastery, akordy afunkcyjne, rozmaite pasma dźwiękowe, skale mikrotonowe, efekty i płaszczyzny dynamiczne, próby wykorzystania przestrzeni dźwiękowej i nietypowych zestawień instrumentów[19]. W zakresie teorii i analizy zorientowanej na brzmienie muzyki nieelektronicznej istnieje dziś wiele różnorodnych koncepcji, jak choćby propozycja Josepha Giovinazzo[20], która zakłada badanie zjawisk brzmieniowych i relacji między nimi na podstawie matematycznej teorii zbiorów. Danuta Mirka[21] natomiast badała „sonorystyczny strukturalizm" Krzysztofa Pendereckiego za pomocą kategorii wywiedzionych z lingwistyki i semiologii.

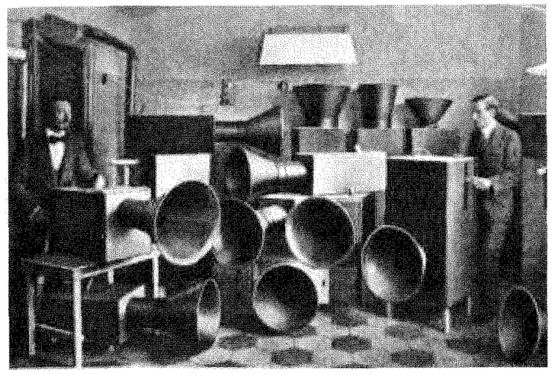


Fortepian preparowany Johna Cage'a

Teoria sonorystyki muzycznej Józefa Michała Chomińskiego, której podwaliny powstawały już w końcu lat 50. ubiegłego stulecia[22] ma znaczenie szczególne, gdyż była w swoim czasie unikatową próbą stworzenia całej zupełnie nowej dziedziny wiedzy, której przedmiotem miała być technika brzmieniowa XX stulecia. Polski muzykolog podjął próbę sformułowania kategorii teoretycznych adekwatnych do badania nowatorskich efektów brzmieniowych, całej struktury brzmienia i sposobów jego transformacji, które uniezależniłyby aparat analityczny od kategorii XIX-wiecznych, a jednocześnie pasowały do repertuaru na instrumentarium tradycyjne i elektroniczne. Swoim zainteresowaniem objął Chomiński pięć podstawowych zagadnień: ogólną technologię brzmienia, regulację czasu, formowanie struktur horyzontalnych i wertykalnych, transformację elementów oraz technikę i formę, a przedmiotem badań uczynił nie abstrakcyjne struktury, lecz „realne brzmienie związane z konkretnymi środkami wykonawczymi"[23]. W dojrzałej fazie przemyślenia Chomińskiego przybrały postać tzw. teorii sonologii muzycznej[24], którą autor uznał za dziedzinę muzykologii eksperymentalnej.

W ramach technologii brzmienia wyróżnił Chomiński problemy związane z wykorzystaniem nowych sposobów artykulacji i wzbudzania brzmienia w instrumentach tradycyjnych, generowaniem i przetwarzaniem materiału dźwiękowego za pomocą urządzeń elektroakustycznych, zestawianiem instrumentów tradycyjnych z urządzeniami elektronicznymi oraz kombinowaniem materiału pochodzącego z instrumentów i innych źródeł z materiałem z generatorów elektronicznych. W wyniku zastosowania tych czynności powstają zaś trzy rodzaje utworów regulowanych sonorystycznie: wykorzystujące możliwości instrumentarium tradycyjnego, formowane wyłącznie przy pomocy urządzeń elektroakustycznych oraz mieszane.

Przedmiotem jego uwagi w zakresie sonorystycznej regulacji utworów utrzymanych w ramach tradycyjnego instrumentarium stały się szczególnie możliwości rozszerzania spektrum brzmieniowego w podstawowych grupach instrumentów i w środkach wokalnych. W zakresie elektroniki zwracał uwagę na kwestie związane z rodzajami generatorów, urządzeń formujących i przetwarzających sygnały dźwiękowe oraz służących do ich zapisu i przenoszenia. Szczególnie palący był dla Chomińskiego problem nomenklatury w interpretacji muzyki regulowanej sonorystycznie. Niewystarczająca wydawała mu się zarówno nomenklatura fizyczna dotycząca wyłącznie strony technicznej, jak i terminologia opisowa i metaforyczna. Podzielił zatem dostępny materiał dźwiękowy na dwie podstawowe kategorie brzmienia: homogeniczne i poligeniczne. Źródłem brzmień homogenicznych są jednorodne instrumenty i identyczny lub analogiczny sposób artykulacji, względnie odpowiedni dobór jednorodnych generatorów i urządzeń do przetwarzania oraz przesyłania brzmienia. Brzmienia poligeniczne są zaś rezultatem współdziałania różnych źródeł dźwięku. Zwrócił



Intonarumori Luigiego Russolo

ponadto uwagę na powiązanie metod regulacji sonorystycznej ze zjawiskami, które nazwał regulacją graficzną i audiowizualną[25].

Systematyzując zjawiska dźwiękowe pozostające w kręgu regulacji sonorystycznej, zajął się Chomiński następującymi kwestiami:

1. równorzędnością różnych rodzajów materiału dźwiękowego (stroje, skale, mikrointerwalika, topofonia, szmery i szumy);

2. wymiarami czasu i szybkości (monochronia operująca ustalonymi proporcjami czasu i polichronia będąca wyrazem zmienności i swobody w ruchu sygnałów dźwiękowych, przyspieszanie i zwalnianie ruchu, brzmienia impulsowe i izolowane);

3. stanami gęstości i rozrzedzenia brzmienia (brzmienia wertykalne i klastery złożone z jednego rodzaju współbrzmień w jednej skali lub złożone z różnych współbrzmień i różnych skal, rozrzedzone i zagęszczone brzmienia wertykalne, brzmienia wertykalne z różnego rodzaju zagęszczeniami i rozrzedzeniami – baryfonicznymi, mezofonicznymi i oksyfonicznymi).

Sonologia znacznie wzbogaca rodzaje form, wchłania formy tradycyjne i umożliwia powstawanie nowych, których rodzaj zależy przede wszystkim od źródła materiału dźwiękowego. Sonologiczna regulacja formy jest zabiegiem czysto technicznym, analogicznie jak technika kontrapunktyczna, harmoniczna i instrumentacyjna. W ramach tradycyjnego instrumentarium wyróżnił Chomiński rozmaite rodzaje struktur chordofonicznych, aerofonicznych, idio- i membranofonicznych, a także wokalnych, które w przebiegu formalnym podlegają zmianom w zakresie ruchu, systemów dźwiękowych, horyzontalnych i wertykalnych struktur interwałowych, głośności, wolumenu i przenikliwości brzmienia i w końcu barwy, zależnej od wszystkich wymienionych czynników. W muzyce wytwarzanej za pomocą generatorów i modyfikowanej poprzez urządzenia przetwarzające (układy mechaniczne) pokreślił zaś możliwości wynikające z regulacji pasm częstotliwości, przebiegu czasowego, dynamicznego, pogłosu, czy też ze zmian kształtu widma. Nie zapomniał również o układach syntetycznych będących rezultatem zestawiania struktur instrumentalnych i wokalnych ze strukturami mechanicznymi.

Jakkolwiek teoria sonologii Chomińskiego pomyślana została jako próba kompletnego ujęcia zjawisk sonorystycznych w muzyce XX wieku, to sam autor zdawał sobie sprawę, iż jego propozycja ma charakter otwarty, gdyż potencjał regulacji sonorystycznej zdaje się niewyczerpany i podlega ciągłemu rozwojowi. Nie istnieje zatem jednoznaczna „recepta na sonoryzm". I choć niewątpliwie dotychczasowy dorobek teorii muzyki jest inspirujący, własne zmagania z „czystą brzmieniowością" warto oprzeć na osobistej intuicji. „Węzeł gordyjski" sonoryzmu wciąż czeka na swoje „jajko Kolumba".

Iwona Lindstedt

[1] *Z zagadnień techniki kompozytorskiej XX wieku*, „Muzyka" 1956 nr 3.

[2] Michał Bristiger, *Krytyka muzyczna a poetyka muzyki* w: *Współczesne problemy krytyki artystycznej*. Materiały z sesji IS PAN, Wrocław 1973, s. 109.

[3] Józef M. Chomiński, *Muzyka Polski Ludowej*, Warszawa 1968, s. 127.

[4] Z listu Luigiego Russolo do Francesca Pratelli z 11 marca 1913 r. Cyt. za A. Gentilucci, *Il Futurismo e lo Sperimentalismo musicale d'oggi*, Torino 1965, s. 17.

[5] Szczegółowe informacje podaje Włodzimierz Kotoński, w: *Muzyka elektroniczna*, Kraków 2002, s. 21-43.

[6] Bruno Bartolozzi, *New Sounds for Woodwind*. London: Oxford University Press, 1971.

[7] Witold Szalonek, *O nie wykorzystanych walorach sonorystycznych instrumentów dętych drewnianych*, "Res Facta", No. 7. Kraków, 1973.

[8] *W stronę metamuzyki*, „Res Facta" nr 4, s. 167, tłum. Artur Szczepański.

[9] Uwaga z tekstu zamieszczonego w książeczce do płyty CD z nagraniem utworu (Col Legno WWE 31863).

[10] *A la Recherche d'une Musique Concrète*, Paris 1952 oraz *Traité des Objects Musicaux*, Paris 1966.

[11] *Spectro-morphology and Structuring Processes*, w: *The Language of Electroacoustic Music*, Emmerson S. (ed.), London 1987; *Can Electro-Acoustic Music Be Analyzed?*, referat z II European Convention of Musical Analysis, Trento 1991.

[12] *A Descriptive Language for the Analysis of Electronic Music*, w: B. Boretz, C. Cone (red.) *Perspectives on Notation and Performance*, New York 1967.

[13] *Un modele d'analyse auditive*, w: *Analyse Musicale*, La Musique et Nous, Paris, vol. 1, 1985.

[14] Martha Brech, *Analyse elektroakustischer Musik mit Hilfe von Sonogramme*, Frankfurt am Main 1994, s. 47.

[15] Por. Mara Helmuth, *Multidimensional Representation of Electroacoustic Music*, „Journal of New Music Research" 1996 nr 25, s. 77-103.

[16] Robert Cogan, *New Images of Musical Sound*, Cambridge-London 1984, s. 124-136.

[17] Martha Brech, op.cit., s. 85-90.

[18] Robert Cogan, op.cit, s. 23-123, zanalizował 17 zróżnicowanych utworów od chorału *Qui sedes, Domine* po własną kompozycję *No Attack of Organic Metals*.

[19] Por. np. Hanna Kostrzewska, *Zagadnienie sonoryzmu na przykładzie twórczości kompozytorów polskich*, „Muzyka" 1991 nr 1.

[20] Joseph Giovinazzo, *Sets as a Model for Timbral Objects*, w: "Mikro-Plyphonie" 4, July 1997-December 1998, http://farben.latrobe.edu.au/mikropol/volume4/vol4-1.html.

[21] *The sonoristic structuralism of Krzysztof Penderecki*, Katowice 1997.

[22] J. M. Chomiński, *Technika sonorystyczna jako przedmiot systematycznego szkolenia* w: „Muzyka" 1961 nr 3, s. 3-10.

[23] Jw., s. 3-4.

[24] *Podstawy sonologii muzycznej*, w: J. M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska *Formy muzyczne*, t. 1. Kraków 1983, s. 126-237.

[25] Regulację graficzną tworzy pismo koncepcyjne zawierające znaki dotyczące stanu formy i procesu jej przebiegu, a regulacja audiowizualna obejmuje zjawisko kumulacji muzyki i sztuki teatralnej oraz „wykorzystywaniu nowoczesnych urządzeń laserowych umożliwiających wypromieniowanie utworu na ekran" (jak wyżej, s. 154).

Usterkowanie

TEKST: JAN TOPOLSKI
RYSUNKI: TYMCZAK&WITOS I KRZYCHUL

Dość długich sążnistych, wypieszczonych, przegadanych tekstów. Sprawa jest prosta. A nawet jeśli nie, to wystarczy parę definicji, a dalej już tylko tabelka. Wszystko, co pomiędzy wierszami i słowami – zostawiam Waszemu domysłowi i dopowiedzeniu. Pewnie też dopiszecie mnóstwo Waszych przykładów – stąd puste miejsca.

A więc usterkowanie to w wąskim znaczeniu używanie sprzętu nagrywającego/odtwarzającego niezgodnie z jego przeznaczeniem, psucie, uszkadzanie. Ale z różnych powodów – estetycznych, rzecz jasna – taka definicja nie wystarcza. Wyobraźmy sobie usterkowanie w znaczeniu szerszym, roboczo ujętym jako: wykraczanie poza powszechnie przyjętą konwencję (jeśli jest ona normą dla odbiorcy z danego kręgu kulturowego), tak iż w rezultacie powstaje wrażenie jej psucia, uszkadzania. Mogą się przy tym – ale nie muszą – ujawnić nowe, konstruktywne jakości.

Od razu nasuwają się cztery cele takich ataków. Ale może było ich lub jest więcej? A może będzie? Prezentowane kategorie nie spełniają prawdopodobnie wszystkich kryteriów podziału logicznego (np. kategorie szumów i tonów sinusoidalnych, czyli efektów poczynań tu opisywanych krzyżują się z tymi dotyczącymi samych metod takich działań) – jednak nauka o usterkowaniu jest stosunkowo młoda i nie doczekała się jeszcze swojej metodologii.

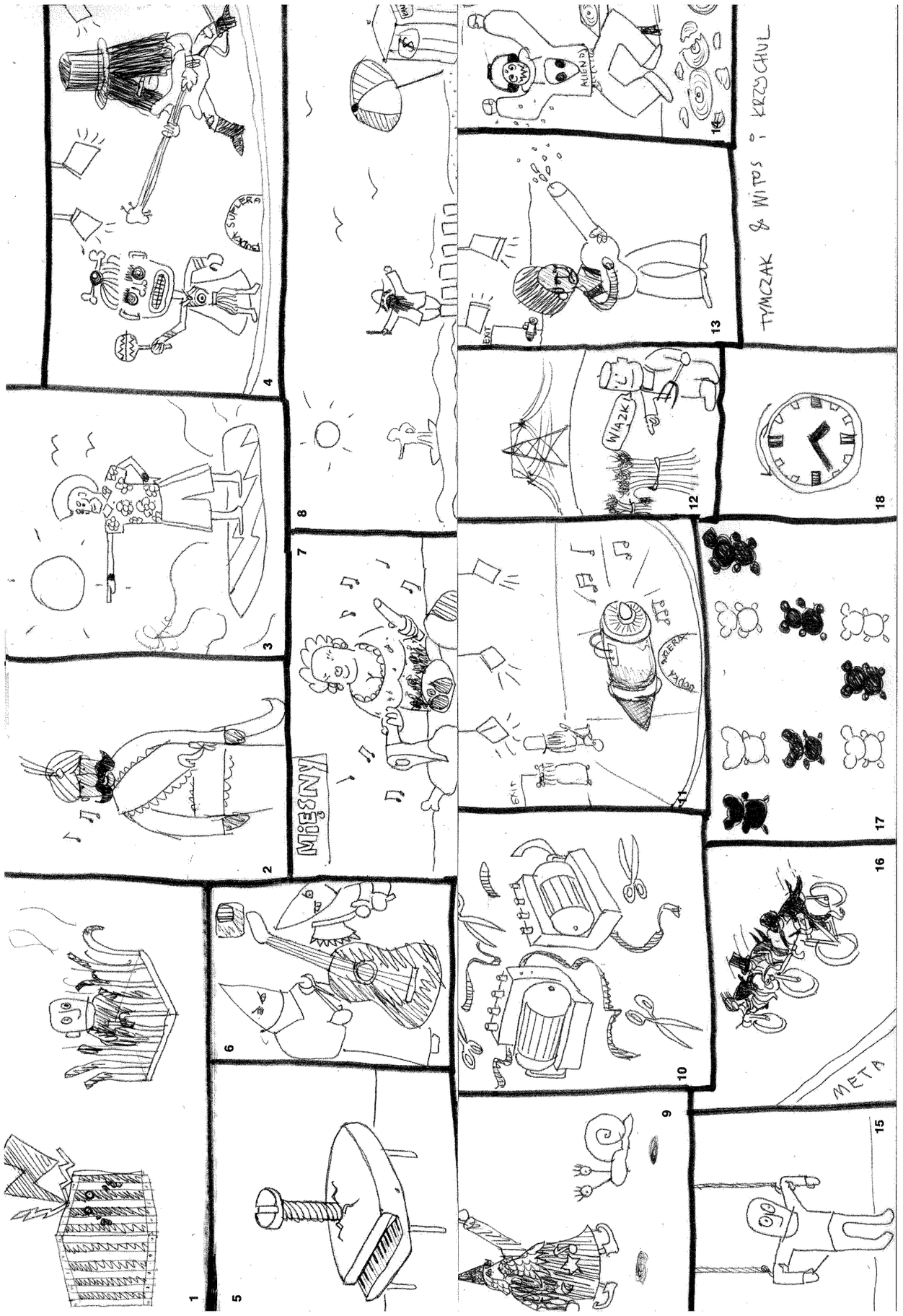
Pierwsza grupa w zasadzie nie wymaga komentarza. Druga nasunęła mi się w związku z długotrwałym zajmowaniem się muzyką spektralną – ale bynajmniej się do niej nie ogranicza. Chodzi mi o to, że w muzyce europejskiej tak się złożyło, iż od starożytności wytwarza się instrumenty, które powinny produkować możliwie najbardziej stabilne i wyraźne widma harmoniczne, czyli takie, gdzie kolejne alikwoty mają częstotliwość będącą wielokrotnością częstotliwości tonu podstawowego. Z faktem tym wiąże się istotna kwestia posiadania przez te dźwięki rozpoznawalnej od razu słuchowo „wysokości".

Dwie ostatnie grupy są może bardziej kontrowersyjne. System równomiernie temperowany, wprowadzony w Europie na początku XVIII wieku, jest tu możliwie najbardziej represyjną egzemplifikacją podziału oktawy na 12 równych (i sporych) części, który wpłynął na budowę wielu instrumentów, twórczość muzyczną i naszą percepcję. Ale czy faktycznie system jest istniejącym realnie bytem? Który można zusterkować?

Jeszcze bardziej metaforyczny i ogólny charakter ma pojęcie czasu. Nie wnikam w definicję, bo do końca życia nie skończymy. Znowu tak się jednak jakoś dziwnie składa, że gdy popatrzymy na naszą tradycję, to prócz Perotina, polifonii flamandzkiej czy mahlerowskich adagiów, zdaje się w niej dominować jeden model: czasu wewnętrznie zróżnicowanego, linearnego, jednokierunkowego – dialektycznie rozpiętego między powtórzeniem a różnicą, jednak do XX wieku nieskłaniającego się do końca w stronę żadnego z tych przeciwieństw (była o tym mowa przy okazji dyskusji o Langu w „G" nr 2). Jeśli zgodzimy się co do tego, to kontrowersje mogą się ewentualnie pojawić w kwestii wielości czasów – mam tu na myśli mnogość warstw metrorytmicznych, ale i stylistycznych czy estetycznych objawiającą się często w zastosowaniu formy kolażu. Z kolei czas wsteczny rozumiem jako muzyczne następstwo o kierunku przeciwnym do tego, który wynika z naszych przyzwyczajeń (np. w harmonii tonalnej) lub chronologii estetyk (np. w zestawieniu najpierw brzmień awangardowych, a później klasycznych).

Parę uwag dla purystów i krytyków: traktuję ten eseik jako punkt wyjścia do dalszej dyskusji o muzyce współczesnej i jej estetyce – zapraszam na nasze glissandowe forum (www.glissando.pl/forumphp). Zdaję sobie sprawę z wielu braków w mojej muzycznej erudycji oraz pozornych niekonsekwencji w podziale. Przykłady podaję niekoniecznie pierwsze w chronologii, lecz te, które zdają mi się najbardziej reprezentatywne; jeśli ich nie zamieszczam, znaczy to, iż przeważająca część dorobku danego artysty stanowi godną egzemplifikację kategorii.

Jan Topolski



~~REALIZM NAGRANIA/ODTWARZANIA (HI-FI)~~

Deformująca naturalny dźwięk amplifikacja instrumentów/głosu
Jimmy Hendrix, Frank Zappa, MEV, Alvin Lucier, Burkhard Stangl

Live electronics
John Cage *Williams Mix*, Mauricio Kagel *Transición II*, Pierre Boulez po 1980, MEV, Kaspar T. Toeplitz,

Niepoprawne odtwarzanie płyt gramofonowych lub kompaktowych (14)
Otomo Yoshihide *Vinyl Tranquilizer*, Yoshihiro Hanno *On/Off*, Oval, Yasunao Tone

Płądrofonia
Oswald *Plunderphonics*; Stock, Hausen & Walkman, Negativland

Niekonwencjonalne użycie radioodbiorników radiowych
John Cage *Imaginary Landscape no. 5*, Tod Dockstader *Aerial*

Psucie urządzeń technicznych (niemuzycznych)
Nam June Paik, Huib Emmer

~~SYSTEM RÓWNOMIERNIE TEMPEROWANY Z PODZIAŁEM OKTAWY I MAŁĄ TOLERANCJĄ NA ODCHYLENIA~~

mikrotony (1)
Alois Hába *III Kwartet smyczkowy*, György Ligeti *Koncert skrzypcowy*, Iannis Xenakis *Dikthas*, Georg Friedrich Haas, Franz Hautzinger

Stroje alternatywne, w tym pozaeuropejskie lub indywidualne (2)
Harry Partch, La Monte Young *The Well Tuned Piano*, Radulescu *IV Kwartet smyczkowy*

glissanda (3)
Iannis Xenakis *Metastasis*, Penderecki *Tren ofiarom Hiroszimy*, Sun Ra & His Solar Intergalactic Arkestra *Space Is The Place*

~~STABILNE WIDMA HARMONICZNE~~

Instrumenty pozaeuropejskie (4)
Harry Partch, Mauricio Kagel *Exotica*

Emancypacja perkusji (4)
Edgar Varèse *Ionisations*, Cage *First Construction*, Stockhausen *Kontakte*, Ingar Zach, Paal Nilssen-Love

Preperacje instrumentów (5)
Henry Cowell, John Cage *Sonates and Interludes for Prepared Piano*, Keith Rowe & AMM *AMMusic*, Burkhard Stangl, Kazuhisa Uchihashi, Noel Akchote

Niekonwencjonalna artykulacja (6)
Krzysztof Penderecki *I Kwartet smyczkowy*, Helmut Lachenmann *Guero*, Salvatore Sciarrino *Sei capricci*, Derek Bailey, Axel Dörner, Evan Parker, Mats Gustaffson

Nowe instrumenty akustyczne
Harry Partch, Walter Smetak, Julian Carillo

Pozainstrumentalne źródła dźwięku, czyli muzyka konkretna (7)
Walter Ruttmann *Wochenende*, Pierre Schaeffer, Pierre Henry *Symphonie pour un homme seul*, Bernard Parmegiani *de natura sonorum*, Einstürzende Neubauten, Aube, Francesco Lopez

Pejzaże dźwiękowe, field recordings (8)
R. Murray Schafer, Scanner, Annie Gosfield, Francesco Lopez

Instrumenty elektroniczne (9)
Luigi Russolo, Lew Teremin, Maurice Martenot, Robert Moog, Hans Reichel

Szumy (11)
Zbigniew Karkowski, Merzbow, Eberhard Ehlers, Kevin Drumm, Iannis Xenakis *Persepolis*

Tony sinusoidalne (12)
Karlheinz Stockhausen, Kaffee Matthews, Sachiko M

~~JEDNOKIERUNKOWY, ZRÓŻNICOWANY, LINEARNY CZAS~~

Zawieszenie (poprzez powtórzenie lub rozciągnięcie) (15)
Eric Satie *Vexations*, La Monte Young *Composition 1960 No. 7*, Morton Feldman, Steve Reich, Giacinto Scelsi *Quattro Pezzi sur una nota sola*, Pauline Oliveros, Filament

Wielość (symultaniczność lub kolaż) (16)
John Cage *Rozart Mix*, Bernd Alois Zimmermann *Requiem für einen jungen Dichter*, Luciano Berio *Sinfonia*, John Zorn, Frank Zappa

Zapętlenie (17)
Aphex Twin, Autechre, Philip Glass, Steve Reich *It's Gonna Rain*, Bernhard Lang *D/W*, Paweł Szymański *quasi una sinfonietta*

Czas wsteczny (18)
Krzysztof Penderecki *Polymorphia*, Paweł Szymański *Sonata*, Mauricio Kagel *Tantz-Schul*

KIM CASCONE
Niepowodzenie i translacja
Przedwstępny katalog rodzajów niepowodzeń

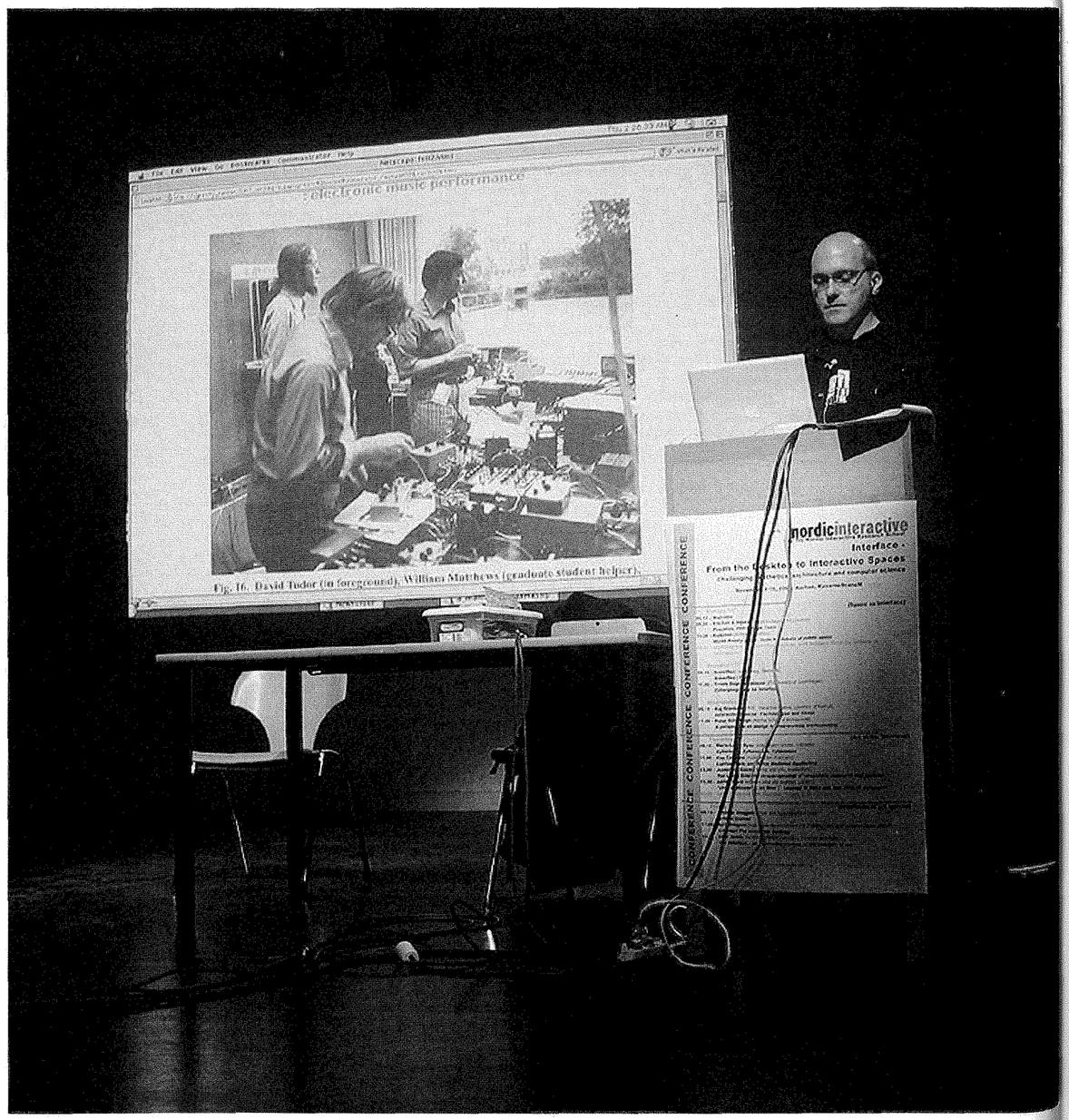


Fig. 16. David Tudor (in foreground), William Matthews (graduate student helper).

Wszystko, co znajduje się poniżej, jest próbą przełożenia zwykłego tekstu na katalog, zbiór haseł jak najbardziej przejrzystych i skrótowych. Było to możliwe tylko dzięki temu, że istniał drugi tekst, na który składają się pytania i odpowiedzi.

Punkt wyjścia to klasyczny, wielokrotnie już publikowany i łatwo dostępny w internecie tekst Kima Cascone'a *The Aesthetics of Failure: 'Post-Digital' Tendencies in Contemporary Computer Music*. Tłumaczenie konsultowane jest drogą mailową z autorem: wymiana listów trwa kilka dni i w gruncie rzeczy od początku do końca dotyczy tylko i wyłącznie jednego pytania – jak należy rozumieć „niepowodzenie"? Niby oczywiste – niepowodzenie znajdziemy zawsze tam, gdzie coś przestaje funkcjonować lub funkcjonuje źle. A w estetykę niepowodzenia można wpisać każdą próbę przełamania poprawnego użycia danej technologii.

Jest tylko jedno ALE: Cascone przez cały czas przekonuje, że pojęcie to można rozumieć na wiele sposobów. A właściwie, że występuje ono na różnych poziomach; że jest wewnętrznie złożone. Systematycznie tłumaczy on na przykładzie własnej muzyki każdy kolejny wymiar, w którym pojawia się ten problem. O nic innego nie chodzi – ani o definicję czegoś, co nazywa się *glitch*, ani nawet o definicję muzyki postcyfrowej. Przeciwnie: Cascone cały czas posługuje się pojęciem „niepowodzenia" i widzi w nim centralną kategorię swojej twórczości, ale także prac wielu innych muzyków (i nie tylko). Chodzi więc wyłącznie o to, do czego można je odnieść. Koniec końców powstaje katalog sześciu sposobów rozumienia niepowodzenia.

Ale najpierw tekst źródłowy: „Estetyka postcyfrowa rozwinęła się do pewnego stopnia pod wpływem doświadczeń z pracy w środowiskach związanych z technologią cyfrową: wypełnionych szumem wentylatorów (*computer fans whirring*), furkotem laserowych drukarek wyrzucających z siebie tony dokumentów (*laser printers churning out documents*), dźwiękami systemowymi komputera (*sonification of user-interfaces*) czy stłumionym burczeniem twardych dysków (*the muffled noise of hard drives*). Ale bardziej bezpośrednio jest wynikiem doświadczenia niepowodzeń tej technologii: usterek (*glitches*), wirusów (*bugs*), błędów programu (*application errors*), awarii systemu (*system crashes*), zawieszania się komputera (*clipping*), zniekształceń obrazu (*aliasing*), zniekształceń danych (*distortion*), szumu obliczeniowego (*quantization noise*), a nawet brzęczenia karty dźwiękowej czy obudowy komputera (*the noise floor of computer sound cards and the raw materials*).

[1.] Niepowodzenie jako kolekcja

Powyższe wyliczenie od razu przenosi nas na **pierwszy**, podstawowy poziom rozumienia niepowodzenia: nie chodzi tutaj o nic innego, jak tylko o sygnał dźwiękowy, który na co dzień oznacza dla nas właśnie niepowodzenie – zachowanie niezgodne z przyjętą normą. W autobusie – sygnał kasownika, który nie przyjmuje biletu; w filharmonii – ziewanie; w muzyce – fałszowanie. Dziś dostrzeganie muzyki w tego typu błędach nie jest żadną nowością. Jak wiadomo, środowisko dźwiękowe, które nas otacza, pełne jest różnego rodzaju brzmień, z których wszystkie można wykorzystać. Wśród nich także te, które sygnalizują, że coś jest nie tak. W tym sensie estetyka niepowodzenia polega na skoncentrowaniu się na specyficznej części otaczającego nas świata dźwiękowego i **kolekcjonowaniu** „błędnych dźwięków". Wychodzimy więc od rozróżnienia tego, co działa poprawnie i niepoprawnie. Elementy tego drugiego zbioru – jeśli mają jakieś reprezentacje dźwiękowe lub po prostu są dźwiękami – zostają wykorzystane.

[2. & 3.] Niepowodzenie jako stymulacja

Drugi sposób rozumienia tego pojęcia również nie jest nowy. Tym razem chodzi o **stymulację** niepowodzenia w funkcjonowaniu urządzeń fonograficznych. Jeśli na przykład uznamy, że płyta winylowa powinna możliwie wiernie odtwarzać muzykę na niej zapisaną, to ingerencja w tę wierność będzie dawała efekt właśnie w postaci niepowodzenia. Podobnie z płytą kompaktową. Przykłady można mnożyć. Cascone wspomina m.in. o László Moholy-Nagym, Ovalu, Cage'u i Marclayu.

Zresztą pozostając przy tej wstępnej definicji, można w niej zmieścić niekonceptualne eksperymenty koncentrujące się wokół różnego rodzaju odtwarzaczy. Jeśli – za intuicjami Cascone'a – traktować estetykę niepowodzenia jako próbę zerwania ze standardowym wykorzystaniem urządzeń, to należałoby w tym miejscu wspomnieć także o różnego rodzaju użyciach choćby gramofonu, które znaleźć można w twórczości takich muzyków, jak Otomo Yoshihide, Erik M, Diane Labrosse, Ferran Fages i wielu innych. I dalej tym tropem – wszystkich tych, którzy preparują instrument. I jeszcze wszystkich tych, którzy nie używają go w zgodzie z jego przeznaczeniem...

Trzeci sposób rozumienia jest bezpośrednim rozwinięciem drugiego i opiera się na przeniesieniu tej samej zasady – **stymulacji** – na narzędzia, które nie służą już transmisji dźwięku, ale jego różnorodnemu przetwarzaniu. Cascone podaje przykład użycia systemu redukcji szumów. Umożliwiał on „posługiwanie się krzywą reprezentującą częstotliwości, na których szum jest najwyraźniejszy". Cascone – jak sam mówi – tworzył nowe krzywe, które „dzięki tej samej zasadzie nadawały wybranej sekwencji dźwięków chropowatość wydobywającą z wyjściowego materiału zupełnie nowe właściwości". Oczywiście efekt przynależy do obszaru estetyki niepowodzenia o tyle, o ile program służący redukcji szumów nie jest wykorzystywany do redukcji szumów... Tutaj też – jak się zdaje – można wymieniać dalej: Toshimaru Nakamura (no-input mixing board), Sachiko M. (sine-wave generator), Voice Crack (cracked everyday electronics)...

[4. & 5.] Niepowodzenie jako zaskoczenie

Czwarty i **piąty** wymiar dotyczą **oczekiwań**. Po pierwsze, oczekiwań muzyka w stosunku do narzędzia, którym się posługuje. Po drugie, oczekiwań słuchacza w stosunku do muzyki, której ma wysłuchać.

Jeśli chodzi o pierwszy problem – i on nie jest nowy, i oczywiste wydaje się, że wiary w pełną kontrolę instrumentu nie mają nawet wirtuozi w klasycznym tego słowa znaczeniu. Cascone twierdzi jednak, że pojawienie się technologii cyfrowej zmieniło sytuację radykalnie. Oczywiście chodzi o to, że komputer może sam odtwarzać dźwięki, które dla obsługującego go człowieka są zaskoczeniem. Choćby na zasadzie losowego uruchamiania danego pliku. Uruchomienie to, pozbawiając muzyka kontroli nad tym, co robi – z jego punktu widzenia jawi się jako błąd. Tu jednak wskazać można różne stopnie radykalizmu. Niektórzy posuwają się znacznie dalej, nie tylko rezygnując z pełnej kontroli tego nad tym, co zostanie „zagrane" na instrumencie, ale nawet pozwalając, żeby ten niekontrolowany instrument kontrolował to, co oni sami robią. W tym sensie kluczowa jest rola komputera – nawet jeśli kontrola nad jakimkolwiek instrumentem jest mrzonką, to jednak – sugeruje Cascone – one same nie decydują o tym, kiedy zacząć grać. Inaczej jest z komputerem: „W gruncie rzeczy niepowodzenie stało się jedną z wiodących estetyk w sztuce końca dwudziestego wieku, przypominając nam, że nasza kontrola nad technologią jest iluzją i ujawniając, że narzędzia cyfrowe są tylko tak doskonałe i precyzyjne jak ludzie, którzy je stworzyli" [KC, 393].

Różnica między tradycyjnym instru-

mentem akustycznym a komputerem jest ważna również ze względu na oczekiwania słuchacza: „Tradycyjny instrument posiada pewne właściwości, które odróżniają go od wszystkich innych. Znaczącą większość możliwych do uzyskania brzmień skrzypiec albo znamy, albo możemy sobie wyobrazić. Więc na przykład w okolicznościach gry bardzo swobodnej mogę się spodziewać, że skrzypek wykona coś, co będzie zgodne z moimi oczekiwaniami – nawet jeśli nie jestem w stanie przewidzieć, jakie konkretnie zagra nuty – sam dźwięk skrzypiec pozostaje znany. Gdyby jednak skrzypce mogły nagle stać się tubą..." Oczywiście w przypadku laptopa wszystko wygląda inaczej... A o tym, że nie wiadomo, czego się spodziewać po laptopie, wiedzą wszyscy, którzy widzieli więcej niż trzy albo cztery koncerty z udziałem tego nieprzewidywalnego instrumentu.

[6.] Niepowodzenie jako translacja

We wszystkich powyższych sposobach rozumienia niepowodzenia przewija się jedna podstawowa figura: błąd jako negacja. Cascone: „Podstawową kwestią implementacji jest to, iż końcowy użytkownik ma pewne oczekiwania w stosunku do tego, jak będzie się zachowywało dane oprogramowanie albo sprzęt (...), więc kiedy zaczyna ono szwankować (...) niepowodzenie dotyczy także oczekiwań użytkownika". Takie jest również źródło **szóstego** sposobu rozumienia niepowodzenia: mamy z nim do czynienia w przypadku zastosowania danych niezgodnie z ich przeznaczeniem. Tutaj chodzi o translację danych – które nie mają mieć zastosowania audytywnego – na muzykę.

Na przykład: wchodząc na stronę www.pogoda.onet.pl jesteśmy przygotowani na to, iż otrzymamy i przyswoimy sobie pewną informację. Ale język, w jakim jest ona sformułowana, nie musi służyć wyłącznie przedstawieniu wizualnemu, na którym znajdziemy chmurki i cyferki. Może być także przetłumaczony na dźwięk, dzięki czemu usłyszymy coś, co ma dokładnie ten sam kod źródłowy, jak program służący wygenerowaniu określonego obrazka: „Translacja może być bardzo prosta: zachowujesz obrazek, np. wizerunek chmurki, jako plik tekstowy i otwierasz w edytorze dźwiękowym jako czyste dane (...), później zapisujesz je jako plik audio." Czasem ten dźwięk mówi nam więcej na temat pogody niż obrazek z chmurami nad Polską.

Cascone twierdzi, że takie rozumienie niepowodzenia jest czymś zupełnie nowym i stało się możliwe dopiero w erze, w której – jak mówi Nicholas Negroponte – „rewolucja cyfrowa jest już zakończona" [KC str. 392]. Patrząc na dom, trudno nam wyobrazić sobie, że jest on muzyką. Albo że jest zbudowany z takich elementów, które można łatwo przetłumaczyć na dźwięki. Inaczej z obrazkiem na Onecie. W języku nieco bardziej tradycyjnym: „Konwencjonalne instrumenty są manifestacją praw fizycznych, takich jak wibracja struny czy membrany. Kontrola tych praw obliczona jest na tworzenie różnych wysokości dźwięku, a w konsekwencji również barw dźwiękowych (w odniesieniu do możliwości oferowanych przez dany instrument). Jakkolwiek wizja muzyki jako kontroli natury jest szeroko akceptowana, zastosowanie oprogramowania dodatkowo ją rozszerza. Instrumenty z nim związane są wirtualnymi manifestacjami praw matematycznych, będących co najwyżej konceptualnymi modelami fizycznej natury. Ale są tylko konstruktami, które nie istnieją poza oprogramowaniem. Oznacza to, że kompozytor pracuje z ideami, które musi przełożyć na język muzyki. Musi dokonać ich translacji".

No właśnie: translacji. Oczywiście cały czas utrzymane zostaje to podstawowe rozumienie niepowodzenia jako odstępstwa od powszechnego czy oczekiwanego użycia. Być może jednak dopiero w tym miejscu staje się jasne, jak dużym skrótem myślowym jest pojmowanie estetyki niepowodzenia w kategorii negacji. Czym bowiem może być negacja jpeg-a? Czym może być użycie internetowej prognozy pogody niezgodne z przeznaczeniem? W takich wypadkach wymowa niepowodzenia przestaje być oczywista. Żeby popełnić błąd, należy wykonać pewną pracę, która nie jest po prostu zanegowaniem. Jest właśnie translacją. Bardziej niż negacją jest afirmacją innych możliwości implikowanych przez dane narzędzie.

Cascone był współtwórcą projektu łączącego w sobie większość tych sposobów rozumienia niepowodzenia. W eksperymencie owym, zrealizowanym w Amsterdamie, wykorzystano program LiSA służący do samplowania na żywo. Zaczęto od ułożenia listy błędów programu, które pojawiały się w trakcie pracy. Błędy zamienione zostały na sygnały dźwiękowe, a z nich skonstruowano katalog „błędnych dźwięków", które znalazły się w internecie wraz z programem. Użytkownik wchodząc na stronę, mógł dokonać remiksu tych plików za pomocą tegoż programu.

Być może estetyka niepowodzenia dotyka takiej sfery, w której błąd jest równoznaczny z powodzeniem – wewnątrz której można iść w każdą stronę. Tego rodzaju poziomem jest na przykład kod binarny. Ale jest nim również, jak mi się zdaje, technologia. Zanim gramofon stanie się narzędziem do odtwarzania muzyki, jest po prostu narzędziem, które można wykorzystać na tysiące różnych sposobów. Niewykluczone, że translację, o której pisze Cascone, można by rozumieć właśnie jako szukanie wspólnego podłoża poprawności i niepowodzenia; jako przekładanie jednych przyzwyczajeń na inne za pomocą abstrakcyjnych języków – takich, jak kod binarny.

I nie chodzi tutaj tylko o to, że z niepowodzeń również trzeba umieć zrobić muzykę, bo sama się nie zrobi – chodzi o coś znacznie bardziej elementarnego: trzeba widzieć, czym jest niepowodzenie.

***

Innymi słowy: nie ma niepowodzeń *po prostu*. Niepowodzenie trzeba skonstruować. Czy zresztą nie taka jest pierwsza intuicja, kiedy dowiadujemy się o różnego rodzaju konceptualnych pomysłach? Że właśnie nie tyle są one negacją czy niepowodzeniem, ale przede wszystkim dość szczegółową, żmudną i afirmatywną pracą z narzędziami. Dlatego właśnie Cascone rozszerza McLuhanowska formułę[1] i twierdzi, że dziś przekazem nie jest już medium, ale dane narzędzie, ponieważ w nim samym i różnych sposobach jego funkcjonowania można znaleźć muzykę. To trochę tak, jak w książkach etnomuzykologicznych: pierwotni ludzie wydający dźwięki... albo: pierwotni ludzie uderzający w kamienie... Czy to jest pierwotna funkcja kamienia? Żeby człowiek w niego uderzył? Cascone doskonale zdaje sobie sprawę, że od pierwszych dźwięków – od samego początku – muzyka była niepowodzeniem – wynikiem błędnego wykorzystania narzędzi. Problem w tym, że w kamień można uderzać w nieskończoność i można to robić na nieskończoną ilość sposobów.

Michał Libera

NA PODSTAWIE:

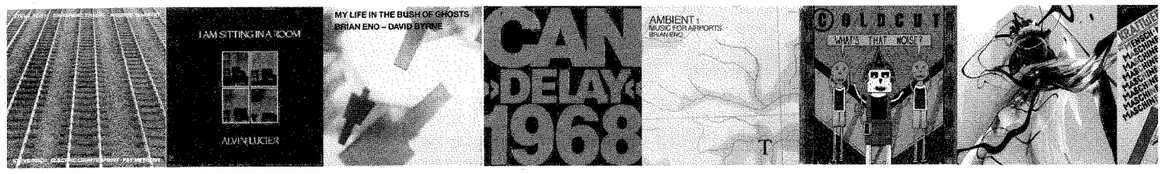
Kim Cascone, *The Aesthetics of Failure: „Post-Digital" Tendencies in Contemporary Computer Music*, w: C. Cox, D. Warner, *Audio Culture. Readings in Modern Music*, Continuum, London, New York 2004, ss. 392-398

Dostępny także, m.in., na stronie http://www.mediamatic.net/article-200.5950.html oraz

Korespondencja elektroniczna z autorem tekstu

[1] McLuhan M.; *Przekaźniki zimne i gorące. Wybór pism*; tłum. Toeplitz, K.T.; Warszawa, 1975

DWA MONOLOGI NA JEDNEJ PĘTLI czyli krótka historyja loopu

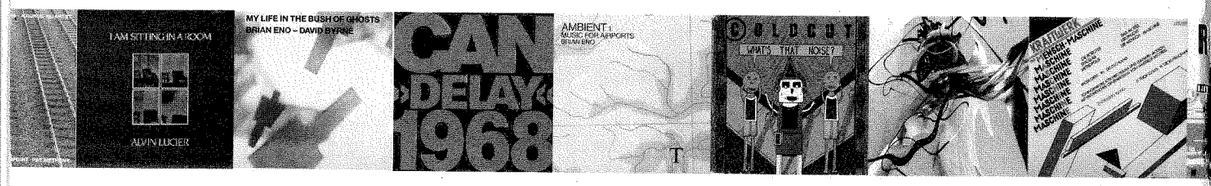


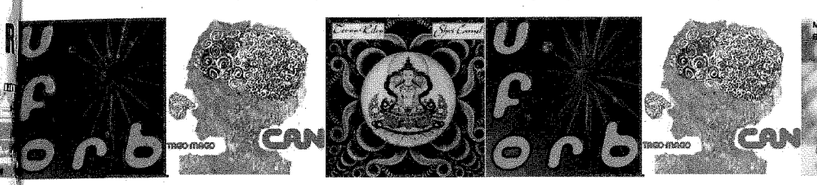
Muzyczność struktur dźwiękowych weryfikować zwykliśmy według kryterium czysto zmysłowego (brzmi lub nie brzmi), a jeszcze częściej ideologicznego (gdyby, miast Johna Cage'a, pod jednym z jego „dadaistycznych" dzieł podpisała się krowa, raczej nie bylibyśmy skłonni uznać kreacji poczciwej mućki za sztukę). Najbardziej dociekliwe umysły skłaniały się do poszukiwania w tworach, co do których zgadzano się, iż do muzyki przynależą (podług kryterium zmysłowego bądź ideologicznego), wewnętrznego, ukrytego porządku, którego stabilność i powtarzalność (w obrębie jednego utworu bądź całej powszechnie akceptowanej twórczości muzycznej) jednoznacznie odróżniałaby je od nieartystycznej kakofonii. W roli takiej głębokiej struktury występować może przebiegająca przez utwór w pionach, poziomach i ukosach seria dwunastotonowa lub niezwykle prosty w swej elementarnej postaci schemat następstw harmonicznych. Heinrich Schenker, teoretyk z przełomu XIX i XX wieku, sprowadzić zdołał całą powstałą pomiędzy Bachem a Debussym muzykę do różnej długości fragmentów opadającej gamy z towarzyszeniem najprostszego z możliwych akompaniamentu. Parę nut na krzyż, do tego trochę „ozdobników" sprawiających, że *Sztuka fugi* nie jest *Światłem księżyca*...

Dopiero w programowo prowokacyjnym wieku XX wysunięto pomysł, aby znieść, fundamentalną dla wszelkich natchnionych, parareligijnych koncepcji muzyki, opozycję „tego, co słychać" i „tego, co istotne". A co by się stało, gdyby całą zawartość utworu zdemaskować w pierwszych jego taktach? Gdyby trzydzieści sekund zawierało dokładnie tyle samo muzyki, co pozostałe trzydzieści minut? **Jak to zwykle bywa, o tym, w jaki sposób zmieniliśmy naszą muzykę, zadecydowało to, jak nasza technologia zmieniła nas. A nasza nowa muzyka poczęta została w miłosnym uniesieniu dwóch (lub więcej!) magnetofonów taśmowych, w zmysłowym zapętleniu taśmy magnetycznej.** Niewykluczone, iż celuloidowy bezczas przyśnił się wcześniej kilku wizjonerom. Owo proroctwo wyśpiewują urocze fortepianowe miniatury Erika Satie (w tym słynne *Vexations*, których parędziesiąt taktów wykonywać należy w myśl zasady „w koło, Panie Macieju" przez dobrych parędziesiąt godzin) oraz wystukują perkusyjne perpetum mobile Johna Cage'a z lat czterdziestych. Ucieleśniona pętla zawisła jednak nad nami dopiero pod koniec szóstej dekady.

Jak to zwykle bywa, o tym, w jaki sposób zmieniliśmy naszą muzykę, zadecydowało to, jak nasza technologia zmieniła nas. A nasza nowa muzyka poczęta została w miłosnym uniesieniu dwóch (lub więcej!) magnetofonów taśmowych, w zmysłowym zapętleniu taśmy magnetycznej. Steve Reich miał akurat dwa magnetofony szpulowe Wollensack, a na taśmach nagrane słowa „it's gonna fall" i „rain". Odtwarzał je na dwóch kanałach z drobnym opóźnieniem. Stopniowo regulując ich prędkości, otrzymał ciekawy efekt rozjeżdżających się rytmów i harmonii. W ten sposób odkrył zjawisko „przesunięcia fazowego", które wykorzystywał potem latami, komponując utwory na fortepian czy skrzypce. Pierwsze próby podejmował jednak, mechanicznie komponując w połowie lat 60. utwory *It's Gonna Rain* i *Come Out*. Zafascynowany wykorzystaniem głosu w *Gesang der Jünglinge* Stockhausena zaczął przetrząsać archiwa w poszukiwaniu podobnych nagrań. Trafił na głos czarnoskórego duchownego, który zapowiadał koniec świata – tak przynajmniej interpretował sam kompozytor zdanie „It's gonna rain" w obliczu kryzysu rakietowego na Kubie. Niemniej sugestywne pozostają do dziś równie krótkie acz trafne słowa „Come out to show them". Choć Reich był pod wrażeniem możliwości *musique concrète*, nie podobało mu się to, że Pierre Schaeffer przetwarzał dźwięki miejskiego zgiełku i zacierał ich źródło. Kiedy sam zmieniał prędkość nagrania (a przez to i wysokość dźwięku) zagęszczał tkankę słowną z zachowaniem jej znaczenia, co uwydatniało muzykalność języka.

Kilka lat później, w 1970 roku, Alvin Lucier, kierując się podobnymi przesłankami, przygotował kolejny kamień milowy muzyki współczesnej. Siedząc pokoju z magnetofonem taśmowym Nagra oraz mikrofonem dynamicznym Electro-Voice 635 nagrał kilkuzdaniową sekwencję opowiadającą o tym, że... siedzi w pokoju i nagrywa *I'm sitting in a room*. W ciągu ponad czterdziestu minut kwestia wypowiadana przez Luciera powtarza się trzydzieści dwa razy i za każdym razem brzmi inaczej. Autor odtwarzał jedno nagranie na magnetofonie taśmowym Revox A77, a dźwięk odbijany w pomieszczeniu rejestrował na magnetofonie Nagra. W każdej kolejnej pętli, mimo użycia profesjonalnego sprzętu, treść stawała się coraz mniej czytelna. Zgodnie z założeniem Lucier wygładzał nieregularności mowy z zachowaniem rytmu języka. Naturalny rezonans pomieszczenia posłużył mu za filtr echo, którego Reich używał na stole mikserskim. Ostateczny efekt pracy obydwu kompozytorów był jednak skrajnie różny. **Utwory Reicha bazowały na rytmie i stały się po latach inspiracją dla środowiska didżejów i producentów techno, natomiast Lucier wykreował rodzaj przestrzennej muzyki ambient. Praca z taśmami otworzyła zupełnie nowe obszary dla muzyki. Efekt pracy w studio nie pozostawał przy tym wyłącznie domeną muzyki elektronicznej, z czasem te same**

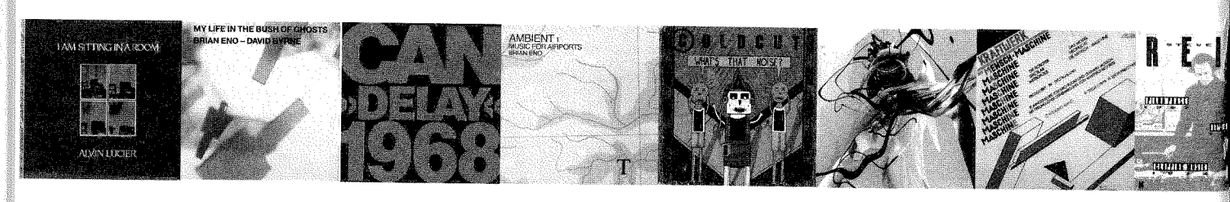


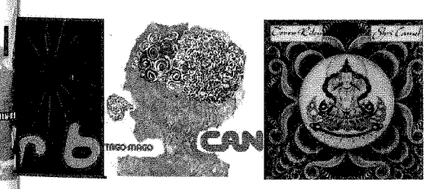


strony – fascynacja pierwotną, ostinatową pulsacją; z drugiej – idea kontemplacji ciągu autonomicznych brzmień, niepowiązanych żadną sztywną, przyjętą a priori regułą (np. funkcyjną lub serialną). Warto zwrócić uwagę, iż obie tendencje wyrastały w równym stopniu z najbardziej śmiałych (bo najprostszych) eksperymentów studyjnych i fascynacji kulturami pierwotnymi oraz orientalnymi[1]. O ile kierunek sonorystyczno-kontemplacyjny stanowił w gruncie rzeczy rozwinięcie młodszych o nawet dwie dekady koncepcji Cage'a[2] i Feldmana, o tyle nurt transowy miał u swego zarania charakter ewidentnie rewolucyjny, prowokując swym programowym prymitywizmem zorientowane wówczas strukturalistycznie środowiska akademickie. Nie bez powodu Bogusław Schaeffer określił wczesne utwory Glassa i Reicha epitetem „polemiczne".

Właśnie ci dwaj kompozytorzy odpowiadają w największym stopniu za „loopową rewolucję". W twórczości Younga pętla praktycznie się nie pojawiała, zaś dla Rileya stanowiła przede wszystkim środek czysto techniczny. Umożliwiała kompozytorowi improwizującemu solo na organach elektrycznych (m.in. w utworze *A Rainbow in Curved Air* oraz cyklu *Shri Camel*) bądź saksofonie (słynny *Poppy Nogood and the Phantom Band*) osiąganie gęstych, wielogłosowych faktur. Dopiero Glass i Reich uczynili mechaniczne powtórzenie oraz subtelne, stopniowe od niego odchylenia nadrzędną zasadą strukturalną swoich kompozycji. **Praca z taśmami otworzyła zupełnie nowe obszary dla muzyki. Efekt pracy w studiu nie pozostawał przy tym wyłącznie domeną muzyki elektronicznej, z czasem te same idee przekładać poczęto na żywe, instrumentalne składy.** Technika przesunięcia fazowego zastosowana po raz pierwszy w *It's Gonna Rain* oraz *Come Out* staje się na początku lat 70. główną, jeśli nie jedyną (jak w *Piano Phase* na dwa fortepiany lub *Violin Phase* na ośmioro skrzypiec) zasadą konstrukcyjną utworów instrumentalnych Reicha. Z kolei Glass przenosi zasadę śladowych, niemal niezauważalnych modyfikacji kilkudźwiękowych motywów, stosowaną początkowo w kompozycjach na amplifikowane składy kameralne (charakterystyczna surowa estetyka brzmienia wykreowana przez nadwornego inżyniera dźwięku Kurta Munkacsi), na coraz większe składy, do orkiestry symfonicznej włącznie, oraz włącza ją w ramy tradycyjnego myślenia tematycznego.

„Uklasycznianie" akademickiego minimalizmu (na ów proces złożyły się także powrót do coraz bardziej tradycyjnej tonalności oraz do konwencjonalnych gatunków) doprowadziło w latach siedemdziesiątych do zatraty jego pierwotnego, prowokacyjnego impetu oraz stępienia eksperymentalnego pazura. Najnowsze kompozycje przedstawicieli drugiego pokolenia klasycznego minimalizmu – m.in. Johna Adamsa i Louisa Andriessena – odwołują się do „loopowych korzeni" tylko i wyłącznie poprzez konsekwentne podtrzymywanie regularnej, hipnotycznej pulsacji. Reichowskie przesunięcie fazowe zastosowane w monumentalnej, symfoniczno-oratoryjnej kompozycji *Desert Music* jawi się już jako nieco tylko udziwniony smyczkowy kanon.





„Uklasycznianie" akademickiego minimalizmu (na ów proces złożyły się także powrót do coraz bardziej tradycyjnej tonalności oraz do konwencjonalnych gatunków) doprowadziło w latach siedemdziesiątych do zatraty jego pierwotnego, prowokacyjnego impetu oraz stępienia eksperymentalnego pazura. Natomiast zapętlenie jako technika pracy stała się oddkryciem i wskazówką działania dla artystów z kręgu rockowego. Prym na tym polu w latach 70. wiódł tandem Brian Eno i Robert Fripp. Kompozycja *It's Gonna Rain* zmobilizowała Eno do zrekonstruowania systemu Time Lag Accumulator Terry'ego Rileya, które to urządzenie składało się z taśmowego delaya i dwóch magnetofonów Revox A77. Zasada działania była prosta – dźwięk był nagrywany na taśmę na jednym magnetofonie, która zamiast nawijać się na szpulę, biegła do drugiego magnetofonu, gdzie była ponownie odtwarzana. Powtórzony sygnał mógł być znów nagrany na pierwszą taśmę i podtrzymać pętlę albo zgasnąć, a sprzężeniem można było manipulować na delayu.

Wynalazek wypróbował Fripp i zachwycony maszyną godzinami przesiadywał nad nią w studiu. Współpraca muzyków zaowocowała albumami *No Pussyfooting* i *Evening Star*, a ponoć podczas trasy King Crimson w połowie lat 70. gitarzysta występował solo z urządzeniem przed i po koncercie. Efekt pod nazwą frippertronics trafił do szerokiej rzeszy naśladowców, a Fripp wymyślał kolejne efekty oparte na systemie feedbacków oraz warianty strojenia i budowania utworów. O ile on wyrastał z korzenia rockowego i loopy wykorzystywał na potrzeby zrewolucjonizowania gitarowego grania, o tyle Eno dzięki technice odszedł od rockowej stylistyki Roxy Music w stronę awangardy. Eksperymenty z taśmami kontynuował na albumie *Discreet Music*. Jakby zwiastując pojawienie się na scenie laptopa, szukał sposobu grania muzyki bez większej interwencji w proces twórczy. Zakwestionował aktywną rolę artysty, a muzykę sprowadził do pozycji tła. Za wzór wziął sobie poglądy Erika Satie, który chciał, żeby jego występy „pasowały do dźwięku noży i widelców podczas kolacji". Ideę muzyki ambient w pełni rozwinął w szpitalu w styczniu 1975 r., kiedy po wypadku leżał przygwożdżony do łóżka. Znajoma przyniosła mu nagrania XVIII-wiecznej muzyki na harfę, włączyła płytę bardzo cicho, a on nie miał siły podnieść się i podkręcić, więc przez kilka godzin słuchał dźwięków, które mieszały się z otoczeniem. Celowo zaczął w podobny sposób pracować nad swoimi utworami na *Music For The Airports*, pozbawił je wyraźnej konstrukcji, sklejając końce taśmy w jedną pętlę, żeby mogła grać bez końca. Praca z magnetofonami zachęciła Eno do eksperymentowania w studiu, nagrywał z grupami Devo, Ultravox, Cluster, Davidem Bowie czy artystami z nowojorskiej sceny no wave.

Pozostając wciąż w stylistyce ambient, swą bazę technologiczną rozszerzył wkrótce o sample i syntetyczne rytmy. Na tym etapie nagrał z Davidem Byrnem następne arcydzieło – *My Life In the Bush Of Ghosts*. Próbki afrykańskich śpiewów wplótł w funkowe rytmy grane na żywo, dzięki czemu przełamał granice kulturowe i gatunkowe, dając do myślenia kolejnym pokoleniom twórców. Techniki używane niegdyś w studiach przeniknęły więc do świata niezależnych eksperymentatorów z nurtu ambient-techno (The Orb) oraz pop (Talking Heads). **W epoce coraz łatwiejszego dostępu do sprzętu studyjnego technika loopowania zaczęła rozwijać się w przyspieszonym tempie. Po latach to właśnie techno i ambient uznać należy za najbardziej konsekwentne oraz radykalne rozwinięcia patentów charakterystycznych dla wczesnego elektroakustycznego minimalizmu.**

Po latach to właśnie techno i ambient uznać należy za najbardziej konsekwentne oraz radykalne rozwinięcia patentów charakterystycznych dla wczesnego elektroakustycznego minimalizmu. Owa „druga rewolucja" miała charakter bardziej ilościowy niż jakościowy. Gatunki techno, ambient czy hip hop wydały niezwykle szybko swe strywializowane, popularne odmiany, w których loopy oraz sample służyły nie ekspe-

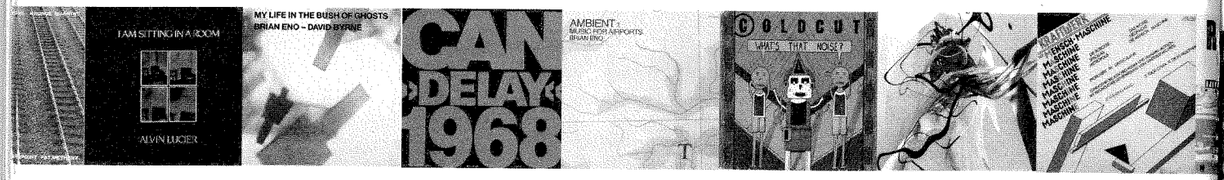
rymentom, ale usprawnieniu procesu masowej produkcji muzyki użytkowej. Pętla oraz technika próbkowania z impetem wkroczyły w sferę muzyki pop. Jeden loop perkusyjny, kilka melodycznych, do tego spektakularne samplowe ornamenty oraz wokal urodziwej niewiasty – tak oto rodzi się przebój.

Ciekawym wątkiem wydaje się niemalejąca z upływem lat popularność zabiegów polegających na próbkowaniu i zapętlaniu mowy ludzkiej. Ów specyficzny materiał dźwiękowy stanowił jedyne tworzywo klasycznych dzieł Reicha i Luciera oraz trzon rytualnych miniatur z albumu *My Life In the Bush Of Ghosts* duetu Eno/Byrne. Do tego wątku powrócił po latach Steve Reich w pochodzącym z 1986 roku utworze *Different Trains* na kwartet smyczkowy i taśmę. Klasyczny zespół (studyjnie zwielokrotniony) naśladuję tu rytm oraz intonację zapętlonych fragmentów wypowiedzi. **Estetyka loopu zaproponowała jedno z najciekawszych rozwiązań dla nurtującego już Arnolda Schönberga problemu „umuzyczniania" mowy ludzkiej.** Słychać to najlepiej w działalności artystów reprezentujących nurt poezji dźwiękowej. Praca z magnetofonowymi taśmami od połowy lat 50. była największą rewolucją od czasu popisów Hugo Balla, Tristana Tzary czy Kurta Schwittersa. Żywioł języka poetyckiego można było rozszerzyć o prawdziwe dźwięki maszyn i miasta, a linearną strukturę tekstu przełamać przez cięcia, zapętlenia i nakładanie wielu warstw. Najaktywniej działał ośrodek paryski, w którym od połowy lat 50. *poésie sonore* zajmowali się François Dufrêne, Brion Gysin czy Henri Chopin. Natomiast w Sztokholmie poeci Sten Hanson, Lars-Gunnar Bodin i Bengt Emil Johnson tworzyli text sound compositions, jeszcze głębiej zakorzenione w tradycji *musique concrète*.

Prostsze rozwiązania polegające na modyfikacji rytmu oraz barwy słów przez zmianę kierunku odtwarzania taśmy pojawiały się na albumach pionierów niemieckiej awangardy rockowej: *Electronic Meditation Tangerine Dream* i *Tago Mago* Can. Obok zaskakujących eksperymentów The Beatles (*Revolution 9*), to właśnie Niemcy wywarli największy wpływ na upowszechnienie estetyki loopu w muzyce popularnej. Twórczość Can oraz Kraftwerk stanowi obok muzyki Glassa (warto przywołać tu remiksy *Symfonii „Heroes"*, opartej, nota bene, na tematach ze słynnego albumu duetu Eno/Bowie, których dopuścił się sam Aphex Twin) oraz Reicha (płyta *ReichRemixed* z parafrazami autorstwa takich znakomitości jak DJ Spooky, Coldcut, Nobukazu Takemura) ważne źródło inspiracji twórców tanecznej elektroniki. W przeciwieństwie do Tangerine Dream, Ashry czy Klausa Schulze oraz większości artystów techno, zespoły te nie dały się opętać manii ciągłego poszerzania zaplecza technologicznego i skupiły na czysto artystycznych konsekwencjach zastosowania techniki loopu. Muzycy Can przenieśli pętle na obszar żywych, zespołowych improwizacji, a studio służyło im jedynie do kreatywnej obróbki nagrań. Ponadto zespół jako pierwszy w muzyce nieakademickiej zastosował technikę próbkowania (podczas koncertu samplowano materiał z paryskich zamieszek w 1968 roku). **Z kolei muzykom Kraftwerk jako pierwszym udało się wykreować przekonujący program nadający estetyce loopu głębszy, pozamuzyczny sens. Ich „robocia muzyka" (oparta na monotonnej, mechanicznej grze maszyn perkusyjnych, zdeformowanych przy pomocy vocodera barwach głosów oraz adekwatnej inscenizacji koncertów) wyrażać miała osamotnienie człowieka ery postindustrialnej.** Ów kostium okazał się niezwykle sugestywny i wpłynął w czytelny sposób na szereg odmian tanecznej elektroniki. **Ćwierć wieku od krautrockowej rewolucji loop powrócić miał tryumfalnie do muzyki gitarowej pod szyldem postrocka.**

Muzykom Kraftwerk jako pierwszym udało się wykreować przekonujący program nadający estetyce loopu głębszy, pozamuzyczny sens. Ich „robocia muzyka" (oparta na monotonnej, mechanicznej grze maszyn perkusyjnych, zdeformowanych przy pomocy vocodera barwach głosów oraz adekwatnej inscenizacji koncertów) wyrażać miała osamotnienie człowieka ery postindustrialnej. Rewolucja technologiczna odbiła się szerokim echem nie tylko na sterylnych rytmach techno-pop, ale przede wszystkim na brudnym brzmieniu muzyki industrialnej. Genesis P-Orridge wspomina, że członków Throbbing Gristle nie było stać na instrumenty, więc grali na tym, na czym się dało, oddając tym samym ducha czasu. Jednostajny, mechaniczny rytm automatów perkusyjnych, surowe metaliczne dźwięki własnoręcznie zbudowanych instrumentów, taśmy z zapętlonymi nagraniami otoczenia i mowy dopełniały wizerunku artystów i współgrały z oprawą występów w formie radykalnych performace'ów z elementami pornograficznymi, transgresywnymi i totalitarnymi.

Estetyka loopu zaproponowała jedno z najciekawszych rozwiązań dla nurtującego już Arnolda Schönberga problemu „umuzyczniania" mowy ludzkiej. Na początku industrialu też było słowo. Tak jak *musique concrète* Pierre Schaeffeea i tape music Johna Cage'a poprzedziły eksperymenty Filippa Marinettiego i Hugo Balla, tak kolaże dźwiękowe Williama Burroughsa i Briona Gysina zainspirowały artystów nagrywających dla Industrial Records. W kolejnym etapie rozwoju



tej muzyki krystalizowały się nowe gatunki. Formacje Skinny Puppy, Front Line Assembly czy Front 242 w większym stopniu bazowały na technice samplingu, syntezy dźwięków i stworzony przez nie nurt EBM dał początek cięższym odmianom techno.

Na innych kontynentach coraz wyraźniej wyodrębniał się noise, którego przedstawiciele, bazując na doświadczeniach sceny europejskiej, kontestowali system muzyczny i informacyjny zglobalizowanego społeczeństwa. W Japonii Masami Akita (Merzbow) na albumie *Material Action* wykorzystał taśmy z field-recordingiem. W Australii SPK, ulubiona formacja Williama Burroughsa, na krążku *Leichenschrei* dopełniła elektronikę lo-fi hipnotycznymi nagraniami z sekcji zwłok czy wypowiedziami pacjentów szpitala psychiatrycznego, morderców i prostytutek.

W Stanach działał Boyd Rice (NON), który po swojemu pracował z taśmami i gramofonami. Ścieżki na winylu *Pagan Muzak* tworzyły zamknięte kręgi, a kilka dziurek w płycie pozwalało na tworzenie różnych pętli. Natomiast na Blood & Flame wykorzystał zabieg wielokrotnego powtarzania słów „great" i „rake", co w efekcie brzmiało jak „rape, rape, rape". Z kolei na *The Black Album* posłużył się dźwiękami otoczenia, maszyn i nagraniami pop. Gatunek wciąż mocno rozwijał się na Wyspach, gdzie Andrew Mackenzie razem z Chrisem Watsonem założyli The Hafler Trio.

MacKenzie chętnie wspomina, jak kupił sobie w dzieciństwie podręcznik *Composing with Tape Recorders* i nauczył się obsługiwać magnetofon Nagra, a Watson w Cabaret Voltaire miał już przypisaną funkcję „tape-loops". Te inspiracje mocno słychać we wczesnym okresie ich wspólnej działalności, np. na albumie *Bang! An Open Letter* zrealizowanym w formie dadaistycznego kolażu loopów. Równolegle rozwijał się krąg formacji Current 93, Nurse With Wound i Coil. David Tibet tworzył rytualną atmosferę na bazie transowej rytmiki azjatyckich instrumentów, dronowej elektroniki i nagrań chorału gregoriańskiego, śpiewów tybetańskiego oraz brytyjskich melodii folkowych. Wspierał go Steve Stapleton, który podobne zabiegi produkcyjne spod znaku *musique concrète* stosował na płytach Nurse With Wound. Równie ciekawie jawią się na tym tle nagrania Coil, w których John Balance zainspirowany techniką cut-up zastosował po raz pierwszy prymitywny sampler na bazie komputera Apple. Taśmy pojawiły się także w arsenale zespołów niezwiązanych bezpośrednio z nurtem industrial, jak brytyjski 23 Skidoo czy amerykański Swans. Nie można też zapomnieć o formacji This Heat, która taką pionierską działalność prowadziła już od połowy lat 70. Krytycy uznają ją nawet za protoplastę postrocka.

Zasięg oddziaływania estetyki loopu wydaje się być dziś nie do ogarnięcia. Wykorzystywali je artyści związani z nurtem plądrofonii – Negativland i John Oswald. Młody Bob Ostertag manipulował taśmami z użyciem trzech magnetofonów na *Getting A Head* nagranym wraz z Fredem Frithem. Jako stałych narzędzi używa ich William Basinski, który ostatnio, komponując nastrojowe pejzaże z *Disintegration Loops*, wykorzystał dźwięki odtwarzanej po raz ostatni, rozpadającej się na jego oczach starej taśmy. W Australii działa sześcioosobowa Loop Orchestra, której każdy z członków ma swój własny magnetofon taśmowy. Wspomnieć należy także o twórczości wszelkiej maści minimalistów, jak Phil Niblock, David Toop, Scanner czy Stephan Mathieu oraz o scenie ambient z Biosphere na czele, który na płycie Shenzhou zapętlił miedzy innymi orkiestrowe kompozycje Claude'a Debussy'ego.

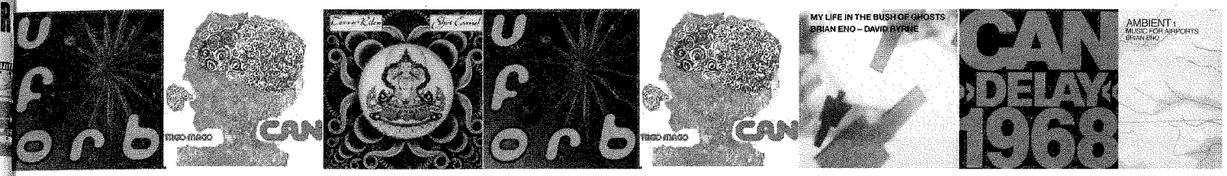
Nie ma chyba bardziej irytującego terminu niż „postrock". Po raz pierwszy użył go w latach 90. Simon Reynolds, recenzując album *Bark Psychosis Hex*. Później dziennikarze szastali tym określeniem na lewo i prawo, opisując za jego pomocą niemiecki To Rococo Rot, amerykański Tortoise czy nawet szkocki Mogwai i kanadyjski GYBE!. Zespoły miały inne korzenie muzyczne i wykorzystywały odmienne instrumentarium, a łączył je jedynie formalny minimalizm. **Ćwierć wieku po krautrockowej rewolucji** (i niecałe dwadzieścia lat po industrialnej) **loop powrócić miał tryumfalnie do muzyki gitarowej pod szyldem postrocka.**

W latach 90. praca z zapętlonymi frazami odbywała na samplerach albo w studiu przy komputerze. Wśród muzyków pracujących w ten sposób warto zwrócić szczególną uwagę na twórców z Chicago, którzy wychodząc od rocka, mniej lub bardziej świadomie zbliżyli się do estetyki akademickiej awangardy. W 21-minutowym utworze *Djed* członkowie Tortoise streścili historię muzyki ostatnich lat, składając hołd twórcom techno, dubu, jazzu, rocka i muzyki współczesnej. Nową formułą rocka zainteresowały się środowiska związane z muzyką elektroniczną, czego dowodem są remiksy m.in. Markusa Poppa. W ramach projektu Oval pracuje on z preparowanymi kompaktami, które dają podobny do taśm efekt hipnotycznie powtarzających się loopów wzbogaconych drobnymi szumami. Formuła kolażu dźwiękowego bez wyrazistej struktury charakteryzowała też opartą na teorii Gillesa Deleuze'a estetykę wytwórni Mille Plateaux, bastionu inteligentnego techno.

Język twórców muzyki elektronicznej był pochodną możliwości oprogramowania i komputerów, które pozwoliły odstawić samplery, sekwencery, syntezatory i automaty perkusyjne. Począwszy od wprowadzenia na rynek w połowie lat 90. programów ReCycle oraz Acid, sztuka obrabiania sampli i układania kompozycji stała się prostsza. Kolejnym etapem było pojawienie się w 2002 roku jeszcze efektywniejszego Ableton Live. Nowe programy posiadały rozbudowane opcje zewnętrznych interfejsów, możliwości rozszerzania instrumentarium oraz dodatki w postaci syntezatora (ReBirth i Reason) czy sekwencera (Pro Tools, Logic i Cubase). Praca z loopami zaczęła kształtować myślenie o muzyce, czego przykładami była moda na posługiwanie się tym słowem w tytułach

utworów (*Loops And Break* Cylob, *Loops Of Fury* Chemical Brothers, *Pop Loops For Breakfast* Bernhard Fleischmann) czy płyt (*Dots & Loops* Stereolab i *Loop-finding-jazz-records* Jana Jelinka). **Zasięg oddziaływania estetyki loopu wydaje się być dziś nie do ogarnięcia.**

Nie da się ukryć, że poza progresywnymi środowiskami niezależnymi ta rewolucja dotknęła także środowiska popowe, czego przykładem choćby produkcyjne majstersztyki Timbalanda czy duetu Neptunes. Nie dotyczy to jednak wyłącznie muzyki najnowszej, sięgnąć należałoby już do połowy lat 70. i pierwszych imprez Kool Herca w Nowym Jorku, który to didżej mistrzowsko opanował technikę grania z dwóch gramofonów – potrzebował ich do odtwarzania tzw. breaków, czyli krótkich fragmentów instrumentalnych, które powtarzały się, prezentowane na zmianę z dwóch identycznych płyt. Czarnoskórzy pionierzy hip hopu, pozbawieni wiedzy muzycznej oraz profesjonalnego warsztatu, realizowali swoje pomysły w oparciu o dostępne środki techniczne, grając do tańca breakdancerom.



Od tego czasu technika gry didżejów i metody pracy studyjnych producentów znacznie się rozwinęły. Można więc powiedzieć, że doprowadzili oni do wysublimowania i wypromowania techniki loopowania niezależnie od muzyki współczesnej. Warto zwłaszcza zwrócić uwagę na dokonania artystów związanych z Ninja Tune (Amon Tobin, DJ Food, DJ Vadim) oraz Mo'Wax (DJ Shadow, DJ Krush). Obecnie pałeczkę po nich przejął Scott Herren nagrywający jako Prefuse 73 dla wytwórni Warp. Z drugiej strony pojawia się coraz więcej znakomitych gramofonistów, jak Martin Tétreault, Christian Marclay, Otomo Yoshihide, a przede wszystkim Philip Jeck i Janek Schaeffer, który pracują z winylami, zaklejając lub nacinając czarne krążki, żeby tylko stworzyć „dobrą pętlę".

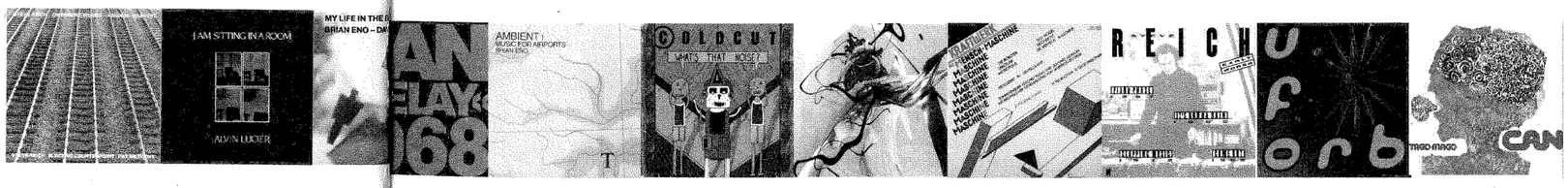
W historię loopu, jak w dzieje każdej rewolucji, wpisany jest silny front kontrrewolucyjny. Być może to właśnie chęć przełamania tyranii celuloidowej monotonii skierowała akademicki minimalizm na ścieżkę dosyć tradycyjnie pojmowanej muzyki instrumentalnej. Podobny ruch odśrodkowy daje się zresztą zauważyć w obrębie gatunków popularnych oraz alternatywnych. Policzek perkusyjnemu loopowi wymierzył w połowie lat 90. artysta o pieszczotliwym pseudonimie Goldie. Nieodłączne dla gatunków tanecznych metrum 4/4 z uderzeniami na akcentowanych częściach taktu poszatkował nieregularną, perkusyjną gmatwaniną. Elektroniczna muzyka taneczna po raz pierwszy nabrała rytmicznej elastyczności oraz wigoru. Tak poczęty drum'n'bass okazał się jednym z największym komercyjnych odkryć ostatniej dekady minionego wieku.

Od tego czasu technika gry didżejów i metody pracy studyjnych producentów znacznie się rozwinęły. Można więc powiedzieć, że doprowadzili oni do wysublimowania i wypromowania techniki loopowania niezależnie od muzyki współczesnej. Dalsze zagęszczanie przebiegów rytmicznych oraz stopniowe przełamywanie schematu metrycznego doprowadziło do zburzenia pierwotnego, tanecznego charakteru nowej muzyki elektronicznej i wprowadziło ją na *stricte* eksperymentalne rubieże. Produkcje z kręgu tak zwanego intelligent techno penetrować poczęły obszary zarezerwowane dotąd dla elektroakustycznej awangardy. Najciekawsze dokonania duetu Autechre z premedytacją odżegnują się od wszelkich związków z estetyką loopu. Artyści bardzo rzadko zadowalają się mechanicznym zapętleniem raz zaprezentowanego schematu rytmicznego, dążą raczej do jego przełamania, deformacji, płynnego przejścia do kolejnego stanu niestabilnej równowagi. Z kolei wsłuchując się w najciekawsze utwory z albumu *Drukqs* Aphex Twina, nie sposób przeoczyć nie tylko kunsztownej, łańcuchowej formy, lecz także patentów żywcem przeniesionych z warsztatu Glassa (powolne, niemal niezauważalne modyfikacje banalnych zwrotów melodycznych) oraz Reicha (zasada stopniowego zastępowania pauz uderzeniami werbla bądź talerza, znana ze słynnego utworu *Drumming* amerykańskiego kompozytora). Dokonana przez Glassa „klasyczna" instrumentacja utworu *Icct Hedral* bożyszcza intelligent techno odwzajemniona wspomnianymi już remiksami przestaje jawić się w tym kontekście jako crossoverowy manifest i staje się raczej rodzajem międzypokoleniowej wymiany doświadczeń.

Z drugiej strony, od blisko dekady obserwować można w obrębie techno tryumfalny powrót repetywnego modelu formalnego. Minimal techno radykalizuje i fetyszyzuje pętlę w stopniu dystansującym nawet najbardziej prowokacyjne dzieła wczesnej, „polemicznej" minimal music. Centrum debaty na temat konsekwencji zastosowania loopu oraz sampli już trzy dekady temu przekroczyło mury akademii i od tej pory konsekwentnie się od nich oddala. Fakt ten zauważony został jednak zaledwie przez kilku kompozytorów, głównie z kręgu austriackiego. Organizatorom Festiwalu Turning Sounds polska publiczność zawdzięcza pierwsze rendez-vouz ze skreczującymi orkiestrami Bernharda Langa (cykl *Differenz/Wiederholung*) oraz samplowaną i samplującą orkiestrą Heinera Goebbelsa (*Suita na sampler i orkiestrę*). Co ciekawe, do kompozycji tych twórców przeniknęła zrodzona w kręgach kontrkulturowych estetyka usterki, stanowiąca z jednej strony swoistą antytezę, z drugiej – konsekwentne rozwinięcie kraftwerkowej „robociej muzyki". Bunt ludzi przeciwko maszynom?

Historia loopu zatoczyła pętlę. **Jak to zwykle bywa, o tym, w jaki sposób zmieniliśmy naszą muzykę, zadecydowało to, jak nasza technologia zmieniła nas.**

Jacek Skolimowski, Filip Felicki



[1] Reich studiował zachodnioafrykańską sztukę perkusyjną na Uniwersytecie w Ghanie. Mistrz klasycznego śpiewu indyjskiego Pran Nath zainspirował między innymi La Monte Younga oraz Terry'ego Rileya. Z kolei punkt zwrotny w twórczości Philipa Glassa stanowiło jego spotkanie z sitarzystą Ravim Shankarem, tym samym, który wraz z Yehudim Menuhinem popełnił słynny album *East Meets West*, a członków The Beatles zaraził zamiłowaniem do pseudoorientalnej cepelii.

[2] Ten chyba fakt pozwolił brytyjskiemu muzykologowi oraz krytykowi (a później niestety także kompozytorowi), Michaelowi Nymanowi uznać właśnie Johna Cage'a za faktycznego prekursora minimalizmu (M.Nyman, *Experimental Music - Cage and Beyond*, Cambridge University Press 1974]

AUTOPORTRET

1975/2001

Skąd – gdzie – dokąd

Urodzony w 1935 roku w Stuttgarcie. Dom pastora, liczne rodzeństwo, wiele bodźców, dużo muzyki. Wojna. Okres powojenny. Lekcje fortepianu, chór chłopięcy, komponowanie. Gimnazjum, książki, partytury. Matura i początek studiów muzycznych w Stuttgarcie: teoria i kontrapunkt u Johanna Nepomuka Davida, fortepian u Jürgena Uhde. Pierwsze publicznie wykonane utwory: *Klaviervariationen über einen Schubert-Ländler*, *Rondo* na dwa fortepiany.

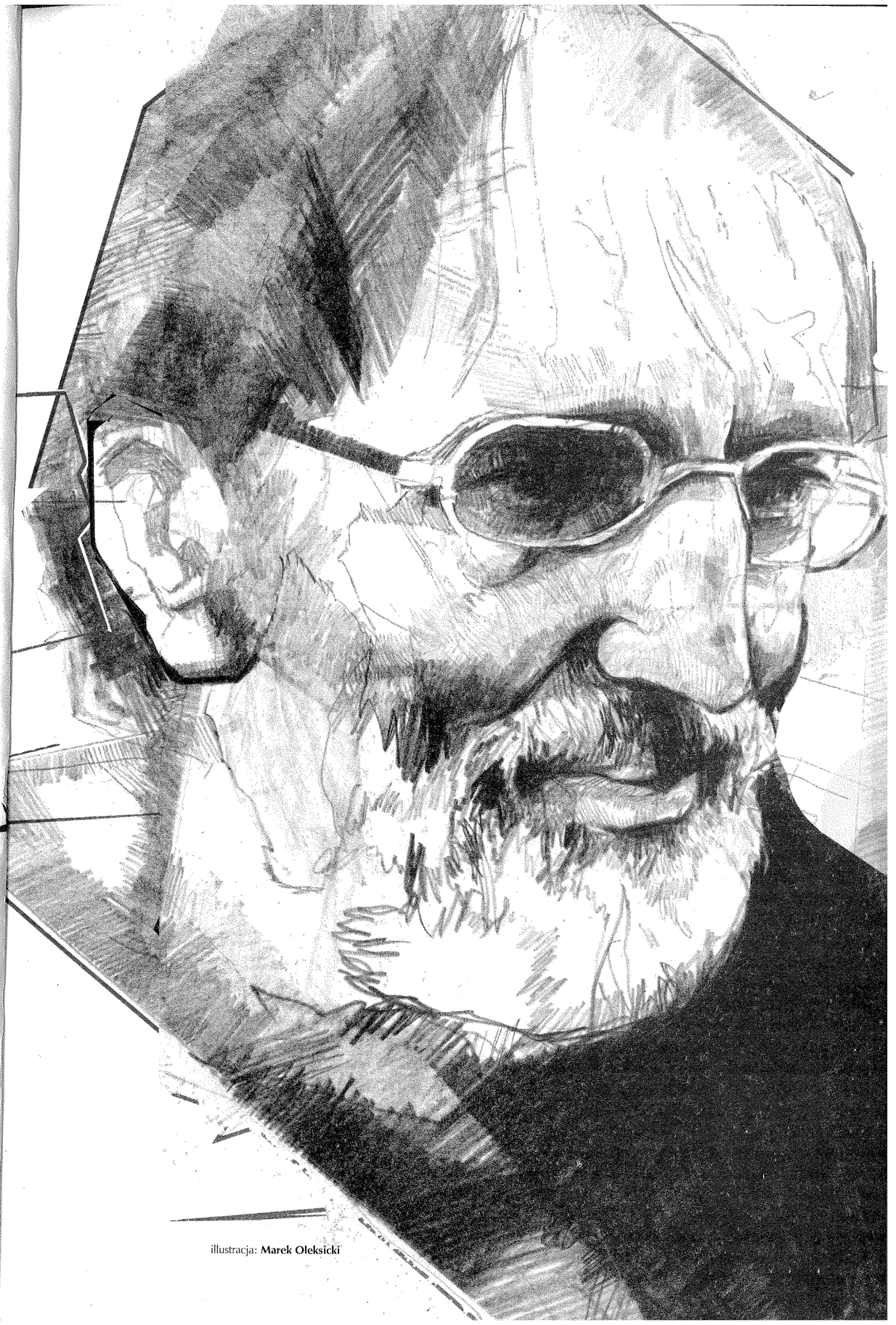
1957 – po raz pierwszy na wakacyjnych kursach w Darmstadcie: Scherchen, Stockhausen, Pousseur, Nono, Adorno. Od jesieni 1958 roku studia w Wenecji u Nona: analizy starej i nowej muzyki, serialne i swobodne szkice, kompozycje: *Souvenir* na 41 instrumentów, *Due Giri* na orkiestrę, *Tripelsextett*. Współorganizacja spotkań w Darmstadcie w 1959 i 1960 („tłumacz" dwóch wykładów Nona). W 1960 powrót z Wenecji, miejsce zamieszkania: Monachium. Wsparcie ze strony twórców starszej generacji: Herberta Posta, Güntera Bialasa, Fritza Büchtgera.

Poszukiwanie własnego miejsca, wykłady, występy pianistyczne, eksperymenty kompozytorskie z otwartymi formami, *Introversionen*. W 1962 prawykonanie *Fünf Strophen* na weneckim Biennale i *Echo Andante* na fortepian w Darmstadcie.

W 1963 i 1964 kolońskie Kursy Nowej Muzyki: kwestia pragmatycznego posługiwania się brzmieniowością przez Stockausena w *Plus-Minus*; studia nad problemami praktyki wykonawczej u Caskela, Rzewskiego, Kontarsky'ego. W 1965 praca w IPEM-Studio Gent, kompozycja elektroniczna *Scenario*. Od 1966 nauczyciel harmonii w Wyższej Szkole Muzycznej w Stuttgarcie. *Trio smyczkowe* (dla Societa Cameristica Italiana), *Trio fluido*, w 1967 *Interieur I* na perkusję.

Praca *Typy brzmieniowe nowej muzyki*: integracja abstrakcyjnego strukturalizmu lat 50. i empirycznego myślenia brzmieniowego lat 60. przejawiająca się w wymienności pojęć „struktury brzmienia" i „brzmienia struktur". Pierwszy utwór chóralny dla Scholi Cantorum Clytusa Gottwalda w Stuttgarcie: *Consolation I* (do tekstu Ernsta Tollera z *Masse Mensch*), w 1968 *Consolation II* (*Wessobrunner Gebet*[1]). Praca nad *Consolation III* i *IV*.

Od 1970 roku działalność dydaktyczna w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Ludwigsburgu. W tym czasie spotykają się praktyczne doświadczenia i teoretyczne koncepty: zakotwiczenie myślenia muzycznego w określonych tonalnie środkach; zakotwiczenie owo jako klęska estetyczna ideologicznego przywiązania do przeżytych, chociaż ocalałych norm; regres czynnej awangardy w wirze mieszczańskiego myślenia muzycznego, które nawet w tymczasowej negacji tonalności wykorzystuje jej komunikatywne powaby; problematyczność politycznych roszczeń muzyki do przełamania estetycznych uprzedzeń naszego społeczeństwa, dopóki sama muzyka od tego problemu ucieka; szukanie wyjścia poza zapożyczone z powszechnego myślenia realistyczne pojmowanie brzmienia, unikając przy tym efektu „egzotyzmu": brzmienie jako informacja o warunkach swego powstania; modyfikacja strukturalna tego powszechnego pojmowania brzmienia i włączenie go do własnej muzyki jako sposób na nieuniknione, notoryczne przełamywanie tabu i prowokację społeczną. Wybór określenia „musique concréte instrumentale" może wprowadzać w błąd, jednak utwory zostały zrozumiane: co do *temA, Air, Pression*[2] i *Kontrakadenz* zdania były podzielone. (W czasie wręczania Nagrody Bachowskiej w Hamburgu



illustracja: **Marek Oleksicki**

senator, któremu dziękowałem za przyjęcie w senackim hotelu, odpowiedział: „Gdybym znał wcześniej pańską muzykę, zaproponowałbym panu pole namiotowe za miastem".) Późniejsze dzieła, takie jak *Gran Torso* na kwartet smyczkowy, *Klangschatten – mein Saitenspiel*[3] i *Fassade* na orkiestrę są dla mało wnikliwego słuchacza raczej karczowiskiem niż nowym, naturalnym krajobrazem.

Od czasu *temA* i *Air* w mojej muzyce chodzi o ściśle zaplanowane odsunięcie, wykluczenie tego, co odczuwam jako społecznie zdeterminowane, z góry określone oczekiwaniami słuchaczy. Nie oznacza to po prostu antytezy, gdyż sprawy nie wyglądają tak jednoznacznie. Są to w większym stopniu dialektyczne działania i procesy wynalazcze dotyczące różnych właściwości materiału brzmieniowego, który – jak wiadomo – nigdy nie jest wolny, lecz zawsze już naładowany i obciążony ekspresyjnie. (Pojęcie „tonalności" jest w tym wypadku skrótem myślowym oznaczającym takie normy, których od dawna już nie można wyczerpująco określić terminem „tonalności", nawet jeśli ciągle się do niej odwołują.) Walor estetyczny, intensywność, rzec by można: piękno muzyki jest dla mnie nierozłącznie związane z wysiłkiem, jaki kompozytor wkłada w przeciwstawienie się utartym, z góry określonym założeniom: w takiej to rozprawie z rzeczywistością społeczną kompozytor przedstawia ją, jak i wyraża samego siebie. Może się zdarzyć, że przy okazji poczuje się sparaliżowany oddaleniem swojego własnego języka od rzeczywistości, a w obliczu aktualnych zdarzeń może nawet popaść w paranoję, gdyż jako muzykowi nie wolno mu na nie bezpośrednio wpływać. Jest to problem jego politycznej czujności i jej oddziaływania zwrotnego na jego cele jako kompozytora. Moim zdaniem jest on wiarygodny tylko wtedy, gdy konsekwentnie rozprawi się z kategoriami estetycznymi wykorzystywanych przez siebie środków warsztatu kompozytorskiego.

Nienawidzę – nie tylko w sztuce – postaci Mesjasza i Błazna. Jeden jest karykaturą drugiego. Za to kocham Don Kichota i wierzę w Dziewczynkę z zapałkami.

Helmut Lachenmann, **1975**

To, że przywołanie Dziewczynki Andersena na końcu mojego *Autoportretu* w 1975 roku miało być pierwszym zwiastunem pewnej „opery" – ponad dwadzieścia lat przed jej powstaniem – było wówczas nie do przewidzenia. Jednak dziś nietrudno dostrzec, że moje komponowanie logicznie ku temu zmierzało: przywoływanie aury dzieciństwa jako archetypu dało się zaobserwować począwszy już od *Wiegenmusik*[4] na fortepian (1963), aż do utworu *Fassade* na orkiestrę, z włączonym weń śmiechem i krzykiem dziecka. W 1978 wykonano *Les Consolations*: *Dziewczynka z zapałkami*, opowiedzianą koncertująco przez 16 chórzystów, orkiestrę i sześć zespołów dodatkowych (analogicznie w późniejszej operze jest sześć taśm: dwie z przefiltrowanym szumem, dwie z audycjami mówionymi, dwie z audycjami muzycznymi). Moje *Consolationen I* (1967) i *II* (1968) na głosy – pierwsze z tekstem z dramatu Ernsta Tollera *Masse Mensch* („Wczoraj stałeś Ty przy murze..."[5]), drugie z *Wessobrunner Gebet* („Pośród śmiertelnych największe me zdumienie, że nie było ziemi ani nad nią nieba, ani drzewa, ani żadnej góry jeszcze nie było..."[6]) – wskazywało już na centralne topoi późniejszej opery, mianowicie „ścianę domu" i gwiaździste niebo, więc w gruncie rzeczy także na sytuację wędrowca podróżującego przez krajobraz wulkaniczny w tekście Leonarda: „Tak grzmiąco nie huczy burzliwe morze..."[7]

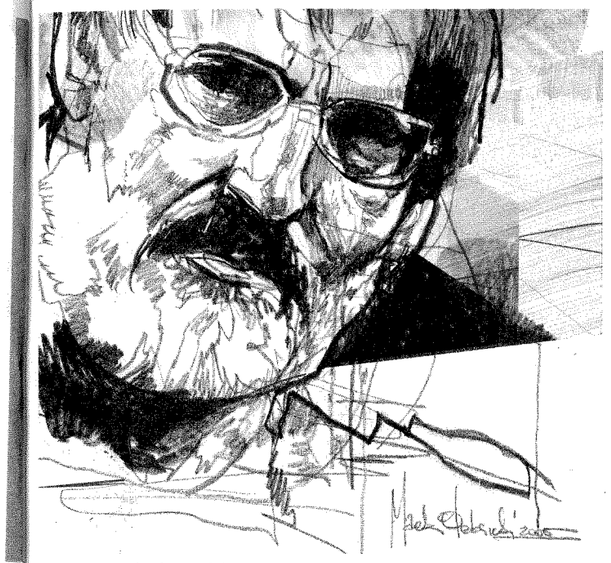
W *Salut für Caudwell* na dwie gitary (1977) zarysował się już fonetycznie czytelny, wyartykułowany w komplementarnych rytmach i w ten sposób możliwy do rozszyfrowania podczas słuchania apel do społeczeństwa: „Cała świadomość jest kształtowana przy waszym udziale. Ponieważ jednak o tym nie wiecie, wmawiacie sobie, że jesteście wolni. Ta obnoszona przez was iluzja jest oznaką waszego niewolnictwa..." itd., ale również poprzez gest instrumentalisty w postaci kanciastej artykulacyjnie techniki gry (pocierania o struny, co przypomina dźwięk pisania) w ostatnim odcinku: oba te działania przywoływały niemotę politycznie uwrażliwionego ducha, jeszcze za życia znanej mi z dzieciństwa Gudrun Ensslin[8].

W latach 1979/80 powstała *Tanzsuite mit Deutschlandlied*[9] (przy czym do tej pieśni obok znanego hymnu włączone zostały również Bachowska *Sinfonia pasterska* z *Oratorium na Boże Narodzenie* jak również artykułujące formę frazy ze *Schlaf, Kindlein, schlaf* i *O du lieber Augustin*). Napisana na orkiestrę z koncertującym kwartetem smyczkowym zawiera między innymi rozpędzoną do prestissimo *Gigue*: zapowiedź, jak się miało okazać, „polowania" na pozostawione przez matkę i później zrabowane pantofle Dziewczynki. Jednocześnie w końcowy obraz opery włączona została *Ein Kinderspiel*[10] na fortepian, kończąca się szybkim *Schattentanz*[11] na dwóch najwyższych klawiszach, którego model rytmiczny (w *Tanzsuite* spowolniony do *Siciliany*) zostaje w niej jeszcze rozszerzony niemal do „sarabandy", co podkreślają ceremonialne pociągnięcia drzewcem smyczka skośnie po strunach (przypomnienie *Klangschatten – mein Saitenspiel* z 1972). Z kolei znana melodia otwierającego ten cykl *Hänschen klein*[12] kształtuje także środkową część mojego koncertu na tubę *Harmonica* (1982), będąc „graną" jakby na wyimaginowanej klawiaturze w pięciu wariantach. Zastosowane w *Harmonice* dziecinnie-dziecięco pobrzękujące fortepiany zabawkowe z zastawionych bożonarodzeniowymi gadżetami sklepów lat 80. zdominowały później także obraz szczękającego (z zimna?)[13] *Mouvement (– vor der Erstarrung)*[14] z 1983. Tam też pojawia się znów *Liebe Augustin*, tym razem jako cantus firmus sforzato realizowane rozmaicie: od mocno zaatakowanych dźwięków, poprzez bezdźwięczne uderzanie powietrza smyczkami, aż po punktowane rytmy con legno przywodzące na myśl martwą bezdźwięczność zapałek – oraz cytat z *Marsylianki* na „szczękających" kotłach („allons enfants de la patrie...").

Podczas pracy nad dziełami orkiestrowymi *Ausklang*[15] (1984/85), *Staub*[16] (1986 – z ukłonem w stronę Dziewiątej Beethovena: „Bracia, (...) nad namiotem z gwiazd..."[17]), *Tableau* (1987) i kameralnym *Allegro Sostenuto* (1988), z jego przebiegami wirtuozowskimi, „odpalonymi" w przedostatniej części przez mocne fortissimo – „trach" na niskich strunach fortepianu przy wciśniętym pedale – wiedziałem już co prawda o projekcie operowym, nie zastanawiając się jednak konkretnie nad jego światem brzmieniowym. *II Kwartet smyczkowy „Reigen seliger Geister"*[18], zamówiony w 1989 roku przez „Festival d'Automne á Paris" z okazji 200. rocznicy Rewolucji Francuskiej, przewrotnie nawiązujący do tytułu do fantastycznie kroczącego Gluckowskiego menueta (będącego wszak tańcem dworskim!) – stał się w niezamierzony sposób ojcem chrzestnym opery, w której znalazły się – przejęte zeń – skordatura, hoketowo następujące po sobie sekwencje flautato jako ilustracja opadających płatków śniegu, „ziejące" pociągnięcia smyczkiem w górę sforzato we *Frier-Arie* i turkoczące, stłumione glissanda w przejściu z *Shô-Musik* („oni byli u Boga!") do epilogu („ale w tej chłodnej, porannej godzinie").

Wszystkie te wcześniejsze utwory nie miały nic wspólnego z operą, nie zmierzały ku niej. Miały swoje własne zadania. W każdym z nich na inny sposób obecna była owa dialektyka, która, jak to już zostało opisane w *Autoportrecie* z Donaueschingen (1975), określa moją twórczość począwszy od oddychającego wokalno-instrumentalnie *temA* z 1968: idea musique concrète instrumentale polegająca na wyobcowaniu tradycji poprzez skupienie się na jej brzmiących rekwizytach, a następnie ich deformacji, dzięki czemu jej swojska magia zostaje przełamana, rozbita i wreszcie, po zorientowanej na aspekt energetyczny rekontekstualizacji – odkryta na nowo. Rozwój i otwarcie

tej gry we wszystkich kierunkach i z wszelakimi jej właściwymi implikacjami napędzane było całkowicie „dziecięcą" sztuką odkrywania. Mamy więc piłeczki pingpongowe podskakujące i toczące się na blatach stołów, wirujące monety, pocierane o siebie kawałki styropianu, strzępy audycji radiowych i plusk wody w *Kontrakadenz*, wybijający godziny stary domowy zegar, strzelające w powietrzu rózgi, japoński gong świątynny (Dobachl) w *Air* pobudzany do drgania przez pocieranie jego krawędzi – zresztą dźwięki te znalazły się jako cytaty w operze, w miejscu, w którym wraz z owym wydobytym wreszcie „trachem" rozpościera się po raz pierwszy „ciepło".



Jednakże gdybym pozostał przy takim podejściu do materiału dźwiękowego, jakie przed chwilą opisałem, i gdyby był to jedyny wspólny element między moimi wcześniejszymi – „czystymi" – kompozycjami a muzyką *Dziewczynki z zapałkami*, wówczas twórczość moja zżółkłaby chyba w samonaśladownictwie. *Dziewczynka*, jako projekt kompozytorski, w trakcie mojej pracy nad nią znacznie przerosła „wzruszające dziecko". Nie można było cofnąć spojrzenia w celę Gudrun Ensslin ani w otchłań Leonarda: ono należało do projektu. Komponując, choć uwrażliwiony i osłabiony własnym paraliżem, wiedziałem intuicyjnie, wyraźniej niż dzięki intelektowi, że uwikłane strukturalnie spojrzenie musi przeniknąć przez estetyczne rekwizyty społeczeństwa: w głąb i w nocną otchłań człowieczej przepaści, której widok, znoszony „... w poczuciu niewiedzy..."[19], daje perspektywę wyzwolenia poprzez to, co budzi przerażenie. Wyzwolenia zapewne wątpliwego: poprzez śmierć, poprzez przedarcie się w nicość: „Mu!" – mawiają mnisi Zen. Od początku lat 90. „niepewnie, ale pewnie" (jak powiedział Nono) – dążę do utopii „nie-muzyki": jakiegoś kompleksowego doświadczenia brzmienia-czasu, które wywołuje przeżycie zwane „muzyką", kwestionuje je, podważając sensowność przypisywanych jej konwencjonalnie określeń, w końcu całkowicie je wykreśla, i na drugim brzegu ponownie odkrywa „muzykę", której stare afekty i emfazy powracają z własnego u-nic-estwienia[20] pogodne i oczyszczone.

Po ukończeniu *II Kwartetu smyczkowego* zabrałem się za komponowanie *Dziewczynki*... zamówionej przez Państwową Operę Hamburską. Praca posuwała się powoli, przerywana z mej strony próbami dezercji czy propozycjami kapitulacji, torpedowanymi mistrzowsko przez telefoniczno-duszpasterskie starania przyjaciół i nie mniej od nich cierpliwego i upartego intendanta Petera Ruzicki, aż po list mojej szesnastoletniej córki, która – przebywająca wówczas na szkolnej wymianie, na japońskim wygnaniu, chora z tęsknoty za domem – napisała do mnie: „Tato, nie poddawaj się – ja też tutaj jakoś ciągnę!".

Dwa razy przesuwano termin prawykonania. Gdy w 1992 w Genui skradziono z mojego samochodu walizki ze wszystkimi szkicami, fragmentami partytur, łącznie z gotową muzyką *Leonardo („...zwei Gefühle...")*[21], wydawało mi się to nie tylko niepowetowaną stratą projektów i opracowań praktycznie niemożliwych do odtworzenia: wyczuwałem w tym rodzaj „wykpienia" – w zdradziecki sposób – całego mojego życia zawodowego; jednak z drugiej strony w pokusie przezwyciężenia tej podłości losu dostrzegłem jednocześnie rodzaj „wybawienia": do rozpoczynającego się od zera i w ten sposób „odciążonego" nowego początku całej mojej kompozytorskiej drogi. Kiedy projekt *Dziewczynki*... wydawał się być już spisany na straty – gdyż o rekonstrukcji nie można było nawet myśleć – uświadomiłem sobie, że bez tego utraconego kompendium moich nagromadzonych doświadczeń również wszystkie wcześniej skomponowane utwory nie istnieją już w pełni. Nagle wydały mi się one resztkami utraconego blasku. Nie żeby opera stanowiła dla mnie opus summum, ale to w niej właśnie potrafiłem wyrazić własnym językiem wszystko to, co pozostawało nieme w mych wcześniejszych kompozycjach.

Poczucie bycia „wykpionym" przez los i, w mniejszym lub większym stopniu, z rozpaczą zaakceptowane „uwolnienie" okazały się jednak błędnymi antycypacjami kaprysów rzeczywistości: skradzione szkice zostały znalezione w parku, odesłane do mnie, patrzyły na mnie bladawo, niewyraźnie – przez wiele dni leżały nie w śniegu, lecz w deszczu. Kto był owym przestępcą i co się w ogóle zdarzyło, tego nie zdradziły. Partytura została znów wzięta w obroty, zakończona, przestudiowana, wykonana, wybuczana, pochwalona, zrewidowana, „...i co teraz?..."

W międzyczasie powstały inne utwory: *Nun*[22] na orkiestrę z dwoma instrumentami solowymi i ośmioma głosami męskimi, *Serynade* na fortepian: bóle porodowe, nowo ukierunkowane eksperymenty, postępy, próby wspinaczki „poprzez cieniste rafy, aż..."[23] – Skąd, gdzie, dokąd?

„Mu" – mawiają mnisi Zen.
zyka?[24]

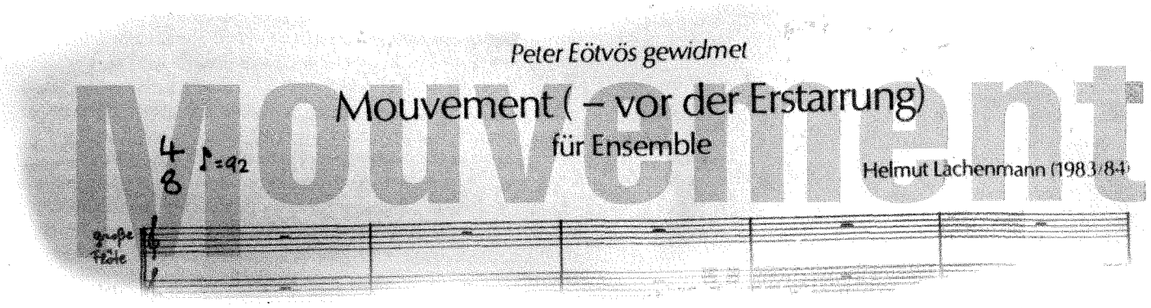
Helmut Lachenmann, **Tarego, 16 maja 2001**

1 *Modlitwa Wessobrońska*; Wessobrunn – miejscowość w Bawarii w pobliżu Augsburga; Wessobrunner Gebet – słynna modlitwa i jeden z największych zabytków języka staroniemieckiego z VIII wieku (ten i dalsze przypisy pochodzą od tłumaczki, chyba że zaznaczono inaczej). **2** *temA* – w anagramie *Atem*, czyli „oddech"; *Pression* – nacisk; oba tytuły programowo wyjaśniają stojący w centrum tych utworów aspekt i rodzaj artykulacji, przez co stają się one zarazem wspominaną „informacją o warunkach swego powstania" [przyp. red.]. **3** *Cienie dźwięków – moja gra na strunach* **4** *Kołysanka* **5** Oryg. „Gestern standst Du an der Mauer.." [tłum. K.K.] **6** Oryg. „mir gestand der Sterblichen Staunen als Höchstes, dass Erde nicht war, noch oben Himmel, noch Baum, noch irgend ein Berg nicht war" [tłum. K.K.] **7** Oryg. niem.: „So donnernd brüllt nicht das stürmische Meer..." [Leonardo Da Vinci: *Codice Arundel*, tłum. K.K. wg tłumaczenia z jęz. włoskiego Kurta Gerstenberga: *Verlangen nach Erkenntnis*] **8** Gudrun Ensslin, jedna z czołowych działaczek zachodnioniemieckiej Frakcji Czerwonej Armii (Rote Armee Fraktion), legenda terroryzmu. **9** *Suita taneczna z pieśnią niemiecką* **10** *Zabawa dziecięca* **11** *Taniec cieni* **12** Dosł. „Mały Jaś" – znana piosenka niemiecka **13** Oryg. „klirrende" – dzwoniący, szczękający, także: z zimna; określenie to pojawi się również w opisie partii kotłów parę zdań dalej. **14** *Ruch (– przed odrętwieniem)* **15** *Wybrzmiewanie* **16** *Kurz* **17** Oryg. niem: „Brüder, überm Sternenzelt..."; Friedrich Schiller: *Oda do radości* w lekko zmodyfikowanym tłumaczeniu Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego **18** *Korowód błogosławionych duchów* **19** Oryg. „Im Gefühle der Unwissenheit" (Leonardo Da Vinci, op.cit.) **20** Oryg. Ver-nicht-ung **21** *Leonardo („...dwa uczucia...")*. **22** **Teraz**; gra słów z końcówką poprzedniego akapitu. **23** Fragment zdania: *(Ich wand mich eine Weile) zwischen den schattigen Klippen hindurch, bis ich (zum Eingang einer grossen Höhle gelangte, vor der ich betroffen im Gefühle der Unwissenheit eine Zeit lang verweilte.)* – dosł. „(Kierowałem się przez pewien czas) poprzez cieniste rafy, aż (dotarłem do wielkiej pieczary, przed którą trwałem w poczuciu niewiedzy)" – tekst nawiązujący do utworu *Zwei Gefühle, Musik mit Leonardo* - (Leonardo Da Vinci, op.cit., por. przyp. 7). **24** Oryg. „Sik?" – odniesienie do poprzedniej linijki, gra słów: Mu-Sik – Musik (muzyka).

Tłumaczenie: **Katarzyna Kwiecień**

Tekst był pierwotnie publikowany w książeczce programowej do inscenizacji *Dziewczynki z zapałkami* w Operze Miejskiej w Stuttgarcie w roku 2001

Mimo rozmaitych subtelności związanych z definicją „muzyki konkretnej" wszyscy mniej więcej wiemy, co pojęcie to oznacza: rozumiemy przez nie muzykę, której materiałem są (obok brzmienia instrumentów czy głosu ludzkiego, spreparowanych na taśmie magnetofonowej czy innych nośnikach) dźwięki uchodzące za „niemuzyczne", jak na przykład odgłosy życia codziennego. Ich nadmierny naturalizm zmienia prezentację tego typu muzyki w słuchowisko, odwracając uwagę od percepcji struktur dźwiękowych, dlatego skrzypienie drzwi czy szum wiatru muszą zostać umuzycznione. Już samo przyspieszenie lub zwolnienie taśmy prowadzi do ich pożądanego odrealnienia; rozmaite deformacje (choćby tak oczywiste, jak w pierwszych utworach Pierre'a Schaeffera) wiodą jeszcze dalej od anegdoty do muzyki. Chociaż możliwe jest przekształcanie brzmień aż do całkowitego zatarcia rozpoznawalności źródła ich pochodzenia, asocjatywność stanowi często istotny



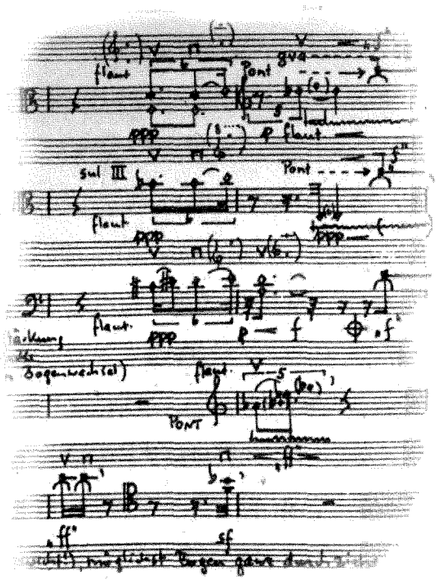
i świadomie wykorzystywany element muzyki konkretnej – wszak nie od dzisiaj wielu twórcom nie zawsze wystarcza „czysta" muzyka i zdarza się czasem, że przy pomocy dźwięków dają oni wyraz chęci komunikowania treści możliwych do wyrażenia za pomocą słów.

Czym zatem jest „instrumentalna muzyka konkretna" – określenie wymyślone przez Helmuta Lachenmanna i używane przez niego w odniesieniu do własnych utworów? Gatunek, który mimo wszelkich przemian technologicznych nadal bywa czasem określany jako „muzyka na taśmę", nigdy nie budził żywszego zainteresowania niemieckiego twórcy (w katalogu jego dzieł można odnaleźć zaledwie jeden taki utwór z roku 1965). Pasjonują go natomiast inne rodzaje „niemuzycznych" dźwięków – te wydobywane z instrumentów za pomocą rozmaitych niekonwencjonalnych technik artykulacyjnych. Są one „konkretne" w tym sensie, że zwracają uwagę na źródło swojego pochodzenia, na określony „sposób produkcji" muzyki. Tremolo kotłów w romantycznej symfonii jest jednym z wielu środków wyrazu i czynności wykonującego je perkusisty same w sobie nie stanowią przedmiotu szczególnego zainteresowania filharmonicznej publiczności. Co innego natomiast, kiedy muzyk zamiast w skórę uderzy w korpus kotła – chociaż to żadna nowość, a bywalców koncertów nowej muzyki takie poczynania dawno już przestały dziwić, to wciąż określamy je mianem „nietradycyjnych" i „niekonwencjonalnych". Dźwięk uzyskany dzięki nim silnie kojarzy się ze sposobem jego wytworzenia, który to aspekt w przypadku artykulacji „konwencjonalnych" nie zwraca w tym stopniu naszej uwagi.

Jak już wspomniałem, żeby dźwięki „niemuzyczne" stały się muzyką, ich naturalistyczny charakter musi zostać przynajmniej częściowo zatarty i zejść na dalszy plan. Uderzenie w korpus kotła jest przykuwającym uwagę efektem – jeśli natomiast wykorzystamy fakt, że korpus uderzony u podstawy daje najwyższy dźwięk, a im bliżej membrany, tym dźwięk staje się niższy i zaczniemy się posługiwać tą częścią instrumentu tak, jakby została stworzona do wykonywania dźwięków o zróżnicowanej wysokości, to „niemuzyczne" zostanie jeszcze bardziej „umuzycznione". Niemniej muzyka powstająca w ten sposób nie pozbędzie się całkiem asocjatywnego charakteru; również aspekt wytwarzania nie utraci ważności, relatywnie większej niż w muzyce tradycyjnej[1].

Helmut Lachenmann jest twórcą, dla którego znaczenie ma zarówno „abstrakcyjny", jak i „konkretny" wymiar muzyki. To mistrz najbardziej wyrafinowanych mikstur brzmieniowych i ich kombinacji – jest konstruktywistą z postserialnym rodowodem. Zarazem jednak przedmiotem kompozycji są dla niego sensy i konteksty wykraczające poza czysto dźwiękowe relacje. Zanim posłuchamy, co ma on sam do powiedzenia na temat będącego przedmiotem naszych rozważań, powstałego w latach 1983-84 utworu *Mouvement (– vor der Erstarrung)*, dokonajmy mocno skróconego przeglądu zastosowanych w nim nietypowych i mniej typowych środków artykulacyjnych[2], ograniczając się z konieczności do sposobów gry najbardziej dla utworu charakterystycznych.

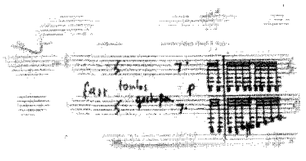
Ważnym elementem brzmieniowym w *Mouvement* są flażolety. Lachenmann notuje je w sposób ogólnie przyjęty, w razie potrzeby zaznaczając obok w nawiasie faktyczną wysokość dźwięku:



Przykład 1, początek utworu (4 i 5 takt)

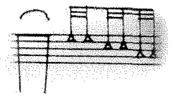
W partyturze *Mouvement* wszystko zanotowane jest na pięcioliniach. Nie znaczy to jednak, że zapis partii instrumentów o określonej wysokości dźwięku (w omawianym utworze są to smyczki, instrumenty dęte i niektóre instrumenty perkusyjne) zawsze przekłada się na wysokość dźwięku w sposób bezpośredni. Przykładem mogą być bezdźwięcznie zadęcia na fletach, klarnetach i trąbkach, to znaczy wykonywane w taki sposób, że zamiast określonej wysokości dźwięku słychać szum. Wykonawca powinien jednak naciskać klapki lub dźwignie wentyli swojego instrumentu tak, jakby chciał uzyskać dźwięk o określonej wysokości, dzięki czemu nuty wyglądające w partyturze jak melodyczne następstwa stają się ciągiem szumów o zróżnicowanym zabarwieniu. Lachenmann oznacza ten sposób artykulacji za pomocą nut o kwadratowych główkach przedłużonych poziomą kreską:

Niekiedy jednak przy tym sposobie artykulacji również i dźwięki o określonej wysokości powinny delikatnie zaznaczać swoją obecność wśród szumu powietrza. Zwróćmy uwagę na przykład na „pośredni" charakter brzmienia nut zagranych przez klarnet w początkowej części utworu, w której melodyczne następstwa stają się coraz bardziej rozbudowane i zyskują na znaczeniu w stosunku do szmerów:



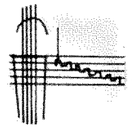
Dźwięki użyte w *Mouvement* można podzielić na „podtrzymywane" (za pomocą oddechu, przesuwania smyczka lub pocierania palcami lub innymi przedmiotami) i te, które po zaatakowaniu wybrzmiewają od razu lub po pewnym czasie. Te pierwsze obejmują zarówno „normalne" dźwięki instrumentów dętych i smyczkowych, jak brzmienia szmerowe uzyskiwane w różny sposób. Na przykład na instrumentach smyczkowych może to być „szczotkowanie" strun wzdłuż włosiem lub drzewcem smyczka:

W tym, jak i w innych przypadkach kompozytor zaznacza na pięcioliniach nie wysokość dźwięku, ale miejsce wykonania określonej czynności. Tradycyjnie używane w notacji instrumentów smyczkowych klucze (wiolinowy, altowy, tenorowy i basowy) tracą ważność z chwilą wprowadzenia „klucza" specyficznego rodzaju, będącego obrazem wierzchniej części instrumentu. Klucz ten występuje w kilku wariantach. Na przykład jeśli nie ma na nim narysowanych strun, to znaczy, że czynność powinna zostać wykonana na chwytniku. Trójkątne główki nut oznaczają uderzenia śrubką regulującą naciąg włosia smyczka we wskazane miejsce na chwytniku:



Gra za podstawkiem oznaczana jest za pomocą poniższego symbolu z podaniem numeru odpowiedniej struny (od najwyższej licząc). Ząbkowana linia wskazuje na konieczność mocnego przyciskania smyczka w celu uzyskania zgrzytliwego brzmienia:

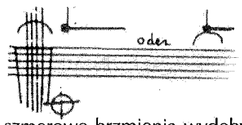
Często stosowanym w *Mouvement* efektem jest zgrzyt smyczka przesuwanego z dużym naciskiem na strunach nad chwytnikiem:



Na instrumentach perkusyjnych odpowiednikiem powyższych efektów jest pocieranie membrany (najczęściej perkusyjnymi szczotkami lub pałkami od bębnów) oznaczane następująco:

W kontinuum brzmień rozciągającym się miedzy „normalnymi" artykulacjami smyczków i instrumentów dętych a szmerami miejsce pośrednie zajmują dźwięki o określonej wysokości, z dużym jednakże udziałem szmerów. Pierwsze dźwięki *Mouvement...* wydobyte są ze sztabek marimby pocieranych gumowymi pałeczkami:

Dużo szmerów zawierają także dźwięki wydobywane przy podstawku instrumentów smyczkowych. Obok zwykłego sul ponticello Lachenmann stosuje również czysto szmerowy efekt uzyskiwany przez grę na podstawku przy wytłumionych strunach:



Innego rodzaju szmerowe brzmienia wydobywane są przy minimalnym nacisku smyczka, to znaczy równym lub mniejszym od jego własnego ciężaru (flautato lub flautando):

Dźwięki perkusyjne to oprócz typowych artykulacji m.in. także brzmienia wydobywane przez uderzenia w pulpity nutowe. „Instrument" ten może brzmieć rozmaicie w zależności od rodzaju użytych pałeczek:

Stukanie klapkami klarnetu czy fletu, lub uderzenia dłonią w otwór rury klarnetu, z którego zdjęto ustnik, od dawna należą do repertuaru środków używanych we współczesnych partyturach.

Zasób środków artykulacyjnych zastosowanych w *Movement* jest znacznie szerszy – ograniczyłem się do wymienienia najbardziej charakterystycznych oraz tych, które są zanotowane za pomocą stworzonego przez kompozytora systemu znaków, objaśnionego we wstępie do partytury. Repertuar możliwych brzmień jest w tym utworze olbrzymi – warto jednak zaznaczyć, że wymyślanie nowych, niespotykanych barw nie jest najważniejszym celem, jaki Lachenmann sobie stawia (byłby to dla niego przejaw, jak to nazywa, „egzotyzmu"). Komponowanie określonego brzmienia jest dla niego tworzeniem struktury pozostającej w relacji do innych brzmień. Terminów służących do opisu cech dźwięku, takich jak atak, narastanie czy wybrzmiewanie, kompozytor używa również do opisów długich przebiegów lub nawet całych utworów. Myślenie w tych kategoriach może kojarzyć się z muzyką spektralną, z nią jednak techniki kompozytorskie stosowane przez Lachenmanna nie mają wiele wspólnego.

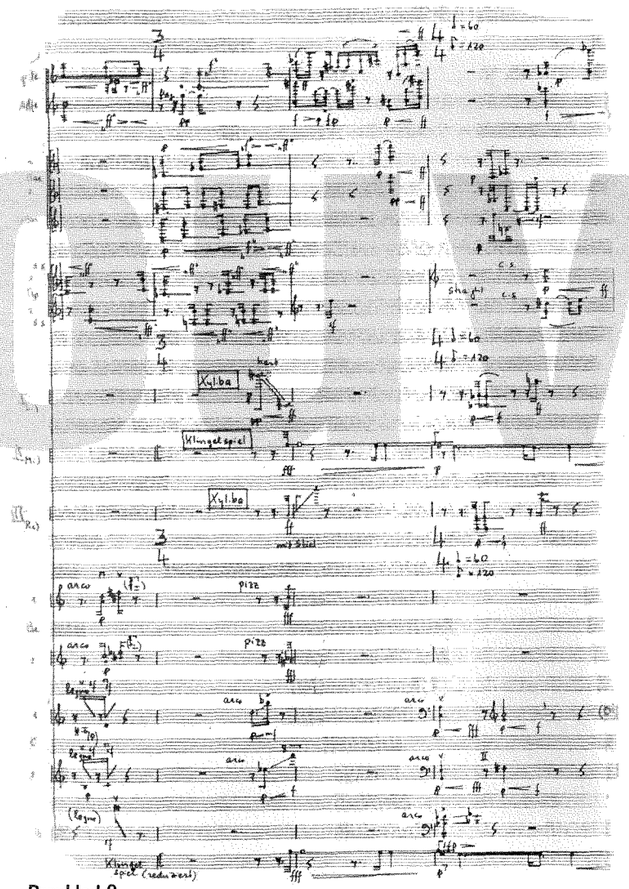
Chrabąszcz na grzbiecie

Poświęciliśmy już trochę miejsca brzmieniowym aspektom Mouvement i jeszcze do nich wrócimy. Kompozycja ta nie jest jednak wyłącznie utworem „o barwie" – w przynajmniej równym stopniu jest to utwór „o ruchu"[3]. Lachenmann daje temu wyraz w komentarzu do dzieła:

„Muzyka martwych ruchów, ostatnich drgnień, których pseudoaktywność – szczątki pozbawionych wewnętrznego życia, punktowanych, triolowych i motorycznych rytmów – świadczy o postępującym wewnętrznym paraliżu, poprzedzającym całkowite zesztywnienie. Fantazja, w poczuciu zagrożenia, porzuca wszelkie ekspresywne utopie i odtwarza w jałowym biegu wyuczone ruchy (podobnie jak chrabąszcz leżący na grzbiecie), uznając ich daremność, ale jednocześnie szukając w nich nowego początku"[4].

Muzyka ma to do siebie, że można ją opisywać przy pomocy różnych metafor (tu przypomina mi się Leonard Bernstein, który w serii programów edukacyjnych emitowanych niegdyś przez naszą telewizję opowiadał dzieciom różne historyjki do tego samego fragmentu instrumentalnej muzyki Rossiniego). Wyobraźmy sobie kogoś, kto wiedziony pasją odkrywcy próbuje uruchomić jakąś dawno nieodkurzaną, bardzo skomplikowaną maszynerię (porównanie do znajdującego się w stanie uśpienia organizmu też byłoby całkiem na miejscu), której przeznaczenie w epoce komputerów i kultury masowej nie jest oczywiste – urządzeniem tym może być orkiestra kameralna. Rezultaty jego działań są wypadkową świadomości ukształtowanego przez współczesność manipulatora i natury aparatu wykonawczego, o którego budowie i przeznaczeniu zadecydowano dawno temu. Dystans odkrywcy wobec stereotypów i jego niemożność odzyskania utraconej estetycznej naiwności sprawia, że muzyka nie może zabrzmieć tu po prostu „zgodnie z oczekiwaniami". Gorączkowa krzątanina zmierzająca do tego, żeby aparat zagrał, jest przypominaniem sobie wyuczonych zachowań, ale spójność wysiłków musi zostać na nowo osiągnięta. Aktywność wywołuje jednak skutki, nawet wtedy, gdy nie jest jasno ukierunkowana i jej podmiot nie ma świadomości celu – można na coś natrafić albo przypadkiem uruchomić jakiś mechanizm. Wyraźnie urytmizowane fragmenty czy ślady tonalności pojawiają się na krótko i zanikają – jakbyśmy szukali stacji, kręcąc gałką radioodbiornika i natrafiali na strzępy muzyki. Zwróćmy uwagę na przykład na chwiejną figurę złożoną z flażoletów na samym początku utworu, czy inne dziwnie znajomo brzmiące, ale natychmiast zanikające fragmenty pojawiające się dalej. Jednak tylko częściowo następstwem wydarzeń rządzi przypadek: czasem manipulator uruchamia pewien mechanizm, lecz albo go nie rozumie, albo nie uznaje za pożądany i dlatego elementy rozwoju pojawiają się na krótko i ustępują miejsca coraz intensywniejszej krzątaninie.

Wzmożony wysiłek musi w końcu przynieść efekt – brzmi on jakby był niespodziewany i niezamierzony: dwa glissanda marimb (w przeciwnym kierunku), podbarwione flażoletowymi glissandami crescendo wiolonczel, wsparte mocnym pizzicatem altówek uruchamiają elektrycznie wzmocnione dzwonki (2'35'', Klingelspiel – zob. przypis 3):



Przykład 2

Wszystko to brzmi jak niechcący spowodowany alarm i jest mocnym, choć nie do końca skutecznym środkiem pobudzającym dla wpółmartwego organizmu. Odzywają się flety z krótką melodią. Klingelspiele stają się dominującym elementem brzmieniowym przez następne kilka minut utworu – dźwięczą one jak budziki i ich nieustanne brzęczenie wywołuje coraz silniejsze, coraz bardziej spójne i długotrwałe reakcje, jednak na uruchomienie mechanizmu musimy poczekać do końcowych fragmentów utworu.

Flety jeszcze kilkakrotnie (z pomocą pozostałych instrumentów dętych) inicjują kilkutaktowe odcinki melodyczne – ich brzmienie staje się coraz pełniejsze, a faktura zmierza w stronę polifonii. Śpiewność wysokich tonów (fleciści grają także wielodźwięki) w dysonansowych układach może przywodzić na myśl dźwięki starej, zepsutej katarynki. Wydaje się, że muzyką, która ma zabrzmieć, a nie może, jest muzyka tonalna – następstwa dźwięków we wspomnianych fragmentach melodycznych można rozpatrywać jako zbudowane z rozłożonych durowych lub molowych trójdźwięków z „fałszywymi" zdwojeniami (na przykład tercja mała i wielka jednocześnie). Ta jakby implikowana – a nie faktyczna – obecność tradycji jest częstym elementem muzyki Lachenmanna[5].

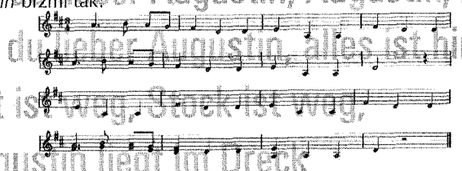
Całość Mouvement można podzielić na trzy części przechodzące jedna w drugą bez pauz. Pierwsza kończy się w momencie, kiedy jakby niedoprowadzony do końca rozwój zamiera (mimo miejscami dużej ilości uruchomionej energii, 9'20''). Od początku utworu można wyróżnić w nim dwie równoległe rozwijające się warstwy: szmerową i harmoniczno-melodyczną. Ta druga dominuje pod koniec pierwszej części, kiedy to elementem pierwszoplanowym stają się efektowne pochody skalowe, pasaże, arabeski, które krzyżują się i zagęszczają się aż do zagubienia pojedynczych linii w złożonych fakturach. Innym (pokrywającym się ze wspomnianym) kryterium wyodrębnienia części jest dominujący rodzaj brzmienia – w pierwszej przeważają dźwięki wydobywane smyczkiem, a partie instrumentów dętych i perkusyjnych dostosowują się charakterem do nich. Lachenmann określa aparat wykonawczy w pierwszej części mianem Arco-Maschine – w odróżnieniu od Schlag-Maschine w drugiej, „perkusyjnej" części.

Można powiedzieć, że pulsacja i inne elementy motoryki wyłaniają się z pewnych elementów brzmieniowych obecnych w rytmicznie „chaotycznym" początku. Charakterystyczne elementy artykulacji, takie jak col legno saltando (czyli odbicia smyczka po mocnym uderzeniu drzewcem w struny), tryle i tremola, frullata instrumentów dętych (które polegają na przerywaniu strumienia powietrza ciągłym drganiem języka, jak przy wymawianiu „trrrrrr"), rytmizacja pojedynczych dźwięków wykonywanych na jednym oddechu lub jednym pociągnięciu smyczka, czyli wzmocnienie zadęcia lub nacisku w pewnych momentach przekształcają się, na przykład, w dłuższe, brzmiące jak drżenie, pulsacje trzydziestodwójek wykonywanych na jednym dźwięku przez klarnet i klarnet basowy (od 5'38'' przez kilka minut).

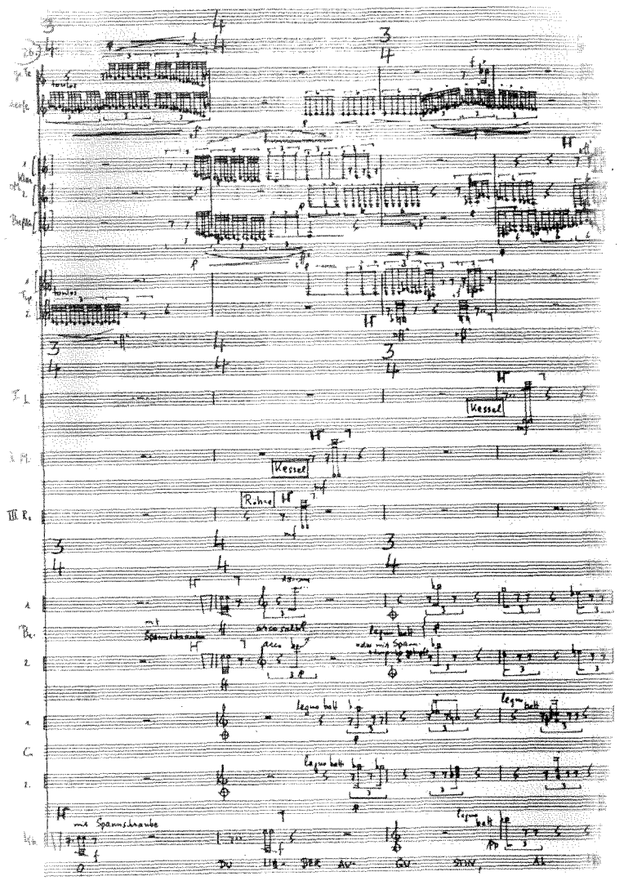
Dominujące w drugiej części brzmienia perkusyjne i „perkusyjne" (mam tu na myśli na przykład ostre pizzicata wykonywane paznokciem czy sforzata trąbek podbarwione szmerowymi dźwiękami innych instrumentów) są zatem ukryte w „smyczkowej" części pierwszej bądź występują w niej sporadycznie. Schlag-Maschine zaczyna dominować mniej więcej od początku drugiej części, kiedy to muzyka ulega ponownej dezintegracji, tym razem w rzadkich, rozproszonych fakturach. Odcinek od 9'20'' do 10'40'' można uznać za wstęp do najbardziej charakterystycznego fragmentu drugiej części – jego osią jest typowo lachenmannowski „cytat" starej wiedeńskiej piosenki *O, Du lieber Augustin*.

Gdyby kompozytor nie wpisał do partytury odpowiadających poszczególnym dźwiękom słów piosenki, to prawdopodobnie mało kto (nawet po gruntownym przestudiowaniu utworu) domyśliłby się, skąd zaczerpnięty jest materiał stanowiący podstawę tego fragmentu. Podobnie z reguły bywa z innymi cytatami w utworach Lachenmanna (np. hymn niemiecki czy rytmy siciliany w *Tanzsuite mit Deutschlandlied* lub elementy zaczerpnięte z dzieł Bacha w *Dziewczynce z zapałkami*). W oryginale *O, Du lieber Augustin* brzmi tak:

O, du lieber Augustin



W swoim opracowaniu Lachenmann zachowuje rytm piosenki (w bardzo wolnym tempie), wplatając go w bardziej złożoną rytmicznie konstrukcję, przy czym każdej ćwierćnucie oryginału odpowiada w Mouvement ćwierćnuta z podwójną kropką (dociekliwi zauważą pewnie drobne odchylenie polegające na tym, że nuty odpowiadające sylabom słowa „lieber" mają długość odpowiednio czterech i trzech szesnastek). Wysokości dźwięków kompozytor nie zachowuje – co przekreśla możliwość rozpoznania źródła „cytatu" – ale za to stosuje swoistego rodzaju „transpozycję": każda z siedmiu wysokości dźwiękowych melodii oryginału przypisana jest jednemu i tylko jednemu instrumentowi. Komentującemu *Mouvement* Robertowi Piencikowskiemu[6] omawiany fragment przypomina wiedeńską muzykę ogródkową – wydaje się to być mało oczywistym skojarzeniem, lecz po wsłuchaniu się w ten fragment można dojść do wniosku, że coś w tym jest:



Przykład 3 odpowiada drugiemu wierszowi piosenki 11'06'' w nagraniu, „melodię" Augustyna kompozytor zaznacza literą H (od Hauptstimme - główny głos)

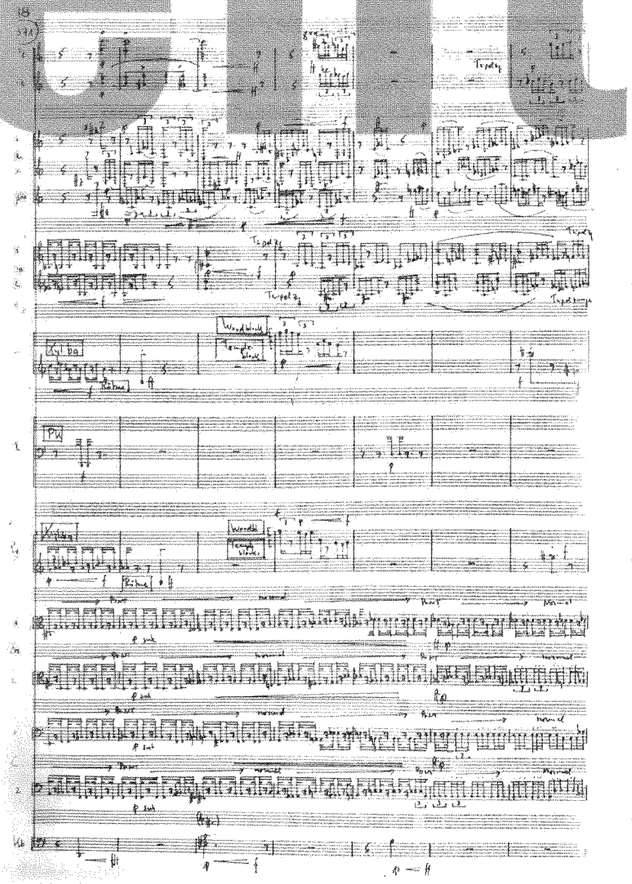
Cytowanie w muzyce Lachenmanna jest więc zabiegiem dalece odbiegającym od tego, co się zwykle pod tym pojęciem rozumie i nasuwa się pytanie o sens tego rodzaju poczynań (rytm *O, Du lieber Augustin* jest tak mało specyficzny dla tej piosenki, że nietrudno byłoby podstawić zamiast niej jakąś inną). Odpowiedzi mogą być różne: z jednej strony określona melodia może być wykorzystana w sposób abstrakcyjny jako pomysłowy schemat integracji różnych zjawisk dźwiękowych. Z drugiej strony charakter piosenki i jej historia tworzą swego rodzaju „legendę" utworu, inspirującą zarówno dla kompozytora jak dla słuchaczy[7]: słowa „alles ist hin" („wszystko przepadło") nietrudno skojarzyć z obrazem przebierającego nóżkami chrabąszcza leżącego na grzbiecie.

Po ostatnich dźwiękach *Drogiego Augustyna* rozpoczyna się ostatnia część utworu (od 12'15''), która jest powtórzeniem procesu przejścia od brzmień głównie szmerowych do motorycznej muzyki z dominacją „normalnych" sposobów artykulacji. Tym razem jednak nie są to tylko przebłyski energii, która z jakichś względów nie może się ujawnić z całą mocą – część trzecią można pod wieloma względami rozpatrywać jako rozwinięcie elementów pierwszej. Jak pisze Yuval Shaked: „zespół orkiestrowy pokazuje tu taką werwę, jak zwierzę wypuszczone z zagrody na wolną przestrzeń"[8]. Komentarze kompozytora, wskazującego na „martwy" charakter tej niezwykle energicznej pulsacji, dotyczą stereotypowych figur rytmicznych, w jakich energia ta się przejawia; swoje maksimum osiąga ona w galopującym rytmie opartym na triolowych figurach i uporczywych punktowanych rytmach (te ostatnie, wykonywane na pocieranych membranach kotłów słyszeliśmy w pierwszej części od 0'55' do 1'22'' i później, tam jednak ich powtarzanie sprawiało wrażenie aktywności niezintegrowanej z tym, co się działo w innych warstwach, nieprowadzącej donikąd i jako takiej szybko poniechanej). Zwróćmy również uwagę, że w niektórych odcinkach tej części (co widać na przedstawionym w przykładzie nutowym fragmencie, prezentującym początek „galopu") wykonywane w unisonie rytmicznym partie smyczków tworzą durowe i molowe akordy septymowe, a triolowe figury instrumentów dętych oparte są na rozłożonych akordach durowych i molowych (te elementy pewnie też należałoby zaliczyć do „martwych"). **Przykład 4**

Politonalne zestawienie tych warstw oraz pewne techniki artykulacyjne (na zamieszczonym przykładzie nutowym widzimy przejścia od zwykłej artykulacji w smyczkach do sul ponticello i z powrotem) dają w efekcie brzmienie o bardzo ostrym i chropawym charakterze. Crescenda i decrescenda oraz „mechaniczne" transpozycje zwielokrotnianych w pionie figur dopełniają wrażenia zapamiętałego galopu – możemy się domyślać, że dla kompozytora nośnikiem „żywej" energii byłyby bardziej elastyczne i mniej periodyczne rytmy, niemniej fragment ten jest tak ekscytujący, że można przy nim spokojnie zapomnieć o zawartych w tej muzyce sprzecznościach i filozoficznych dwuznacznościach. Także końcowa dezintegracja aparatu orkiestrowego i powrót brzmień szmerowych oraz rozrzedzenie faktury skłania większość komentatorów do uwag o symbolicznym znaczeniu „kody" utworu (od mniej więcej 20'00'' do końca).

Prezentując dzieło w powiązaniu z komentarzami kompozytora popadamy w ryzyko zatarcia granicy między muzyką jako faktem „wyeksterioryzowanym" a osobowością jego twórcy. Można się zastanawiać, czy „negatywny" charakter myśli muzycznej Lachenmanna (piękno jest nieodłączne od prawdy, ta zaś jest z istoty swej krytyczna, a więc twórczość godna tego miana ma charakter sprzeciwu) jest czymś immanentnie związanym z jego muzyką, czy też wynika z asymilacji pewnej specyficznie niemieckiej tradycji filozoficznej[9]. Niemiecki twórca nigdy nie utożsamiałby się z artystami odrzucającymi pojęcie dzieła w imię „prowokacji", niemniej sens twórczości upatruje on w pobudzaniu do myślenia. W zamieszczonej w dwumiesięczniku „Neue Zeitschrift für Musik"[10] dyskusji o „negatywnym" charakterze współczesnej twórczości muzycznej pada pytanie o to, czy na przykład długotrwałe owacje publiczności w wypełnionym po brzegi berlińskim Konzerthaus po wykonaniu *Klangschatten – mein Saitenspiel* Lachenmanna nie są przypadkiem oznaką utraty krytycznego ostrza i nabierania przez nową muzykę cech afirmatywnych. Kompozytor odpowiada na to, że nie jest całkiem pewny, czy wynikający z przesytu „estetycznym samozadowoleniem" respekt wobec dzieła jest równoznaczny ze zrozumieniem jego społecznie krytycznego charakteru. Jeśli pominiemy specyficzny język (dla niektórych być może irytujący), którym niemiecki twórca wyraża swoje poglądy, to pozostaje myśl możliwa do wyrażenia zarówno w kategoriach filozoficzno-politycznych jak i, na przykład, religijnych: ambitna i bezkompromisowa twórczość jest z istoty swej pewną wizją kultury, a zatem przeczuciem systemu społecznego pełniej wykorzystującego ludzki duchowy potencjał, i jako taka jest ustosunkowaniem się do panującej rzeczywistości.

Krzysztof Kwiatkowski



Przykład 4

1 W muzyce tradycyjnej nie jest on oczywiście całkiem nieistotny, czasem wręcz odgrywa całkiem niemałą rolę – długo można by dyskutować nad tym, czy i w jakim sensie produkowanie dźwięku i ruchy z tym związane (nie mówiąc już o ceremonialnym i „rytualnym" aspekcie) są elementem muzyki.

2 Podane w tekście oznaczenia w minutach i sekundach odnoszą się do nagrania (czas trwania 22'35'') dokonanego przez Ensemble Modern pod dyrekcją Petera Eötvösa (adresata dedykacji utworu) i wydanego na płycie ECM 1789, zawierającej ponadto dwa inne utwory Lachenmanna: *Schwankungen am Rand* i *Zwei Gefühle...* Godne polecenia jest również wykonanie Klangforum Wien z Hansem Zenderem, zarejestrowane przez Kairos (numer 0012202KAI) razem z *Zwei Gefühle* i *Consolation I i II*.

3 Pomijam tu zagadnienia związane z organizacją wysokości dźwięków, ponieważ jej omówienie zajęłoby bardzo dużo miejsca. Warto jednak wspomnieć, że Lachenmann stosuje wyrafinowane serialne procedury także dla porządkowania dźwięków z pogranicza szmerów, co być może zdziwi tych, którzy znając choć trochę twórczość polskich „sonorystów", mają skłonność do uważania muzyki opartej na niekonwencjonalnych technikach artykulacji za „empiryczne" przeciwieństwo „spekulatywnego" serializmu. Elementy techniki serialnej w Mouvement omawia Robert Piencikowski w artykule *Fünf Beispiele* zamieszczonym w poświęconym Lachenmannowi numerze serii „Musik-Konzepte" (nr 61-62, por. też bibliografia obok).

4 W zbiorze pism Lachenmanna z lat 1965-95 zatytułowanym *Musik als existentielle Erfahrung*, patrz: bibliografia.

5 W postawie niemieckiego twórcy odbicie znajduje zarówno podziw dla arcydzieł przeszłości, jak i świadomość, że bezpośrednie czerpanie z niej jest naiwnością, zachowaniem regresywnym (w sensie psychologicznym) lub przywdziewaniem maski. Liczne w jego muzyce nawiązania i cytaty (słowo to należałoby ująć w cudzysłów) nigdy nie są próbą oddziaływania na słuchacza za pomocą łatwo rozpoznawalnych wzorów renesansowego, barokowego czy klasycznego piękna – ich urzeczowiony charakter i funkcjonowanie we współczesnej kulturze w charakterze stereotypu każe mu traktować je z dystansem. Można się domyślić, przeciw jakiej muzyce zwraca się ostrze tak sformułowanej krytyki, ale wnioski co do nazwisk, dzieł czy orientacji stylistycznych wolałbym pozostawić Czytelnikowi. Specyfiką filozofii artystycznej Lachenmanna jest jednak również nastawienie, które każe mu uważać historycznie ukształtowane oczekiwania i postawy odbiorców muzyki za element własnego dzieła. Dlatego świadoma polemika z oczekiwaniami słuchacza jest jakby zawarta w brzmieniu jego utworów (aspekt, któremu twórcy tacy jak Boulez czy Stockhausen nie poświęcają wiele uwagi w swoich wypowiedziach). Lachenmann posuwa się czasem aż do tropienia w klasycznych i podziwianych przez niego dziełach „awangardy" (na przykład *Gruppen* Stockhausena czy *Il canto sospeso* Luigiego Nono) elementów, w których nawyki i stereotypy mogłyby znaleźć punkt zaczepienia, przez co powstaje niebezpieczeństwo, że istotne aspekty tych dzieł umkną uwadze słuchacza (zob. artykuł *Zur Analyse Neuer Musik* w *Musik als existentielle Erfahrung*).

6 W „Musik-Konzepte" nr 61-62.

7 Historia powstania tej piosenki jest źródłem pozamuzycznych treści, które bywają kojarzone z utworami wykorzystującymi ją w charakterze cytatu. Pierwsze nuty *O, Du lieber Augustin* pojawiają się na przykład w *II Kwartecie* Schönberga powstałym w dramatycznym okresie życia kompozytora (jego pierwsza żona Mathilde porzuciła go dla malarza Richarda Gerstla, który wkrótce potem popełnił samobójstwo). Wymowę słów piosenki można by ująć następująco: sytuacja jest przerażająca i beznadziejna, ale właśnie dlatego odrobina dystansu, a nawet dobrego humoru jest całkiem na miejscu. W latach 1678-79 Wiedeń nawiedziła zaraza. Pewnego wieczoru uliczny muzykant nazwiskiem Marx Augustin wypił nieco za dużo wina i wracając do domu zasnął na ulicy. Nad ranem został uprzątnięty razem ze zwłokami zalegających wiedeńskie ulice ofiar epidemii. Na szczęście Augustin obudził się przed pochówkiem, wygrzebał się spod trupów i poszedł do domu. Niczym się nie zaraził i prędko nie umarł, z czego uwielbiający dobrą zabawę wiedeńczycy wyciągnęli oczywiste wnioski na temat właściwej profilaktyki w czasie zarazy, natomiast Augustin opisał własną śmierć w piosence będącej prototypem wiedeńskiego walca.

8 Artykuł *„Wie ein Käfer, auf dem Rücken zappelnd". Zu* Mouvement (– vor der Erstarrung) *(1982-84) von Helmut Lachenmann* w „MusikTexte" nr 8, 1985. Por też bibliografia obok.

9 Przestrzegałbym tutaj przed klasyfikowaniem Lachenmanna jako artysty „lewicowo-radykalnego" i zbyt łatwym przyporządkowywaniem jego myśli tradycji szkoły frankfurckiej, przeciw czemu zresztą kompozytor gwałtownie protestuje. Przyjaźń i szacunek niemieckiego twórcy dla Luigiego Nono oraz stosowany przez niego aparat pojęciowy skłaniają niektórych (specyficznie polska nadwrażliwość wynikająca z odmienności naszej najnowszej historii i nowszych dziejów Europy Zachodniej może temu sprzyjać) do kojarzenia go z przeżywającą swoje apogeum w latach 70. „muzyką polityczną", co jednak jest pewnym nadużyciem, jako że trudno określić jego twórczość jako „zaangażowaną" w jakiś konkretny program przebudowy społeczeństwa (całkiem inaczej niż w przypadku Nona). Por. też dyskusję na ten temat obok.

10 *Wo bleibt das Negative?*, nr 6/2003. Poza Lachenmannem w dyskusji wzięli udział teoretycy i krytycy: Heinz-Klaus Metzger i Max Nyffeler oraz kompozytor Matthias Pintscher.

LACHENMANN – BIBLIOGRAFIA

• HL, *Musik als existentielle Erfahrung*, zebr. przez Josefa Häuslera; Breitkopf & Hartel, Insel Verlag, Wiesbaden 1996 – monumentalna edycja wypowiedzi i esejów kompozytora od lat 60. do 90.: teksty analityczne, estetyczne, polemiczne, o swoich i cudzych utworach, wywiady, listy otwarte, spis dzieł, komentarze i przypisy. Niewątpliwie najważniejsze źródło dla lachenmannologów i jedna z najbardziej fundamentalnych niemieckojęzycznych książek o muzyce w ostatnim półwieczu.

• HL, *Das Mädchen mit Schwefelhölzern*; książka programowa, Stuttgart 2001 – gruba broszura zawierający m.in. najaktualniejszy autoportret, libretto i streszczenie fabuły „opery", eseje i szkice kompozytorów i muzykologów, dużo zdjęć ze słynnej inscenizacji Achima Freyera.

• HL, Ernst von Siemens Musikpreis 1997 – broszura okolicznościowa ze słynną przemową Lachenmanna po otrzymaniu prestiżowej nagrody, również jej uzasadnienie i pochwalny esej Wolfganga Rihma.

• HL, *Verborgene Schönheit*, wywiad przeprowadzony przez Stephana Möscha, w: „Operwelt" 1997 – stosunkowo pełny, świeży i obszerny.

• Chłopecki Andrzej, hasło HL w *Wielkiej Encyklopedii Muzycznej PWM*, tom V (KŁŁ), Warszawa 1999 – jedyne bodaj w polskim języku tak wyczerpujące wprowadzenie do twórczości Lachenmanna, gdzie znajduje się słynne już uzsasadnienie uznania go za „surkonwencjonalistę" w rozumieniu Szymańskiego i Krupowicza. Warto znać, choćby po to, by się nie zgodzić.

• „Contemporary Music Review" nr 4/2004 i 1/2005 – w pierwszym z dwóch poświęconych HL numerów fachowego brytyjskiego periodyku znajdują się głównie angielskie tłumaczenia jego esejów i autokomentarzy, także biografie, zdjęcia, dyskografia i bibliografia, eseje m.in. o *Nun*, autorstwa m.in. Mike Svobody, Petera Ruzicki, Wolfganga Rihma i Richarda Toopa, natomiast najnowszy numer zawiera świeżutkie teksty m.in. Elke Hockings, Iana Pace, Reinera Nonnemanna oraz... Piotra Grelli-Możejko. Głównie o estetyce, ze szczególnym uwzględnieniem najnowszych dzieł – *Serenady, Grido* i *...Zwei Gefühle...*

• Febel Reinhard, *Zu* Ein Kinderspiel *und* Les Consolations *von HL*, w: „Melos" nr 2/1984.

• Hockings Elke, Hüppe Eberhard, hasło „HL" w *Komponisten der Gegenwart*, edition text + kritik, Monachium od 1987 – wyjątkowo obszerne i porządne opracowanie, obszerna bibliografia.

• Hockings Elke, *A Portrait of Helmut Lachenmann*, w: „Tempo" nr 185 (1993) oraz Helmut Lachenmann's Concept of Rejection, w: „Tempo" nr 195 (1995) – dwa kompetentne artykuły przedstawiające postać Lachenmanna i jego słynną koncepcję odrzucenia *(Verweigerung)*.

• Kaltenecker Martin, *Avec HL*; Von Dieren Éditeur 2001 – syntetyczna biografia niepozbawiona akcentów analitycznych. Dobra na początek.

• Muenz Harold, *Analytische und ästhetische Betrachtungen zum Werk HLs*; niewydana praca magisterska obroniona w Hochschule für Musik w Kolonii, 1990 – ciekawe przejście od obserwacji analitycznych do wniosków estetycznych jednego z czołowych kompozytorów średniego pokolenia w Niemczech.

• „Musik-Konzepte", Heft 61-62, red. Heinz-Klaus Metzger i Reiner Riehn, edition text + kritik, München 1988 – rozmowa z Metzgerem, eseje m.in. Heinza-Petera Jahna, Clytusa Gottwalda i Matthiasa Spahlingera (ten ostatni pisze na 30 stronach o pierwszych... 4 taktach *Kontrakadenz*!)

• „MusikTexte" nr 8, 10, 13, 35, 38, 67/68 – analiza Mouvement... (nr 8), tekst HL o strukturalizmie (35), o słuchaniu dzisiaj (10); o utworach fortepianowych (38); tekst HL o Donaueschingen oraz analizy *Air*, *Kinderspiel*, *II Kwartetu smyczkowego*, *Tanzsuite...* i *Schwankungen am Rand* autorstwa m.in. Jahna i Oehlschlagela (nr 67/68 poświęcony w głównej mierze HL), patrz też www.musiktexte.de

• „Neue Zeitschrift für Musik" nr 3, 4/1997 – eseje Franka Hilberga po przyznaniu HL nagrody Siemensa oraz o Mädchen... jako o „pierwszej operze XXI wieku".

• Nonnemann Rainer, *Angebot durch Verweigerung. Die Ästhetik instrumentalischen Klangkomponierens in HLs Orchesterwerken*; niewydana praca doktorska obroniona w Hochschule für Musik w Kolonii – zaczyna się syntetycznym wprowadzeniem, ale zawiera również mistrzowskie analizy *Air*, *Kontrakadenz* i *Klangschatten*, autor uchodzi za jednego z największych znawców tematu.

• Pace Ian, *Positive or Negative*, w: „The Musical Times", 1-2/1998

• „Schweizerische Musikzeitung", Jahr CXXIII, nr 6, Dezember 1983 – monograficzny numer poświęcony Lachenmannowi, zawiera parę jego tekstów, polityczno-estetyczny esej Spahlingera, również analizy muzykologiczne.

• Sielecki Frank, *Das Politische in den Kompositionen von HL und Nicolaus A. Huber*; PFAU Saarbrücken 2000 – przedruk i uzupełnienie pracy doktorskiej z roku 1993 idzie tropem Hegla i Spahlingera. Inspirujące.

• http://members.shaw.ca/steenhuisen/lachenmann.htm – bardzo ciekawy wywiad z 2003 roku, przeprowadzony przez Paula Steenhuisena po angielsku, dowiadujemy się wreszcie dokładnie, czemu Lachenmann nie uprawia twórczości elektronicznej i że w zasadzie to w ogóle nie uprawia muzyki.

• http://www.buecher.de/verteiler.asp?PublicaID=KNO-15372225681897-195340&zz=5568&artikelnummer=000000346448&site=artikel.asp – obszerna i porządna recenzja książki HL z „Frankfurter Allgemeine Zeitung" autorstwa Gerharda R. Kocha.

• www.zeit.de/2004/19/Interview – wywiad przeprowadzony przez Clausa Spahna dla równie szacownej gazety „Die Zeit", dużo o muzyce krytycznej.

• www.lafolia.com/archive/albertson/albertson200411achenmann. html – esej Dana Albertsona, po bożemu, z omówieniem niektórych nagrań; pod www.lafolia.com/archive/silverton/silverton200302 lachenmann.html również recenzje płyt Lachenmanna z wytwórni Kairos.

Bibliografię sporządził Jan Topolski

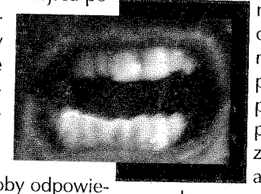
Między komponowaniem krytycznym a surkonwencjonalizmem

JANEK TOPOLSKI: Realizując drogą nam od początku wizję pisma polifonicznego i wewnętrznie dialektycznego (jak kto woli, w zależności od preferencji muzycznych czy to filozoficznych), zaproponowaliśmy w tym oto stałym dziale dyskusję o filozoficznym znaczeniu metody kompozytorskiej i dzieł Helmuta Lachenmanna (taką właśnie formę miast monologu, a wszystko to z obawy przed zmonopolizowaniem tego kącika przez głębokie myśli Sławomira Wieczorka).

Tradycyjnie zacznę od przedstawienia uczestników: Magda Wołczek – teoretyk muzyki z Katowic, od dłuższego już czasu Lachenmannem zafascynowana, oglądała w Stuttgarcie *Dziewczynkę z zapałkami*. Wymieniony wcześniej Sławek Wieczorek jest studentem kulturoznawstwa z Wrocławia, pierwszym autorem naszego cyklu „Muzyka i filozofia". Dominik Mokrzewski to student filozofii na Uniwersytecie Warszawskim, zapalony miłośnik muzyki współczesnej, który wespół z kolegą – jak mam nadzieję – będzie czuwał nad filozoficzną dyscypliną naszej dyskusji.

Temat pozornie jest oczywisty, jako że sam kompozytor nieustannie powołuje się na filozofię w swoich licznych esejach i autorefleksjach, także i czynią jego komentatorzy. Równie jasny zdaje się kontekst, jaki jest przez obie stron przywoływany: Adorno, Bloch, Szkoła Frankfurcka, Hegel. Jednak czy rzeczywiście sprawa jest aż tak jednoznaczna? Czy to na pewno ci myśliciele powinni wyznaczać tu kontekst? Czy przesłanie i filozoficzna wymowa muzyki Lachenmanna naprawdę zawarte są w dźwiękach? A może między nimi, w częstych Lachenmannowskich pauzach? A może w sposobach, w jakie dźwięki te powstają?

SŁAWEK WIECZOREK: Wydaje mi się, że możemy wskazać na szereg nici łączących Lachenmanna z Adornem – nawet pod względem osobowości – np. cytując słowa Hansa Zendera o kompozytorze: „Innowacyjna siła, olśniewający intelekt i egzystencjalna bezwzględność", która to charakterystyka odpowiada także postaci Adorna. Chciałbym w tym miejscu poruszyć trzy podstawowe kwestie. Po pierwsze: muzyczna historiografia – Adorno (inspirowany oczywiście Heglem) w swoich pismach wyraźnie rysuje wizję koniecznego rozwoju sztuki dźwiękowej, Lachenmann zaś jawnie deklaruje chęć radykalnej kontynuacji modernistycznego, postępowego projektu muzycznego. Nie ufając jedynie wypowiedziom kompozytora, warto byłoby odpowiedzieć na pytanie o ewentualną ocenę, którą Adorno mógłby mu wystawić (pamiętając o gorzkiej lekcji, którą dał w *Starzeniu się Nowej Muzyki* reprezentantom serializmu totalnego). Po drugie – rozszerzając nieco pole zainteresowania – Lachenmann swoją twórczością uskutecznia negację społeczeństwa i kultury masowej, którą rozpoczął autor *Dialektyki Oświecenia*. Krytykę wyrażoną nie tylko odrzuceniem większości elementów dzieła muzycznego przynależących do tradycyjnych konwencji artystycznych, ale przede wszystkim bardzo znaczącą dekonstrukcją takowych pierwiastków (np. w operze *Dziewczynka z zapałkami*). Po trzecie wreszcie – Karol Sauerland we wstępie do tomu esejów *Sztuka i sztuki* tłumacząc trudny, niezwykle gęsty i hermetyczny język pism Adorna słusznie zwrócił uwagę na fakt, że w ten sposób wolał on pozostać twórcą niezrozumiałym niż rozumianym źle i zbyt łatwo – a jestem przekonany, że pod takim stwierdzeniem podpisałby się również Helmut Lachenmann.



MAGDA WOŁCZEK: Poruszyłeś, Sławku, bardzo wiele istotnych spraw. To prawda, że jego muzyka brzmi bardzo modernistycznie i w pierwszej chwili może się wydawać, że odrzuca wszystko to, do czego przez tyle wieków przyzwyczaiło się ludzkie ucho. Ale to wniosek bardzo powierzchowny. Myślę, że najlepszą odpowiedź otrzymujemy w tekście *O komponowaniu*. Lachenmann wielokrotnie podkreśla w nim, że nie chodzi tu o proste odrzucenie, ale o odczytanie na nowo. Różnica z pozoru niewielka, ale według mnie w niej właśnie leży istota sprawy. Dzięki takiemu określeniu wprowadzanych przez siebie idei Lachenmann nie kwestionuje tradycji, ale kontynuuje ją, nadaje jej nowy wymiar. A oto kilka faktów potwierdzających takie założenia.

Po pierwsze, nie odrzuca on tradycyjnego instrumentarium. Komponować to według niego budować sobie instrument. I tak właśnie zrobił – zbudował sobie zupełnie nowy fortepian, nowe trio, kwartet, nową orkiestrę, które pozwoliły mu urzeczywistnić ideę oderwania się od tradycyjnego dźwięku, jego wyrazu, brzmienia, nasuwających się w związku z tym skojarzeń z tradycją. Tak powstała idea „instrumentalnej muzyki konkretnej", która powróci tu zapewne wielokrotnie. Po drugie, korzysta z tradycyjnych form, jak choćby wspomnianej przez Ciebie opery (choć kompozytor nazywa swe dzieło „muzyką z obrazami"), koncert klarnetowy *Accanto*, trio, sonaty, choć i ich odczytanie nie jest od razu takie jednoznaczne. Nawet by określić sposób zakomponowania materiału melodycznego, powstających i konstruowanych struktur, używa pojęcia „polifonia układów", odwołuje się do znanego, nieco zmienionego, lecz wciąż aktualnego terminu. Polifonia układów w jego muzyce polega ona na tworzeniu warstw podporządkowanych jednej idei, ale także sobie wzajemnie. Na przykład w *Suicie tańców z hymnem niemieckim* (*Tanzsuite mit Deutchlandlied*) w następujących kolejno tańcach (np. walc) Lachenmann wykorzystuje charakterystyczne dla nich układy rytmiczne, choć efekt, jaki otrzymuje, jest jak zawsze świeży i co najmniej zaskakujący. I po czwarte: niejednokrotnie odwołuje się do cytatu muzycznego (*Suita tańców..., Accanto*), choć jego słuchowe odnalezienie jest zawsze bardzo trudne. Jednak odwoływanie się do Mozarta, Beethovena czy Lennona (sic) to kolejny punkt styczności z naszą bogatą zachodnią kulturą.

Podsumowując: Lachenmann korzysta z zastanej tradycji i ze sprawdzonych środków, choć w oczywisty sposób nadaje im inny, nowy, głębszy(?) wymiar. Czy nie tak postępowali jego poprzednicy: Bach, Beethoven, Brahms czy Schönberg? Zaryzykuję zatem stwierdzenie, może nieco kontrowersyjne (ale na początek dyskusji przecież dobre), że Lachenmann jest nie tyle burzycielem, co kontynuatorem wielkiej tradycji niemieckiej, w linii jej największych nazwisk. I co Panowie na to?

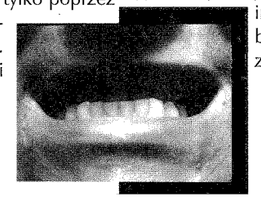
DOMINIK MOKRZEWSKI: Zgadzam się z zestawieniem Lachenmanna z innymi ulubionymi przez Ciebie kompozytorami. Sam równie ochoczo zaliczyłbym go w poczet moich świętych – Schönberga, Varese'a, Bouleza, Lutosławskiego, Zappy, Zorna. Moje gusta nie uświęcają wprawdzie Bacha czy Beethovena z powodu przedawnienia spraw beatyfikacyjnych, ale nie o tym dziś dyskutujemy.

Nie mogę się jednak zgodzić z Twoim ujęciem roli tradycji w utworach Lachenmanna. Występowanie klasycznych form – cytatów i odniesień do przeszłości w samych dziełach jest bezsporne. Ufam Ci jako specjalistce, sam nie potrafiłbym tego wysłyszeć. Naszą kością niezgody będzie interpretacja tego faktu muzycznego. Zgadzam się pod tym względem z ujęciem Sławka, który porównuje cel twórczości Lachenmanna z celem Adorna. Konsekwencje dialektyki negatywnej Adorna mają być praktyczne, czyli społeczne. Wedle niego panowanie wartości wymiennej w dzisiejszym społeczeństwie doprowadza do urzeczowienia człowieka, czyli sprowadzenia go jedynie do roli środka pomnażania kapitału, a w rezultacie do towaru. To zjawisko reifikacji odbywa się nie tylko w sferze ekonomicznej, ale i w sprzężonej z nią sferze kulturowej. Panowanie nad jednostką wyraża się również w powszechności naukowych procedur empirycznych, zasadzie sprzeczności, służących przedstawieniu świata społecznego jako podlegającego niezmiennym prawom natury, co w istocie jest obroną zastanego stanu rzeczy. Obecność w sztuce powszechnych, społecznie narzuconych konwencji jest częścią tego samego procesu. Bardzo ważne jest jednak to, że według tej teorii nie można po prostu odrzucić społecznych konwencji i zatopić się w subiektywnej jednostkowości: społeczeństwo wyprzedza bowiem jednostkę, kształtując jej potrzeby i sposób myślenia. Nie można wyzwolić człowieka bez zmian w życiu zbiorowym. Metodą wyzwolenia pozostaje permanentne wskazywanie zjawisk zniewalających, urzeczawiających jednostkę.

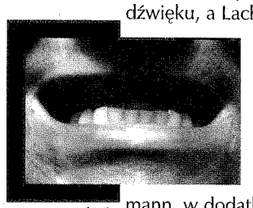
Jeśli zgodzimy się na takie upraszczające niemiłosiernie myśl Adorna streszczenie, możemy skupić się na porównaniu z myślą Lachenmanna. Do tradycyjnych form odnosił się on dwojako – z jednej strony przedstawiał je w krytycznym świetle, ale jednocześnie był świadomy nieuchronności społecznego uwarunkowania komponowania. Lachenmann pisze, iż środki to „zbiór możliwości danych kompozytorowi, czyli to w dużym stopniu społecznie obciążone spektrum brzmień". Tworzenie poza nim jest niemożliwe – jest po prostu utopią. Oferować takowe podejście może społeczeństwo, które funkcjonuje tylko poprzez obłudę. Nie możemy więc oczekiwać od Lachenmanna, że zupełnie odrzuci formy tradycyjne. A jednak krytycznie odnosi się on do tradycji, próbuje „przełamać panujące przyzwyczajenia", chce, jak pisze, stawić „estetyczny opór wobec (...) odrętwienia ludzkiej świadomości". Przedstawienie w nowym kontekście tych tradycyjnych form jest krytycznym wskazaniem ich jako zniewalających. Utwór muzyczny, jeśli może cokolwiek krytykować, musi to czynić, korzystając z podobnych środków jak satyra czy pastisz, które zawierają przerysowane elementy przedmiotu swego ironicznego ataku. Problematyczna jest tylko skuteczność takiej krytyki.

JANEK: Niewątpliwie pozostaje mi się zgodzić z Magdą (wbrew Sławkowi) co do tego, iż w tym wypadku odrzucenie tradycji bynajmniej nie jest takie proste i oczywiste; no bo czemuż Lachenmann tylko raz napisał utwór elektroakustyczny (choć niby zależy mu na nowych i nieznanych barwach i choć uczył się u chętnie grzebiącego w elektronice Nona)? Czemuż ma na koncie prawdziwy koncert klarnetowy, fortepianowy, trio smyczkowe, 3 kwartety, suity i serenadę? Oczywiście z jednej strony po to, by nie iść na łatwiznę, by udowodnić na przekór wszystkim – pamiętajmy, że na przełomie lat 60/70. rodził się postmodernizm i *minimal music*! – że utopijne ideały moderny ciągle mają sens i nieograniczone horyzonty. Z drugiej zaś strony, żeby uświadomić nam, że dysponujemy ciągle bardzo tradycyjną i nieadekwatną do nowej muzyki percepcją, co przejawia się choćby w ciągłym krążeniu wokół konsonansu i dysonansu. Tymczasem przeoczamy samo fizyczne istnienie dźwięku: sposób, energię, dynamikę jego ataku, trwania i wybrzmiewania (stąd wprowadzenie „instrumentalnej muzyki konkretnej" w serii takich autotematycznych utworów jak *Pression* – nacisk, *Ausklang* – wybrzmiewanie czy *temA* – w anagramie Atem, oddech). Dla mnie najbardziej krytycznym aspektem twórczości Niemca jest właśnie walka o unowocześnienie i odświeżenie naszej percepcji, ostateczne wyzwolenie jej z gorsetu myślenia a/neo/post-tonalnego.

I inna sprawa, która niegdyś wzbudziła w światku muzyki współczesnej w Polsce trochę kontrowersji – chodzi o nazwanie pewnego nurtu twórczości Lachenmanna mianem surkonwencjonalizmu, czyli wprowadzonego na początku lat 80. przez Pawła Szymańskiego i Stanisława Krupowicza określenia techniki, gdzie punkt wyjścia, warstwę głęboką dzieła stanowi pewna forma, konwencja czy technika muzyki historycznej, która rozkładana jest lub maskowana przy użyciu rozmaitych efektów, typu: heterofonia, pauzowanie, przesunięcie fazowe. Takie szufladkowanie dzieł Lachenmannowskich (m.in. *Accanto, Tanzsuite...* czy *Kinderspiel*) jako surkonwencjonalnych forsuje oczywiście Andrzej Chłopecki, korzystając z państwowych radiowęzłów oraz encyklopedii muzycznych, i, jak legenda głosi, także z nie do końca wolnych od alkoholu środków, którymi skłonił był niegdyś w Wiedniu samego twórcę do zaakceptowania tego pojęcia. Ale od razu nasuwa się szereg wątpliwości. Jak pisał mi niedawno w prywatnym mailu Konrad Burzyński: „W sprawie Lachenmanna, to jestem skłonny przyznać Ci rację z tym surkonwencjonalizmem, ale tylko na polu techniki. (...) Surkonwencja, to jednak surKONWENCJA, konwencja to dla mnie coś więcej niż tylko czysto techniczny zabieg, którego bez partytury i tak nikt nie odgadnie. Surkonwencja – moim zdaniem – zakłada grę z przyzwyczajeniem słuchacza do pewnej konwencji i jej łamania, SURkonwencja, jak SURrealizm, to wypaczenie (w tym wypadku) pewnych muzycznych konwencji, wstawienie ich na inny grunt, inne skojarzeniowe tory, powiedziałbym: bez kontekstu, w którym te konwencje zwykle się pojawiały".



No właśnie – pojawia się ten sam problem, jaki podniósł Dominik, czyli kwestia rozpoznawalności słuchowej użytych konwencji, która w przypadku Szymańskiego nie nastręcza większych trudności. A może zależy to tylko od osłuchania i kompetencji odbiorców? I może Lachenmann gra po prostu w o wiele bardziej wyrafinowane i ukryte aluzje i dekonstrukcje niż Szymański? Czy wobec tego społeczeństwo może jakkolwiek rozpoznać w tej muzyce obiekty ironicznego lub krytycznego ataku, czy jest to raczej przedmiot uczonych dysertacji i analitycznych rozpraw dla niezwykle wąskiego kręgu specjalistów? Przekornie powiedziałbym, iż to Szymański mógłby być bardziej dotkliwy dla przeciętnej abonamentowej ciotki w swych zapętlonych do nudności kadencjach z *quasi una sinfonietta* czy w niekończącym się kanonie z *Sonaty*.



SŁAWEK: Wypada się mi odnieść do dwóch powiązanych ze sobą kwestii: rzekomego surkonwencjonalnego charakteru jego muzyki oraz do mojej hipotezy o Lachenmannowskim odrzuceniu tradycji. Co do pierwszej: wydaje mi się, że tak jak nie każda głęboko zaszyta i dekonstruowana struktura w utworze musi być surkonwencjonalna, tak (by zacytować M. P. Markowskiego) nie każdy gej jest Sokratesem... Zresztą we wstępie do pierwszego artykułu z serii *Muzyka i filozofia*, przypomniałem rozróżnienie na „demoniczne użycia" i „pieczołowite egzegezy" (autorstwa właśnie Markowskiego). Lachenmann jako surkonwencjonalista to interpretacja zdecydowanie wpisująca się w pierwszą kategorię, dlatego... pomysł ten bardzo mi się podoba (np. gdyż sytuuje tę postać w nowej, zaskakującej, a i nieoczekiwanej dla samego kompozytora tradycji postmodernistycznej) – jednak wydaje mi się, że nawet na łamach „Glissanda" powinny od czasu do czasu pojawiać się także „pieczołowite egzegezy". Podobnie jak Konrad uważam, iż nie możemy ograniczyć rozumienia pojęcia surkonwencjonalizmu tylko do zagadnień metody kompozytorskiej, odrzucając tym samym sferę idei. Zwłaszcza, że to właśnie odniesienia o charakterze estetycznym zdają się być najciekawsze w takim spojrzeniu na Lachenmanna (bo w aspekcie technicznym początki podobnych zabiegów artystycznych odnaleźć można już w muzyce dawnej). Trudno też doszukać się w jego dziele wymiaru ludycznego związanego z czasem kulturowego karnawału...

W kwestii drugiej – moim zdaniem tradycyjne instrumentarium oraz klasyczne nazwy niektórych utworów nie świadczą jeszcze o kontynuowaniu przez Lachenmanna europejskiej tradycji. Wolałbym spojrzeć na bardziej istotne elementy dzieła muzycznego np. sposób organizacji czasu, a w konsekwencji także na wymiar dramaturgiczny. Przywołani przez Magdę twórcy wpisują się raczej w paradygmat wielkich narracji – myślenia w kategoriach dużej formy, a wydaje mi się, że dzieła Lachenmanna rozpoczynają całkiem nowy nurt, powiedzmy, mikronarracji – wyznaczonej niespotykaną wcześniej ilością drobnych wydarzeń muzycznych. Dramaturgiczne kulminacje nie są więc budowane na przestrzeni całej kompozycji, lecz walorów takich nabierają pojedyncze (a w innym kontekście muzycznym niewiele znaczące) elementy utworu. Rewolucyjne (i rewelacyjne!) u Lachenmanna jest jeszcze jedno: przyznam, że nie znam kompozytora, którego muzyka w takim stopniu potrafi zmienić moją percepcję – sposób słuchania świata. Po spotkaniu z utworami jego autorstwa zaczynam dostrzegać cały mikrokosmos różnych (pozytywnie teraz przez mnie przyjmowanych) naturalnych i przypadkowych dźwięków.

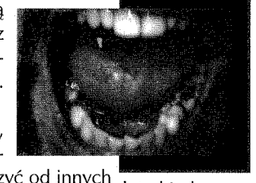
MAGDA: Problem surkonwencji nie jest może aż taki złożony, jak się nam wdaje. Z jednej strony mamy problem percepcji, słyszalności warstwy głębokiej w utworze, z drugiej zabiegi czysto techniczne. Co do tych ostatnich, jak rozumiem, zgadzamy się wszyscy: technikę, jaką stosuje Lachenmann, jak najbardziej można porównać z tymi zabiegami stosowanymi przez naszych polskich surkonwencjonalistów. Problemem jest zatem słyszalność i kształt dźwiękowy owych modeli w muzyce Lachenmanna. Jeżeli przyznam, że w *Tanzsuite*... słyszę hymn niemiecki, to skłamię. Nie, nie słyszę go, choć po zrobieniu analizy tego utworu (pod okiem prof. Matthiasa Hermanna) odnalazłam go bez trudu. Spójrzmy na ten problem inaczej: czy Lachenmann nie łamie konwencji już samym sposobem wydobycia dźwięku? Przecież od początku istnienia muzyki było czymś naturalnym, że opiera się ona na dźwięku, a Lachenmann temu zaprzeczył, pisząc dzieła bazujące tylko na szumie, trzaskach, zgrzytach itp. Korzysta z tradycyjnych instrumentów, i choć w sposób naturalny oferują mu one dźwięk, on go prawie nie używa. Cytując Konrada: „Surkonwencja moim zdaniem zakłada grę z przyzwyczajeniem słuchacza do pewnej konwencji i jej łamania". Przecież właśnie to robi Lachenmann, w dodatku u samych źródeł, łamiąc sam fakt zaistnienia dźwięku. Tym właśnie faktem gra z przyzwyczajeniami słuchacza.

Zgadzam się z Dominikiem, że w ten sposób Lachenmann krytykuje społeczeństwo. Nie tylko buduje sobie nowy instrument, ale także nowego słuchacza: krytycznego, dla którego odbiór muzyki nie będzie łatwy i prosty, lecz który włoży sporo wysiłku, by zrozumieć, o co w tym wszystkim chodzi. Czy nie ten sam cel postawił sobie Schönberg sto lat temu? Przecież ich postawa jest tak bardzo do siebie podobna. Najbardziej zaskakujące jest to, że społeczeństwo które on krytykuje, składa mu hołd, przyznając w 1997 wielomilionową nagrodę Ernsta von Siemensa za *Dziewczynkę z zapałkami*.

JANEK: Pomysł Magdy na rozumienie łamanej przez Lachenmanna konwencji jako po prostu tradycyjnie artykulowanego dźwięku jest rewelacyjny i trudno mu się oprzeć. No właśnie tak! Bo przecież to jest walka nie tylko z tradycją muzyczną (budowa instrumentów, konwencje wykonawcze), ale przede wszystkim z owymi ciągle tu wałkowanymi przyzwyczajeniami percepcyjnymi słuchacza (co do tego, że ta orkiestra zacznie w końcu coś „grać", do licha!). Ale zadam wobec tego dwa prowokacyjne pytania: to przecież wcale nie Lachenmann zaczął stosować preparację i dźwięków nielegalnych – czy wobec tego Cage, Penderecki i Rowe czy Bailey też są krytykami swojego społeczeństwa? Jeśli tak, to który kompozytor muzyki współczesnej i innowacyjnej nim nie jest? A jeśli nie, jeśli jakoś odruchowo nie widzimy ich takimi, czy to tylko dlatego, że to Lachenmann, 25 lat po Cage'u i 10 lat po Pendereckim zaczął stosować niekonwencjonalne sposoby wydobywania niekonwencjonalnych dźwięków w sposób zdyscyplinowany, konsekwentny i przede wszystkim: semantyczny, nadając indyferentnym społecznie technikom takie właśnie znaczenie?

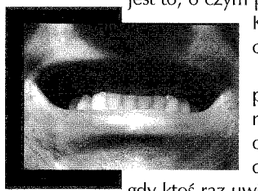
I obserwacja oraz pytanie drugie: to również nie Lachenmann jako pierwszy zastosował narrację drobnych i izolowanych zdarzeń muzycznych, Sławku. Bo był przecież Webern, Stockhausen, Nono. Wobec tego czym różni się jego muzyka od dzieł tych wielkich poprzedników?

Inaczej mówiąc: co tak naprawdę jest specyficznie i oryginalnie Lachenmannowskie? Bo moim zdaniem nie jest to ani „muzyka (powiedzmy) mikronarracji" ani ta „oparta tylko na szumach, trzaskach, zgrzytach itp." Czy chodzi w takim razie jedynie o wyważone i spójne połączenie tych idei? A może – aż nie śmiem insynuować, bo wierzę w szczerość jego antyspołecznego zapału – właśnie o tę jakże typową dla awangardy ideologizację muzyki, opatrywanie każdego utworu brzemiennymi i dokładnymi komentarzami, pisanie sążnistych i gęstych esejów, intensywną działalność pedagogiczną i kursową. Jakże dziś można już słuchać tej muzyki, ignorując odautorską wykładnię? A może Wam udało się pierwszy raz usłyszeć ją „dziewiczo"? Słyszę śmiech Lachenmanna, to w końcu jeden z jego ulubionych terminów...



DOMINIK: No przecież właśnie o to idzie, iż słuchanie dziewicze jest niemożliwe! „Postrzeżenie bez pojęć jest ślepe". Pojęć musimy się nauczyć od innych ludzi w społeczeństwie. Słuchania wobec tego można się nauczyć. Jeżeli zgodzimy się, że jest ono czynnością poznawczą, a nie tylko jakimś niewyrażalnym przeżywaniem – powinniśmy uznać, że aparat pojęciowy jest mu nieodłączny.

Przytoczę teraz słowa Sławka, które potwierdzają, że słuchanie jest poznaniem nawet na elementarnym poziomie odnoszącym się tylko do dźwięków: „Po spotkaniu z utworami jego autorstwa zaczynam dostrzegać cały mikrokosmos różnych (pozytywnie teraz przeze mnie przyjmowanych) naturalnych i przypadkowych dźwięków". Czym są pojęcia rozdziewiczające słuchanie? Z pewnością są to umiejętności nabyte podczas słuchania i mówienia o muzyce. Społeczna semantyka Lachenmanna jest możliwa dzięki jego pracy dydaktycznej i pisarskiej, przez którą wzbogaca aparat pojęciowy słuchaczy, pozwalając im wieść swe słuchanie nowymi torami.



Znajomość formalnej strony jego dzieł nie pozwala jeszcze na odniesienie ich np. do alienacji człowieka w społeczeństwie. Tak jak zauważyłeś, Janie, przecież podobne formalne chwyty pojawiają się u innych kompozytorów, o których nigdy byśmy nie powiedzieli, że aspirują do krytyki społeczeństwa. Niektórzy właśnie poprzez swoją obecną działalność muzyczną i kulturalną nie pozwalają mi myśleć o swoich wczesnych dziełach jako krytycznych.

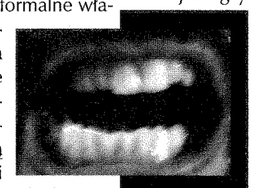
Niezwykłość Lachenmanna polega na jego konsekwencji, wytrwałości i ideowości. Nie ulegał zmianom koniunktury, modom – komponuje cały czas radykalne utwory, pragnąc wzbogacić słuchacza (a nie siebie), walcząc z konserwatywnymi przyzwyczajeniami, które są według niego znamieniem urzeczowienia człowieka związanego ze stosunkami władzy w społeczeństwie. Rację ma Magda, gdy porównuje Lachenmanna do Schönberga, i to nie tylko wtedy, gdy ma na myśli formalne własności jego dzieł, ale i gdy przypomnimy semantykę nadaną utworom tego drugiego przez Adorna (nie bez porozumienia z kompozytorem.) Cage i dadaizm łamał konwencje społeczne, ale związane raczej z samą sztuką – jej granicami, z wartościowaniem, mieszczańską moralnością i przyzwyczajeniami. Dla bliskiego Lachenmanowi Adorna było to za mało, ponieważ zachowywało jednak *status quo* poprzez usunięcie podstaw odróżnienia wartości muzyki komercyjnej od atonalnej... Możemy dokonywać tych odróżnień i słyszeć ich efekt dzięki zapoznawaniu się z interpretacjami, manifestami, krytykami, również poprzez aktywny udział w polemikach i dyskusjach w takiej gazecie.

MAGDA: Co do słuchania dziewiczego, to oczywiście nie jest to już teraz możliwe. Ale pamiętam moment mojego pierwszego kontaktu z dziełami Lachenmanna. Podczas zajęć z historii muzyki Andrzej Chłopecki prezentował fragmenty *Dziewczynki z zapałkami*. Z sobie właściwą urocą przewrotnością zapowiedział, że będzie to utwór niemieckiego kompozytora oparty na motywach baśni. Jakież było nasze zdziwienie, gdy zamiast muzyki (oczekiwaliśmy ciepłych, impresjonistycznych brzmień) usłyszeliśmy szum... To już? Nikt nie miał pewności, czy utwór się zaczął, czy to dźwięk samego odtwarzacza kompaktowego. No a potem było tylko gorzej. Najpierw pomyślałam, że dzieci by zwariowały, gdyby posłuchały tak umuzycznionej baśni. A potem, że nigdy nie słyszałam czegoś podobnego, równie fascynującego. Efektem tego była wprawa do Stuttartu na tamtejszą premierę *Dziewczynki*... i był to jak dotąd jeden z najbardziej niesamowitych koncertów w moim życiu.

Po co ten długi wstęp? Tak wiele mówimy o filozofii muzyki Lachenamnna, o jego idei, i jest to oczywiście bardzo ważne, wręcz fundamentalne. Wiemy, jakie są jego ideały, jakie cele ma jego sztuka. Ale siła jej tkwi nie tylko w tym. Jest ona w samej muzyce, w jej niebanalności, bezwzględności. Gdy słucham temA, oddycham i duszę się razem z wykonawcami, gdy zatapiam się w *Zwei Gefühle*...Musik mit Leonardo, to wiem, że muzyka ta wystarczy mi za wszystko, że pauza generalna w początkowej fazie utworu znów sprawi, iż ścierpnie mi skóra. I to jest to, o czym pisałam wcześniej, o czym także mówił Sławek. Kto raz usłyszał Lachenmanna, muzyki będzie już słuchał inaczej.

Trudno być może na początku niektórym przekonać się do jego twórczości, choć ja nie miałam nigdy tego problemu. Dla mnie była ona od zawsze w pewien sposób naturalna i prawdziwa. Ale jej największa siła tkwi w fakcie, że gdy ktoś raz uwierzy Lachenmannowi, będzie już zawsze wierzył w każdy jego dźwięk. Ja mu wierzę.

SŁAWEK: Na początku naszej rozmowy przedstawiłem trzy hipotezy odnośnie związków pomiędzy estetyką Helmuta Lachenmanna a filozoficzną refleksją Teodora W. Adorno. Dwie pierwsze zostały tu surowo skrytykowane i przedyskutowane; warto na zakończenie wrócić jeszcze do ostatniej, mówiącej o potencjalnych trudnościach w rozumieniu twórczości autora *Dziewczynki z zapałkami*. I ona musi zostać poddana weryfikacji. Na paradoks chyba zakrawa fakt, że wyjątkowo zgodnie przekonujemy o naszej fascynacji tą muzyką i to od pierwszego kontaktu, a kłopoty i spory rozpoczynają się z chwilą podjęcia próby interpretacji artystycznego dorobku kompozytora. Jest więc odważna i mocna deklaracja Magdy z poprzedniego głosu, poczet „świętych" Dominika, Janka i moje zachwyty nad poszczególnymi utworami Lachenmanna, a z drugiej strony gorąca dyskusja o jego miejscu w historii muzyki europejskiej czy o ewentualnym surkonwencjonalnym rysie Lachenmannowskich dekonstrukcji. To wszystko sprawia, że w pejzażu współczesnej muzyki spotykamy twórcę wyjątkowego, którego niezwykły język dźwiękowy budzi zachwyt u słuchaczy, a pisma oraz postawa estetyczna – kontrowersje wśród krytyków i egzegetów; i to nawet wśród tych najbardziej pieczołowitych. Na koniec zacytuję więc zdanie z pierwszego głosu naszej rozmowy – „Temat pozornie jest oczywisty..."



Dyskusja odbyła się w dniach 20.05-14.06
drogą mailową między Warszawą (Dominik Mokrzewski), Regensburgiem (Jan Topolski), Wrocławiem (Sławomir Wieczorek) a Katowicami (Magdalena Wołczek),
moderował **Jan Topolski**, redagowała **Anna Pęcherzewska**

O NOWA KOMPO NIU

Niniejsze przemyślenia nie pretendują ani do bycia wyczerpującymi ze względu na poruszone w nich kwestie związane z komponowaniem, ani do tego, by uznać je za zbawienne. Nie jest to ani pierwsza, ani ostatnia próba skazana od samego początku na (pouczające skądinąd) niepowodzenie wyrażenia językiem obiektywnym tego, co kompozytorzy przeżywają subiektywnie, w czym się określa ich tożsamość, i co w związku z tym z konieczności izoluje ich od siebie, a zarazem tego, co mogłoby ich połączyć. Parafrazując centralną myśl z *Estetyki* György Lukacsa o sztuce jako wiadomości od „całego człowieka" o percepcji zawężonej do „medium homogenicznego" przez „człowieka w całości", tekst ten nie mówi o „całym komponowaniu", lecz o „komponowaniu w całości". Chce on uświadomić radykalność, z jaką ta pozornie zbędna działalność sytuująca się gdzieś pomiędzy nikomu niepotrzebnym kaznodziejstwem i niedostrzeganym majsterkowaniem całkowicie pochłania egzystencję kompozytora: prowokuje go jako człowieka myślącego, czującego, a w obu przypadkach „niewolnego", „ubezwłasnowolnionego", który, zdając sobie sprawę ze swojej zależności, jednocześnie mobilizuje zdolności, zdobywając się na takie zrozumienie, żeby na nie reagować twórczo, i który legitymuje swoje działanie tym, iż takie zrozumienie i doświadczenie przekazuje słuchaczowi w formie estetycznego wyzwania. Powodem powstania tego tekstu były kierowane ciągle pod moim adresem zachęty, żebym zgromadził swoje myśli i podzielił się doświadczeniami na temat nauczania kompozycji. Do dzisiaj skutecznie udaje mi się od tego wymigać, i nadal wymigiwać się mam zamiar, ponieważ jedyne moje pod tym względem niezawodne przeświadczenie mówi mi, że raz sformułowane teorie rozsypią się jak domek z kart, kiedy powieje świeży wiatr, a on akurat jest najbardziej pożądany.

Jednakże pozostaje mi jeszcze zadać sobie pytanie, czym w ogóle jest komponowanie, czyli co, poza bezpośrednimi procedurami układania dźwięków – tymi, które dzięki analizie strukturalnej można w większości przypadków odtworzyć lub co najmniej spekulacyjnie przeczuwać – oznacza wewnętrzne zdarzenie, którym da się uzasadnić owe procedury. Spróbuję tak zdefiniować wewnętrzne zdarzenia za pomocą prowizorycznych formuł, aby również inni kompozytorzy mogli, posługując się nimi, mówić o swojej filozofii pracy, bez ryzyka bycia wessanymi w wir obcych, niewłaściwych kategorii. Gdyby nie przypuszczenie, że istnieje coś takiego jak wspólna, twórcza baza przeżyć – mniejsza lub większa – cały darmsztadzki „Babilon" przestałby mnie bawić.

Myślę, że uświadomienie sobie takich podstawowych twórczych mechanizmów mogłoby sprawić, iż nasza sytuacja w dyskusjach z innymi stałaby się bardziej przejrzysta i pozwoliłoby pewniej kroczyć dalej własną drogą. Kompozytorzy powinni o sobie mówić, ale zrobią to skuteczniej, jeżeli o swych doświadczeniach porozmawiają wspólnie z innymi.

W przedstawionych poniżej opisach mechanizmów komponowania starałem się w miarę możliwości unikać nadmiernej konkretyzacji, a także zrezygnować z dosłowności i często sięgać po przenośnie, by móc jak najbardziej zbliżyć się do rzeczonych stanów rzeczy, nie odbierając przy tym nikomu możliwości dotarcia doń własną drogą.

Chcę mówić o trzech podstawowych spostrzeżeniach. Oto pierwsze z nich:

Komponować znaczy: zastanowić się nad środkami.

Jest to bliższa praktyce wersja zdania: komponować, to zastanowić się nad komponowaniem, albo nawet: zastanowić się nad muzyką – zdania, które na pewno jest prawdziwe, ale poprzez które nie posuwamy się dalej.

Środki – czyli materiał muzyczny w węższym znaczeniu: zbiór możliwości danych kompozytorowi, czyli to w dużym stopniu społecznie obciążone spektrum brzmień, porządków dźwiękowych, porządków czasowych, źródeł dźwięku, a więc instrumentów w węższym jak i w szerszym znaczeniu, praktyką gry, notacji, aż po instytucje i rytuały związane z wykonywaniem muzyki – wszystko to, co kompozytor znajduje nie tylko wokół siebie, ale również w sobie, krótko: ten przypominający polipa wszystko obejmujący i połykający potwór, którego nazwałem przy innej okazji „aparatem estetycznym". Świat mieszczański nieustannie jawi mi się jako wioska, gdzie muzyka to organy na rynku, przy których zasiada codziennie inny wiejski organista, dzisiaj Pierre Boulez, jutro Wolfgang Rihm, pojutrze Brian Ferneyhough, potem György Ligeti itd., przy czym mieszkańcy wsi podziwiają organistów, jednocześnie upewniając się, czy aby organy na pewno jeszcze funkcjonują.

„Zastanowić się nad środkami" to znaczy związki, w których te środki od początku istnieją, rozpoznać, odczuć, zbadać, uświadomić sobie, wziąć pod uwagę, zareagować na nie – intelektualnie, intuicyjnie, spontanicznie lub ściśle kalkulując. Takie zastanawianie się ma miejsce nie tylko podczas samego komponowania, lecz jest obecne nieustannie i na tysiąc sposobów: przez analizę, eksperymenty, rozwijanie słuchu, kształcenie się w najszerszym tego słowa znaczeniu, przez czujne życie – czyli na pewno także poprzez komponowanie. To pierwsze spostrzeżenie dotyczy więc nie tylko intelektu, lecz również intuicji i wrażliwości, wykraczających daleko poza racjonalną umiejętność zapisywania.

Użycie słów „zastanowienie się" oraz „środki" może okazać się marnym, przeintelektualizowanym, a nawet moralizatorskim ograniczeniem, więc zamiast „komponować znaczy zastanowić się nad środkami" należałoby powiedzieć: być kompozytorem to znaczy nie tylko zastanowić się nad brzmieniem i czasem, nad brzmieniem w czasie i nad czasem w brzmieniu, lecz ciągle zbierać żywe doświadczenia i przekazywać je w swej twórczości. Za tym wszystkim kryje się zapewne utopia; brzmi to wszak piękniej, optymistyczniej, swobodniej, bardziej obiecująco. W ten sposób spostrzeżenie to ignoruje te społeczne przesądy, które w naszym pożądającym zwyczajności, wrogim przygodom życiu kulturalnym przeciwstawiają się takiej utopii, stanowiąc przeszkody nie do ominięcia. To właśnie o nie rozbiły się nadzieje serialistów, którzy po drugiej wojnie światowej pragnęli od podstaw odnowić myślenie o muzyce. Serialiści doznali, jak to się pięknie mówi, klęski, i to prawdziwie „heroicznie" – dla mnie osobiście ich utwory powstałe między rokiem 1946 (druga wersja *Punkte* Stockhausena) i 1963 (*Momente*) – będące fatamorganą, konkretnym, często szokującym doświadczeniem lub też obietnicą przełomu estetycznego, który miał prowadzić ku nowym wymiarom, są cenniejsze niż wiele z tego, co później rozprzestrzeniło się jako innowacja estetyczna w istniejących już wyłomach, ponieważ w międzyczasie tak zwana awangarda wydawała się już całkiem zgrabnie wpasowywać, niczym egzotyczne zwierzątko, do przytulnie wyposażonego domu społeczeństwa dobrobytu. Ale szacunek wobec tego „heroicznego doznawania klęski" i miłość do takich utworów jak *Kontra-Punkte* Stockhausena, *Structures* Bouleza, *Koncert fortepianowy* Cage'a, a w moim przypadku przede wszystkim do twórczości Nono, powinny nas doprowadzić do tego, by z owych doświadczeń wyciągnąć nowe wnioski.

W 1978 roku na letnich kursach muzyki współczesnej w Darmstadcie opisałem związki, którym wspomniane środki podlegają, i nad którymi należałoby się zastanowić w pierwszej kolejności. Dotyczy to przede wszystkim pojęcia tonalności, będącego w istocie odpowiedzialnym za wszystko, co obejmuje wyżej wspo-

mniany aparat estetyczny, taki jakim go zastajemy, który jest zdeterminowany przez muzyczną tradycję i nasz stosunek do niej. Przejawia się on nie tylko w czułym jej pielęgnowaniu, ale również w uznawaniu za nietykalną, kurczowym i strachliwym się jej trzymaniu, wypieraniu się tego, co jest w niej obce, niewygodne – wyzyskaniu w chytry sposób.

Skutkiem rozwoju wewnętrznej dialektyki systemu tonalnego było powstanie fatalnego mechanizmu pojmowania, który nie tylko same dysonanse, ale i najbardziej odległe zjawiska dźwiękowe jak: brzmienia pozamuzyczne, egzotyczne, a nawet całe wewnętrznie spójne i zamknięte kultury muzyczne innych krajów opisuje posługując się kategorią dysonansu jako tonalnego odchylenia, w ślad za którym idzie „magiczna" kategoria napięcia. I w tym właśnie duchu wszystko, co było nowe i przełomowe w serializmie, zostało (z pełnym szacunkiem) zneutralizowane albo zintegrowane. Skok przez mur tonalności nie udał się, mur również skoczył, a kursy letnie w Darmstadcie dla ogółu są tylko dysonansowo zaostrzoną dominantą przed toniką festiwalu w Salzburgu...

Dopiero w drugiej kolejności zająłem się wówczas w Darmstadcie innym fundamentalnym związkiem, który wydaje się uzasadniać konieczność rozpoznania i wyzwolenia się od tego pierwszego. Chodzi o fizjologiczne uwarunkowania mechanizmów percepcji zjawisk akustycznych, czyli tę sferę, w której świadomość spostrzega brzmienie, czas i związane z nimi struktury – i w nich spostrzega samą siebie. Ważne jest przy tym, że rozprawa z tonalnymi przyzwyczajeniami słuchowymi i ich uwarunkowaniami nigdy nie zostanie zaniechana, przeciwnie – jako wymagająca realizacji na specyficzny sposób i być może tylko prowizoryczna – zawsze odgrywać będzie ważną rolę.

Brzmienie rozpatrywane z punktu widzenia fizjologii jest doświadczaniem struktur (większych lub mniejszych). Dialektyczne rozszerzenie takiego doświadczenia struktur pozwala na płynne przejście od pierwotnie tylko zmysłowego przeżycia brzmienia do bardziej kompleksowego wzoru struktur, do przeżycia formy. Kwestię tę rozwinę bardziej szczegółowo w spostrzeżeniu drugim, na razie wspominam o niej tylko, by zwrócić uwagę na to, jak dalekosiężne i dynamiczne są konsekwencje takiego, „tylko" fizjologicznego ukierunkowania naszej percepcji.

To, co zostało postrzeżone jako brzmienie lub forma, konkretne zdarzenie akustyczne lub abstrakcyjne doświadczenie konstelacji w czasie, zostaje później jeszcze raz zmodyfikowane, zrelatywizowane, wzmocnione i zaktualizowane przez kolejny związek, aspekt materiału muzycznego, który nazwałem wówczas w Darmstadcie „aurą", i który przez kojarzenie, przypomnienie czy aluzje do czegoś znajomego dołącza podczas fizjologicznej percepcji (zgodnie z naszą wolą lub nie) nowe bodźce – pozamuzyczne konteksty znaczeń dotyczące całego naszego istnienia, niejako „całego człowieka". Dzwonki alpejskie w *VI Symfonii* Mahlera (często nadużywany przykład), nie są tylko akustycznie funkcjonującym składnikiem struktury. Mieszkańcowi wielkiego miasta kojarzą się raczej z odległym dlań i przez to rozświetlonym pejzażem, bliżej nieba, w czystym powietrzu, a aspekt metafizyczny tego dźwięku podkreśla jego powiązanie z chorałem i uroczystymi sygnałami. Przez to wyraz powstaje przede wszystkim pod wpływem konotacji pozamuzycznych; pozamuzyczna staje już nawet sama tonalność, która łączy się harmonijnie z innymi brzmieniami przyrody. Wszystko to jest jasne i zostało już tysiąc razy skomentowane, i nawet baca z okolic Innsbrucka, który zdjął dzwonek z szyi swojej krowy, aby go oddać do dyspozycji Filharmonii w Innsbrucku, byłby w stanie to zrozumieć i jednocześnie zadziwić się takim typowo wielkomiejskim kaprysem – ale co robi ten dzwonek alpejski, to narzędzie idyllicznie pasterskie, obok gongu tajlandzkiego, afrykańskiego bębna szczelinowego i meksykańskiego guiro w utworach takich jak *Gruppen* Stockhausena lub jego *Zyklus*? Stockhausen powiedziałby: one tworzą formanty w spektrach czasowych. Biada, jeżeli baca się o tym dowie!

Tyle na temat aury, można najwyżej dodać, że, biorąc pod uwagę ten aspekt, komponowanie nie może znaczyć nic innego, jak czynienie obcym tego, co jest nam bliskie.

Zastanowić się nad środkami nie znaczy jednak tylko, jak wyżej opisałem, rozpoznać te środki w związkach, w których tkwią już od dawna, lecz również: przetestować inne związki, w których mogą się owe środki znaleźć, czyli: przedstawić je w innym świetle. Już w spostrzeżeniu pierwszym zwróciłem uwagę na fakt, że nie dysponujemy przecież gotowymi środkami w sensie dojrzałego „rzemiosła", a także, iż ze względu na środki muzyczne żadnego materiału nie powinno się kategorycznie wykluczać, i to zarówno materiału historycznie obciążonego (a przez to uważanego za nietykalny, wyklęty bądź po prostu wyeksploatowany), jak i wolnego od takich obciążeń. Paradoksalnie bowiem ich brak sam może okazać się dokuczliwym obciążeniem, o czym przekonali się np. twórcy muzyki elektroakustycznej.

Być może powinienem w tym miejscu poruszyć kwestię wyobcowania technik gry na instrumentach, którą bardzo często niepotrzebnie się wyklina, demonizuje albo przeciwnie – gloryfikuje, ponieważ nie bierze się pod uwagę związków, w których się one pojawiają. Pomijam to i powiem: każdy używany przez kompozytora obiekt dźwiękowy, każde brzmienie, każdy szmer, każdy ruch brzmienia, związek brzmieniowy lub przemiana brzmieniowa – Stockhausen powiedziałby: każde zdarzenie – z całą swoją złożonością jest tylko punktem, który może należeć do nieskończenie wielu prostych: w danej chwili albo biegną już one przez ten punkt, albo jeszcze mogą być przez niego przeprowadzone. Komponować znaczy: wychodząc od jakiegokolwiek punktu rozpoznać proste, do których on przynależy, a które nadały mu swoje znaczenie i swoją jakość percepcji, i dalej: odchodząc od nich, wykreślić inne proste przechodzące przez ten punkt i dzięki temu odkryć nowe punkty, przyporządkowując je pierwszemu, a poprzez takie przyporządkowanie określając i stary i nowe punkty w nowo powstałym kontekście – ambiwalentnie, poliwalentnie oraz nadając im ekspresję. W analizie natomiast chodzi o to, aby proces ten śledzić.

Oczywiście myślenie analityczne bezustannie porusza umysły kompozytorów i jest dla nich codziennością. Chodziło mi jednak o to by potraktować samo komponowanie, czyli pracę skierowaną wprost ku dziełu jako formułowaną estetycznych kategoriach refleksję o środkach, jako artystyczną dyskusję z otoczeniem, a refleksję jako konkretną pracę, jako grę wyostrzającą świadomość. Tylko dzięki takiemu wprowadzonemu w czyn myśleniu może się udać wyrwanie środków z rozpoznanych przez nas związków, a przez to określenie na nowo ekspresji, obecnej w momencie tego ich oswobodzenia (lub przynajmniej przypomnienie o wolności jako ludzkim przeznaczeniu) i stanowi wyzwanie rzucone duchowi.

Moje pierwsze spostrzeżenie może być przekonywujące dla kompozytora eksperymentującego lub medytującego o pisaniu muzyki, jednak kompozytorowi komponującemu, czyli siedzącemu z kartką, ołówkiem i, mam nadzieję, również z gumką może się ono jawić tylko jako przenośnia. Moje drugie spostrzeżenie mówi o tym, co ten kompozytor faktycznie robi, ale by odsunąć ryzyko niepożądanej (nadmiernie rzecz konkretyzującej) interpretacji, też użyję przenośni i powiem:

Komponować znaczy: budować sobie instrument.

To drugie spostrzeżenie można prawdopodobnie bezpośrednio wywieść z pierwszego, odwołując się do definicji dźwięku jako doświadczania struktury.

Mniej więcej 20 lat temu wymyśliłem pewien rodzaj typologii brzmień. Pierwsze z nich wyprowadziłem z pojedynczego impulsu, który dla naszego ucha brzmi jak ukierunkowane diminuendo. Nazwałem go brzmieniem kadencyjnym i zarazem, ze względu na jego przebieg: kadencją brzmienia. Kolejnym punktem wyjścia był długo trzymany dźwięk lub brzmienie, które, postrzegane jako proces, stanowi ostinato impulsów lub częstotliwości w skali mikroczasowej. Nazywałem je brzmieniem barwy albo barwą brzmienia. Powiększając skalę jego projekcji, przechodząc do bardziej złożonych form, otrzymujemy różnorodne formy ostinata makroczasowego, na przykład wibrato, tryl, tremolo, powtarzane figury wszelkiego rodzaju. Powstaje wówczas trzeci typ, który określiłem jako brzmienie fluktuacyjne lub fluktuacja brzmienia. Z kolei w sytuacji przeciwnej – nie: bezustannego powtarzania, lecz bezustannej zmiany lub nawet niespodzianki – posługiwałem się zamiennie określeniami: brzmienie faktury lub faktura brzmienia. Ostatni typ definiowałem również jako charakterystyczny „chaos" i odnosiłem do zjawisk natury oraz doświadczeń związanych z życiem codziennym (jak np. brzmienie hali dworcowej, w odróżnieniu od tego, co słychać na szczycie góry). Brzmienie było za każdym razem rozpoznawane nie tylko jako specyficzny, mniej lub bardziej regularny przebieg, ale i poszczególne przebiegi – w tym również te o większej rozciągłości czasowej – były postrzegane jako jednolite, zamknięte doświadczenie brzmieniowe.

Tam wreszcie, gdzie z owego charakterystycznego chaosu na powrót krystalizuje się wycyzelowany, charakterystyczny porządek, tam mówię o strukturze brzmienia i równocześnie doświadczam całego przebiegu jako brzmienia struktur. Tak więc pierwotne wyobrażenie brzmienia ostatecznie zmienia się w wyobrażenie formy, ale również odwrotnie: forma jako idea charakterystycznej projekcji środków w czasie nie przestaje być aktualna, i pozostaje w pamięci jako przeżycie brzmienia.

Struktura brzmienia jest brzmieniem struktury: brzmieniem kompleksowym, którego nie możemy doświadczyć i rozpoznać ani pionowo, jako krótkotrwałego, punktowego zjawiska (jak barwa), ani jako szybko gasnącej fali dźwiękowej (jak uderzenie w tam-tam), lecz które odkrywa się przed nami stopniowo, w miarę jak dane jest nam „badać dotykiem" jego objawiające się kolejno po sobie (więc jakby poziomo) składniki. To pomocniczo wprowadzone pojęcie „badania dotykiem" niech stanie się pomostem do innego pojęcia, czegoś, co będę tu nazywał „instrumentem". Jego budowę, świat brzmień, możliwości i sposoby funkcjonowania poznam podczas jego wynajdywania i tworzenia – przy czym sam rytuał „dotykania" musi zostać wywiedziony ze struktury instrumentu. Żeby rozpoznać charakterystyczne cechy fortepianu – „dotknąć" jego istoty – muszę mieć jakieś doświadczenie pianistyczne, muszę wiedzieć, co to jest fortepian, i w jaki sposób określić (wypunktować) to, co go najlepiej definiuje. Natomiast tak dziwny i nieznany instrument jak utwór (czyli „brzmienie struktur") musi „zagrać się sam", własnymi siłami, jak pozytywka.

Pojęcie formy jako horyzontalnie, czyli na osi czasu projektowany, wewnętrzny związek struktur, zlewa się w jedno z odpowiadającym mu złożonością pojęciem brzmienia, obydwa zostały wchłonięte przez to, co z jednej strony nazywamy „utworem", a z drugiej „wyrazem".

Jest to drobna, ale istotna różnica między muzyką, która „coś wyraża", czyli muzyką, posługującą się językiem zastanym, a utworem, który „jest wyrazem", czyli przemawia do nas jak niemy, jak zmarszczki twarzy porysowanej przez życie. Ja wierzę tylko w tę drugą formę wyrazu, i stwierdzając: „komponować znaczy: budować sobie instrument", mam również na myśli, że komponować nie znaczy: mówić coś, lecz: robić coś, być może też: przeżywać coś, przy czym utwór tak właśnie tworzony – jako wyraz powstały z brzmienia struktur lub struktury brzmienia – wyraźniej świadczy o sytuacji, w której się rodzi, w której kompozytor działa, i o tym, w jaki sposób reaguje. Co prawda komponowanie to działanie wymowne, ale sam kompozytor nie ma nic do powiedzenia. Znaczenie muzyki jako języka zostało do cna wyeksploatowane od chwili przełamania tonalności. Obecnie, w epoce nadmiaru elokwencji i taniej ekspresyjności czujemy tym mocniej znaczenie niemoty odnośnie tych wewnętrznych wizji i uczuć, których nasz czas od nas żąda.

Muzyka to niema wiadomość wydobywana z głębi – z naszego wnętrza. Dopiero wtedy pojęcie muzyki wyswobadza się z zawężeń kategorialnych, którymi nasza skrupulatność chce je oswoić, zamiast pojęcie to przez przełamywanie owych kategorii rozszerzyć, aż do jego zniesienia. Nikt nie objawił tej prawdy z takim egzystencjalnym impetem jak Luigi Nono.

Język w muzyce to cielesny język ducha w działaniu kompozytorskim.

Pojęcie brzmienia rozumiane jako projektowana w czasie przez percepcję struktura, którą należy stopniowo „dotykać", umożliwia stosowanie pojęć pomocniczych, ukazujących ciągle inne aspekty, na przykład brzmienia i formy jako charakterystycznie umeblowanej przestrzeni. Wymaga ona od nas wrażliwości niewidomych i ich intuicyjnej zdolności zapamiętywania i wnioskowania o szczególnej hierarchii dotykanych obiektów, odnośnie struktury całej tej przestrzeni: słuchania jako do siebie samej odnoszącej się pracy pamięci percepcji czerpiącej z tego wszystkiego, co wcześniej wiedzieliśmy i czuliśmy, czyli z tego, co odczuwamy i przywołujemy jako doświadczanie świata i samego siebie.

Inne uzupełniające pojęcie pomocnicze to „arpeggio": utwór jako charakterystyczny, projektowany w czasie, rozrastający się w różnych kierunkach obiekt „dotykania", w formie „otwartej" zmienny jak możliwości „dotykania" na harfie, która zawsze, w taki lub inny sposób, jednocześnie brzmi jako harfa i jak ten, kto na niej gra – w formie „zamkniętej", w przebiegu z góry ustalonym, porównywalnym raczej do pozytywki: języczki, będące składnikami jej mechanizmu, rzemieślnik wykuwał, stroił i ustawił na walcu, a więc w zamkniętym kręgu czasowym.

Jako że przy budowaniu takiego instrumentu chodzi o pozyskiwanie różnych, wzajemnie sobie przyporządkowanych warstw, czyli jakiegoś rodzaju polifonii charakterystycznych układów, powrócę znów do idei wyimaginowanych „organów", składających się z kilku manuałów, krótszych, dłuższych, dziwaczniejszych, statycznych, ruchomych, coraz bardziej wysuniętych itp., dosztukowywanych do tych wyimaginowanych wiejskich organów, o których już była mowa, i które ciągle należy przebudowywać, budować na nowo, nawet jeżeli grozi to urażeniem co bardziej statecznych mieszkańców wsi.

O ile pojęcie manuałów zawiera w sobie pojęcie skal jakiegokolwiek rodzaju, złożonych z elementarnych lub sztucznie stworzonych „parametrów", błąka się w nim jeszcze widmo ideologii serialnej. Ta jednak sama w sobie – jako procedura spekulatywna, która przez świadomie stopniowane przekształcanie środków wyjściowych uwalnia je od ich zwyczajnego, urzeczowionego kontekstu i ponadto przekazuje to, co nie było jeszcze przekazane – wydaje mi się, i nie tylko mnie, myślą bardzo cenną. Być może jest ona, poza przypadkami mechaniczno-akademickich nadużyć, ideą centralną muzycznego strukturalizmu, która przez przełamanie tego, co wydaje się oczywiste, potrafi wprowadzić nasze z natury przysłuchujące się tylko uszy do innego słuchania, a przez to do nowego odczuwania.

Koniecznym przy tym warunkiem jest jednak zapamiętanie pierwszego spostrzeżenia: „komponować znaczy: zastanowić się nad środkami"; innymi słowy: że ekspresyjne właściwości („konteksty"), które zawiera jakiś materiał brzmieniowy, nie zostaną ślepo rozjechane, zignorowane, pogwałcone. Tam, gdzie

nie ma takiej refleksji, siedzą obok siebie dzwonki alpejskie i gong tajlandzki jako serialnie uszeregowane wysokie i niskie instrumenty metalowe, bez sensu, bez porozumienia, jak w poczekalni na lotnisku, gdzie wszyscy są równi (z wyjątkiem numeru miejsca na bilecie). Inaczej mówiąc: „instrument" nie jest tam mechanizmem grającym, lecz istną maszyną do rozszarpywania wyrzucającą z siebie masę strzępków, których struktura kompleksowa zyskuje – pewną, niezaprzeczalną – ekspresyjność, niczym złomowisko, gdzie każdy przedmiot można zastąpić innym. Jego cząstki w końcu wszystkie brzmią tak samo martwo lub fałszywie o tyle, o ile pierwotne znaczenia, „związki", z których pochodzą te strzępki, zostały z nich wyprowadzone w oparciu o zasady serializmu.

Komponować znaczy: zastanawiać się nad środkami i w odniesieniu do nich „budować instrument". Lubię to pojęcie pomocnicze we wszystkich jego wariantach, wydaje mi się ono pożyteczne i pobudzające zarówno w przypadku bardziej jak i mniej wnikliwego spojrzenia na muzykę, również na dzieła przeszłości, tak więc nigdy nie przestałem badać pod tym kątem muzyki moich współczesnych, ale i muzyki historycznej. I mógłbym sobie wyobrazić, że w rozmowach między kompozytorami (na przykład na kursach w Darmstadcie) pojęcie to mogłoby stać się pobudzającym impulsem, gdyby również utwory innych, a przede wszystkim klasyczne już kompozycje, stały się tam przedmiotem – jak zawsze bardzo subiektywnych – analiz i otwartej dyskusji, miast tylko przedstawiania mniej lub bardziej stereotypowych produktów własnej twórczości.

Być może moje drugie spostrzeżenie bardziej przekonywująco zabrzmiałoby jako: „komponować znaczy: budować sobie instrument i grać na nim". Tymczasem chodzi właśnie o tak intensywną eksplorację jego własności czasowych i brzmieniowych, by nie tylko związek brzmień, lecz również związek ruchów stał się funkcją tego wyimaginowanego „instrumentu".

Tworzenie owego instrumentu jest niczym przygoda, która nie wiadomo jak się skończy. Brzmienie fortepianowego staccato, a następnie, po dłuższej lub krótszej chwili, stłumione uderzenie fortissimo w talerz. Być może najpierw bawi mnie, żeby taką konstelację traktować jako „klawisz" wyimaginowanego, przez nikogo jeszcze nieużywanego instrumentu, i żeby z tego pierwszego klawisza wywieść budowę całego instrumentu, żeby go otworzyć, i dzięki temu każdą konstelację początkową móc zmieniać według wszystkich reguł i przeciwko wszystkim regułom sztuki, a potem rozpędzić ją we wszystkich kierunkach, także w stronę swojego własnego zaprzeczenia, po to, by w ten właśnie sposób spotkać się z nieoczekiwanym. Bawi mnie to, ponieważ jest to przeze mnie ustanowiona konstelacja, mój instrument, na którym i z którym gram, a przy tym dopiero go odkrywam. Cechuje go bowiem specyficzny rodzaj niewinności, którą wciąż zachowuje, ponieważ zmienia się on pod wpływem moich ingerencji. Oto niewinność, której nie można przypisać oryginalności konstelacji początkowej, ponieważ na pewno nie jest ona taka oryginalna, lecz świeżości i dziwaczności mojego stosunku do tej konstelacji, i niepokojowi w nim się kryjącemu, precyzującemu się powoli jako przeczucie tego wyimaginowanego instrumentu, którego konstelacja początkowa była tylko jednym klawiszem. Wspomnę w tym miejscu, krótko uprzedzając moje trzecie spostrzeżenie, że ta zabawa staje się poważna na tyle, na ile ze związanej z nią refleksji nad czymś bliskim wyrasta niepokój przed stopniowo wyłaniającym się czymś nieznanym, które nas, kompozytorów, jako pierwszych szokuje, ponieważ jako odłamek tegoż, jako wiadomość o nas i dla nas zmienia ono sposób naszego doświadczania samych siebie i otoczenia.

Przez tę pierwszą konstelację, którą wybrałem, bawiąc się, i której przykład podałem – znowu całkiem subiektywnie i od niechcenia – poruszyłem już kwestię praw wynikających bezpośrednio z budowy materiału, z wyczuwanych, znanych lub spekulatywnie przypisywanych jej kontekstów (w sensie, jaki nadałem im w moim pierwszym spostrzeżeniu), ale zarazem z ich stosunku (podlegającego za moją sprawą przemianom) do tego wyimaginowanego instrumentu, którego pierwszy kształt był tylko cząstką: odłamkiem nieznanej jeszcze planety. Więc umożliwiać sobie korzystanie z owego wyimaginowanego instrumentu znaczy: grać na nim w pewnym sensie na ślepo, po omacku, odnaleźć kolejne klawisze, wynaleźć je, czyli odkryć inne realizacje nieznanego prawa działającego pomiędzy nim a mną, i dopiero „dotykając", uruchomić go. Powracając jeszcze raz do mojej gry brzmień: strukturalne i ekspresyjne sprecyzowanie tej początkowo ustanowionej konstelacji fortepianu i talerza powiedzie się tylko w takim stopniu, w jakim funkcjonuje ów wymarzony czy przeczuwany imaginacyjny instrument. Kto wie, czy w trakcie poszukiwań owa pierwotna konstelacja nie zostanie wzbogacona i w końcu całkiem przesłonięta przez inne, dołączone później, bardziej intensywne materiały, jako skutek i rezultat procesu „dotykania". Początkowa konstelacja dźwięków fortepianu i talerza wraz z pierwotną fascynacją kompozytora była tylko punktem wyjścia tego procesu.

Przy takiej pracy spotykamy zresztą nie tylko inne, nowe kształty wyłonione z myśli początkowej, lecz czasami niespodziewanie również starych znajomych, którzy w nowym związku prezentują się w innym świetle, aż wreszcie dojdziemy do kształtów, których być może nigdy dobrowolnie nie zaakceptowalibyśmy, i zrazu spontanicznie ominęlibyśmy byli z daleka. Niektórzy kompozytorzy, zdecydowani, aby desperacko przedzierać się przez niezaorany ugór, uderzyli niespodziewanie w starą, dobrą tonalność, wydobyli z niej w ten sposób nowe aspekty. Niejeden podczas tejże wyprawy natknął się na stary, dobry klaster, który w nowym, oczyszczonym powietrzu zaistniał ponownie i w sposób znaczący, gdyż akurat to, co wydawało się być w nim zużyte, sprawdziło się w nowym kontekście i funkcji, „powietrzu z innej planety", na którą zostało przeniesione.

Tak czy inaczej: kompozytor w swoich poszukiwaniach, w swojej pełnej przygód podróży, jest zarazem Kolumbem i Don Kichotem: dopływa do odkrytego właśnie kontynentu i ląduje nagle na własnym, znanym gruncie, żeby nie powiedzieć: na własnym siedzeniu; w każdym razie w obydwu przypadkach tam, gdzie tego się nie spodziewał. Właśnie tak, i tylko tak doświadczy sam siebie na nowo, zmieni się, odnajdzie się. Dlatego moje trzecie spostrzeżenie brzmi:

Komponować znaczy: nie opuścić się, lecz dopuścić własne JA do głosu.

Oczywiście spostrzeżenie to jest ściśle związane z dwoma poprzednimi, które odnoszą się od wymownego działania. Jednak takie świadomie, wątpiące i czasami siebie rozpaczliwie kontrolujące działanie może (mimo i z powodu zrozumienia niezbędności takiego wewnętrznego zdyscyplinowania) znaczyć dla niektórych zarazem odrętwienie. Komponowanie może znaczyć: nie wiedzieć co dalej, nie móc ruszyć ani do przodu, ani do tyłu, bać się. I nagle wszystko zależy od tych ukrytych w nas sił, które zostają zmobilizowane do przezwyciężenia owego odrętwienia, być może da się do nich dotrzeć dopiero teraz. W nich kompozytor odkryje samego siebie, dopiero one legitymują jego działanie i nadają charakterystyczną poświatę takiej z właśnego niepokoju wydzieranej muzyce. To może być kwestią indywidualnego przeznaczenia i natury, być może również kompozytorskiego doświadczenia.

Nie ufam kompozytorowi, który dokładnie wie, dokąd zmierza, ponieważ chce on przeważnie tego, co już zna: czyli za mało. Komponowanie w sensie mojego trzeciego spostrzeżenia znaczy: wydobywać na jaw olbrzymie obszary możliwości otwierające się za pierwszym impulsem woli – Strawiński powiedziałby: za pierwszym kęsem – których pierwotna, inspirująca iskra była tylko odblaskiem. Komponowanie musi znaczyć: wywieść w pole swoje bezpośrednie, ograniczone zamierzenie, pędzić pierwsze wizje ponad samego siebie, pomóc własnej fantazji wznieść się poza swoje ograniczenia.

W ten sposób za całym tym racjonalnie opisanym spekulowaniem na temat środków i konstrukcji instrumentu, które wydawało się dominować w pierwszych dwóch spostrzeżeniach, jednym słowem: za wysiłkiem intelektualnym stoi przeciwieństwo intelektualnego pogwałcenia sił intuicji – mianowicie pewność, że dopiero postępując jak różdżkarze, przejdziemy do takich stref wewnętrznych, w których tkwią nasze prawdziwe możliwości wyrażania się, sił, które należy wydobywać na światło dzienne, ponieważ przez nie przemawia to, co być może chcielibyśmy nazywać szczęściem, wolnością, poczuciem solidarności, a co najlepiej jednak pozostawić nienazwanym.

Komponować jako nie: opuścić się, lecz jako: dopuścić się, znaczy: zmienić się, ryzykować kryzysy. Ale nie tylko kompozytorzy potwierdzają, że podczas wykonywania każdej pracy, która zasługuje na to miano (ponieważ domaga się ona nie tylko „całego człowieka", lecz również „człowieka w całości"), dostrzeżenie zmiany, która się w nas pod jej wpływem dokonała jest jak porażenie prądem, jak uczucie szczęścia, a źródłem tego jest świadomość, iż działamy w zgodzie z naszym ludzkim przeznaczeniem.

Moje trzecie spostrzeżenie, „komponowanie znaczy: nie zniżać się, lecz pozwolić sobie przyjść" nie jest po prostu po prostu konsekwencją tych dwóch poprzednich, lecz środkiem służącym ich naprawie. Komponowanie w sensie tego trzeciego spostrzeżenia znaczy: ingerować intuicyjnie w stworzone przez siebie porządki i mechanizmy, wiedząc, że takie świadomie ustawione reguły są konstrukcjami pomocniczymi, wehikułami, za pomocą których zbliżamy się do naszych wizji, jednostkami napędowymi, których musimy się kiedyś pozbyć: mianowicie wtedy, kiedy czujemy, że przezwyciężyliśmy siłę ciężkości świadomych i nieświadomych społecznych zeskorupień materiału, a także gdy odczuwamy w powietrzu tej „innej planety" działanie innych, wcześniej przed nami zakrytych praw.

Komponować – nie: zniżyć się, lecz: pozwolić sobie dojść. Nie boję się erotycznego aspektu tego sformułowania, ponieważ spotkanie twórczej woli z materią brzmiącą to w końcu nic innego jak spotkanie z tym, co się kocha: ukojone fascynacją, namiętnością, wzajemnym przenikaniem, szczęściem, rozpaczą i, związanym z tym wszystkim, egzystencjalnym doświadczeniem na nowo samego siebie.

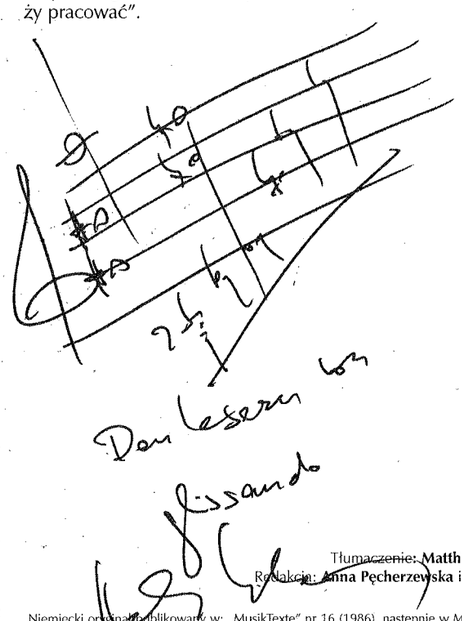
Moje trzy spostrzeżenia o komponowaniu tworzą być może trzy klawisze lub manuały wyimaginowanego instrumentu, instrumentu naszej twórczej woli. Refleksja, strukturalna innowacja i ekspresyjna intuicja byłyby w niej tak sobie przyporządkowane, że kompozytor, a później słuchacz, zostałby obdarowany czymś nieoczekiwanym (choć być może jednak od zawsze mu znanym) poprzez to, że od samego początku nie byłoby mu darowane nic.

Nad tym wszystkim góruje wizja wolności. Moje marzenie jako kompozytora to marzenie „swobodnego ustawiania", marzenie o „szczęśliwej ręce", marzenie o niezłomnym komponowaniu. Chciałbym „śpiewać jak ptaszek śpiewa zamieszkując w gałęziach" (Uhland), tymczasem mieszkamy na gałęziach zniszczonego lasu.

W tym sensie poczytuję za zasługę wielu, przede wszystkim młodszym kompozytorom to, że przez zaufanie do własnej twórczej spontaniczności przypominają o tym marzeniu, że chcą w nie uwierzyć, przyciągnąć je siłą. Jednocześnie z trwogą dostrzegam naiwność, często również kokieteryjną ślepotę wobec mechanizmów, które w nas i wokół nas podrabiają to marzenie. Cierpię z powodu obłudy takiej naiwności, ponieważ znajduje ona w funkcjonującym już tylko przez obłudę społeczeństwie fałszywy, niebezpiecznie wprowadzający w błąd rezonans, a poza tym całkowicie blokuje to, co stanowi o potencjalnej sile wybuchowej sztuki: przełamanie panującego przyzwyczajenia, estetyczny opór wobec każdego odrętwienia ludzkiej świadomości, które wolność tłumaczy jako zniżanie się...

Moje trzecie spostrzeżenie odcina się więc od kilku zjawisk: od niezłomnej, źle pojętej spontaniczności i subiektywizmu, który mylony jest z konwencjonalnie ekspresjonistycznym manieryzmem, niesłusznie odwołującym się do tradycji i do bezprawnie uproszczonego pojęcia wolności poprzez „zniżenie się". Odcina się również od ślepego, pozytywistycznego strukturalizmu, w nie mniej wątpliwy sposób mistyfikującego procedury konstruktywistyczne, które pozostają jakby ślepe i głuche wobec społecznie przekazywanych predyspozycji i warunków materiału. Przy całej nieufności wobec zwodniczych utopii wolności i równocześnie przy pełnej gotowości do przeżycia przygody czekającej na nas w procesach twórczych, spostrzeżenie to personifikuje wiarę w zdolność ducha ludzkiego do tego, by pomimo całego odrętwienia oraz rozpoznanej, ale bezskutecznie zwalczanej niemoty wyrazić się i za pomocą uwolnionej, na nowo doświadczającej samej siebie percepcji stworzyć ponad subiektywną, strukturalną pierwotną motywacją coś w rodzaju związku między ludźmi. Byłby to związek, który nie usuwa sprzeczności, lecz akceptuje je i ponad nimi wdziera się w niedostępne dotąd obszary percepcji, uświadamiając nam w ten sposób istnienie ukrytych struktur, czyli po prostu tkwiących w nas możliwości.

Z nadzieją i z wiarą w istnienie w nas takich właśnie nieznanych terytoriów przytoczę na koniec (nadużywane być może) słowa Wittgensteina: „O czym nie można mówić, nad tym należy pracować".



Tłumaczenie: **Matthias Hermann**
Redakcja: **Anna Pęcherzewska i Jan Topolski**

Niemiecki oryginał opublikowany w: „MusikTexte" nr 16 (1986), następnie w *Musik als Existentielle Erfahrung*, red. Joseph Häusler, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1996, 2004. Dziękujemy za możliwość opublikowania tekstu w polskiej wersji językowej. Niniejsza wersja tekstu nie jest autoryzowana przez Tłumacza.

AZYMUT: WROCŁAW

(AUTOPREZENTACJA: CEZARY DUCHNOWSKI)

STUDIO KOMPUTEROWEJ KOMPOZYCJI

SKK

SKK istnieje od 1995 roku. Formalnie podlega Katedrze Kompozycji przy Wydziale I wrocławskiej Akademii Muzycznej. Zajęcia adresowane są głównie do kompozytorów, choć istnieje możliwość uczestniczenia w nich w trybie fakultatywnym. Program obejmuje zagadnienia teoretyczne związane z historią muzyki elektroakustycznej i komputerowej, a także seminarium z technik syntezy oraz kurs obsługi oprogramowania Max/MSP. Ponadto prowadzone są zajęcia praktyczne z realizacji muzyki komputerowej. Studio angażuje się także w działalność koncertową, organizując coroczne koncerty na Dziedzińcu Akademii, jak również włączając się w festiwalowy nurt wrocławskiego Oddziału ZKP. SKK jest jednak czymś więcej niż placówką akademicką. Skupia środowisko kompozytorów, zarówno aktualnie studiujących jak i absolwentów Uczelni. Są wśród nich kompozytorzy-wykonawcy, jak Agata Zubel czy Sławek Kupczak, co w dużej mierze wpływa na specyfikę działalności SKK.

Interdyscyplinarność ?

SKK nie posiada olbrzymiego zaplecza informatyczno-naukowego, jak IRCAM czy SARC. Nie mamy także możliwości zamawiania dostosowanego specjalnie do naszych potrzeb sprzętu, jak czyni to chociażby Studio SWR. Między innymi z tego powodu musimy skupić się na działalności czysto muzycznej, pomijając, póki co, wszelkie nurty okołomuzyczne oraz interdyscyplinarne.

Współpraca

Ostatnio SKK bliżej współpracuje ze studiami w Dreźnie oraz w Belfaście (SARC). Naturalnie powinniśmy szukać nowych kontaktów i wymieniać doświadczenia z różnymi ośrodkami, szczególnie tymi dalszymi – spoza Europy, o których wiemy mniej. Na I Festiwal Musica Electronica Nova zaprosiliśmy Rolfa Wallina i Chrisa Chafe. Wydaje się, że Skandynawia i Ameryka mają w tej dziedzinie wiele do powiedzenia.

Komputer

Dlaczego SKK? Słowo komputer musiało znaleźć się w nazwie wrocławskiego studia. Cała nasza działalność jest oparta na tym narzędziu. Stało się tak z wielu powodów. Najbardziej oczywisty jest taki, że aby stworzyć stację roboczą dającą naprawdę duże spektrum możliwości ingerencji w dźwięk, nie wydając przy tym kosmicznych pieniędzy na sprzęt analogowy, trzeba operować cyfrową formą dźwięku. Pozostałe powody są właściwie również oczywiste, bo dotyczą sytuacji, w których komputer można wykorzystać inaczej niż DSP i właściwie nie sposób go już dzisiaj we wszystkich tych sytuacjach zastąpić – np. w roli instrumentu, wykonawcy i wreszcie narzędzia do wspomagania komponowania – konstruowania zasad porządkowania materiału na wyższym poziomie komplikacji, niż można to zrobić w tym samym czasie przy pomocy ołówka (muzyka algorytmiczna).

Oprogramowanie

Wracając do zastosowania komputera w muzyce – aby wykorzystać go na wielu polach, musieliśmy zaopatrzyć się w narzędzia jak najbardziej uniwersalne. Mowa oczywiście o oprogramowaniu. Oprócz typowych narzędzi do montażu, edycji, analizy, syntezy dźwięku skoncentrowaliśmy się na środowisku, które w tej branży jest dzisiaj światowym standardem. Mowa o oprogramowaniu Max/MSP.
Jest to rodzaj w miarę przyjaznego dla kompozytora środowiska programowania. Posiada ono przejrzysty interfejs graficzny o budowie modularnej. Przy jego pomocy można generować dźwięki, synchronizować taśmę z wykonawcą, przetwarzać dźwięk w czasie rzeczywistym (live electronics) czy konstruować zasady porządkowania elementów dzieła (muzyka algorytmiczna). Napisano wiele programików, tzw. patchy w Max/MSP. My takie patche staramy się tworzyć samodzielnie tak, aby sprostały wszystkim artystycznym wyzwaniom, jakie stawia przed kompozytorem dany utwór.

Live electronics

Live electronics jest najbardziej przejrzystą i namacalną metodą „uczłowieczenia" muzyki komputerowej. Powszechna stała się jej ingerencja w tradycyjną formę „tape music". Przy pomocy komputera kolejne fragmenty przygotowanej wcześniej ścieżki dźwiękowej (fragmenty taśmy) mogą być grane pod wykonawcę lub ruch dyrygenta, zaczynając się, kończąc się i przenikając w dowolny sposób.
Oczywiste i najbardziej właściwe dla tego nurtu jest jednak wykorzystanie komputera w roli DSP (digital signal processing). Takich utworów powstaje w SKK sporo, i to bynajmniej nie tylko mojego autorstwa. Warto wspomnieć tu *Fluxus* Sławka Kupczaka czy niedawno zrealizowany *Sirius* Grzegorza Wierzby.

Kompozycja komputerowa

Kompozycja komputerowa nie może przestać być kompozycją. Dbałość o wyrafinowanie wszystkich elementów dzieła (nie tylko kolorystyki) powinna cechować utwór bez względu na to, czy pisany jest na flet, głos, taśmę czy komputer i niezależnie od tego, czy pisano go gęsim piórem czy przy pomocy komputera. W ten sposób na starcie odrzucamy też wszelkie przejawy „sztuki technologii", gdzie użyty środek pretenduje do miana dzieła sztuki bez względu na artystyczny cel, jakiemu służy.

Muzyka algorytmiczna

SKK mocno propaguje nurt muzyki algorytmicznej. Znaczące miejsce na wykładach z historii muzyki elektroakustycznej zajmuje twórczość Xenakisa. Oczywiście sam termin jest dość umowny, ponieważ każda muzyka jest poniekąd algorytmiczna. Jednak w momencie, w którym porządkowaniem materiału dźwiękowego rządzą zależności o wyższym stopniu komplikacji i ma to znaczenie, jeśli nie wręcz formotwórcze, to co najmniej fundamentalne dla konstrukcji utworu, można mówić o zjawisku będącym wyróżnikiem tego typu kompozycji. I tu środowisko Max/MSP wychodzi kompozytorowi naprzeciw, oferując dość przejrzysty system modularnej budowy algorytmów.

Zubel, Agata; Kupczak, Sławomir

kompozytorzy – patrz: „Glissando" nr. 3

Kompozytorzy

Trudno wskazać takie cechy twórczości kompozytorów skupionych wokół SKK, które mogłyby stanowić o jakiejś wspólnej stylistyce. Nie istnieje żaden manifest estetyczny.
Wydaje się, że można jednak mówić o wrocławskiej szkole kompozytorskiej i cechy tego zjawiska wskazać już łatwiej. Jedną z nich niewątpliwie stanowi silny nurt muzyki tworzonej przy pomocy komputera. Przy czym nie jest to muzyka komputerowa „za wszelką cenę", co wynika między innymi z solidnego i gruntownego przygotowania warsztatowego. Kompozycja jest celem, a warsztat, techniki czy instrumenty to narzędzia – środki, które trzeba skrupulatnie selekcjonować.

Krupowicz, Stanisław

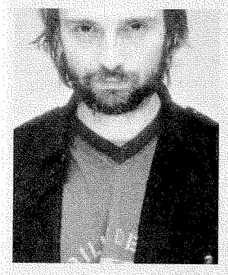
ur. 1952, kompozytor, inicjator powołania oraz koordynator działań SKK
Znaczenie Stanisława Krupowicza dla SKK jest nie do przecenienia. To właściwie punkt wyjścia, od którego wszystko się zaczęło. Jego pojawienie się na wrocławskiej uczelni zaowocowało nie tylko narodzeniem się wielkiej pasji podróżowania w głąb muzyki (brzmienie) oraz odkryciem olbrzymich możliwości wykorzystania komputera w muzyce. Sprzyjało także swego rodzaju mobilizacji młodego środowiska twórców. Zrodziła się nowa mentalność i postawa artystyczna, poczucie własnej wartości i wiara w potencjał umiejętności oraz talentu. Wrocławianie zaczęli pisać bez kompleksów.

Monady

Pretekstem do stworzenia cyklu *Monady* jest zawarte w nim ideologiczne przesłanie, które wynika z mojego „monadycznego" podejścia do muzyki in genere. Wypływa ono z refleksji pokrewnej wrażeniom Bruna Maderny dotyczącym wejścia w głąb istoty muzyki podczas tworzenia kompozycji elektroakustycznej. Przenośnia „monady" dotyczy komponowania od podstaw, dotknięcia samej istoty muzyki – czystego brzmienia (najmniejszej niepodzielnej cząstki muzyki) i obrania go za punkt wyjścia.
Cykl *Monady* cechuje dynamizm relacji muzyki akustycznej i elektroakustycznej. *Monada Pierwsza* jest praktycznie utworem akustycznym z dyskretnym towarzyszeniem dźwięków podobnych, naśladujących, uzupełniających czy rozszerzających brzmienie partii akustycznych.
Monada Druga to ostre starcie dwóch światów: Elektronische Musik (dźwięków abstrakcyjnych, sztucznych) z tradycyjnymi instrumentami akustycznymi.
Monada Trzecia to interakcja między instrumentami a komputerem, ścisła współpraca, wyrazowe unisono.
I wreszcie *Monada Czwarta* – dialog tych dwóch światów na równych prawach (ale bez kompromisów) i maksymalne przesunięcie ciężaru na współbrzmienie instrumentów z komputerem, nawet kosztem precyzyjnego zaprogramowania zależności wysokościowo-rytmicznych. Konsekwencje: duże fragmenty improwizowane oparte na niekonwencjonalnych sposobach wydobycia dźwięku z instrumentów akustycznych.

Duchnowski Cezary

ur. 1971, kompozytor, autor tej prezentacji
Oczywiście SKK to nie tylko sprzęt i pomieszczenia, w których się on znajduje. Dla mnie jest przede wszystkim miejscem konfrontacji refleksji i doświadczeń ludzi, których stosunek do kompozycji komputerowej nie jest bynajmniej obojętny. Sam raczej niewiele realizuję w studiu, udało mi się bowiem zorganizować prawie samowystarczalne „Home Studio".

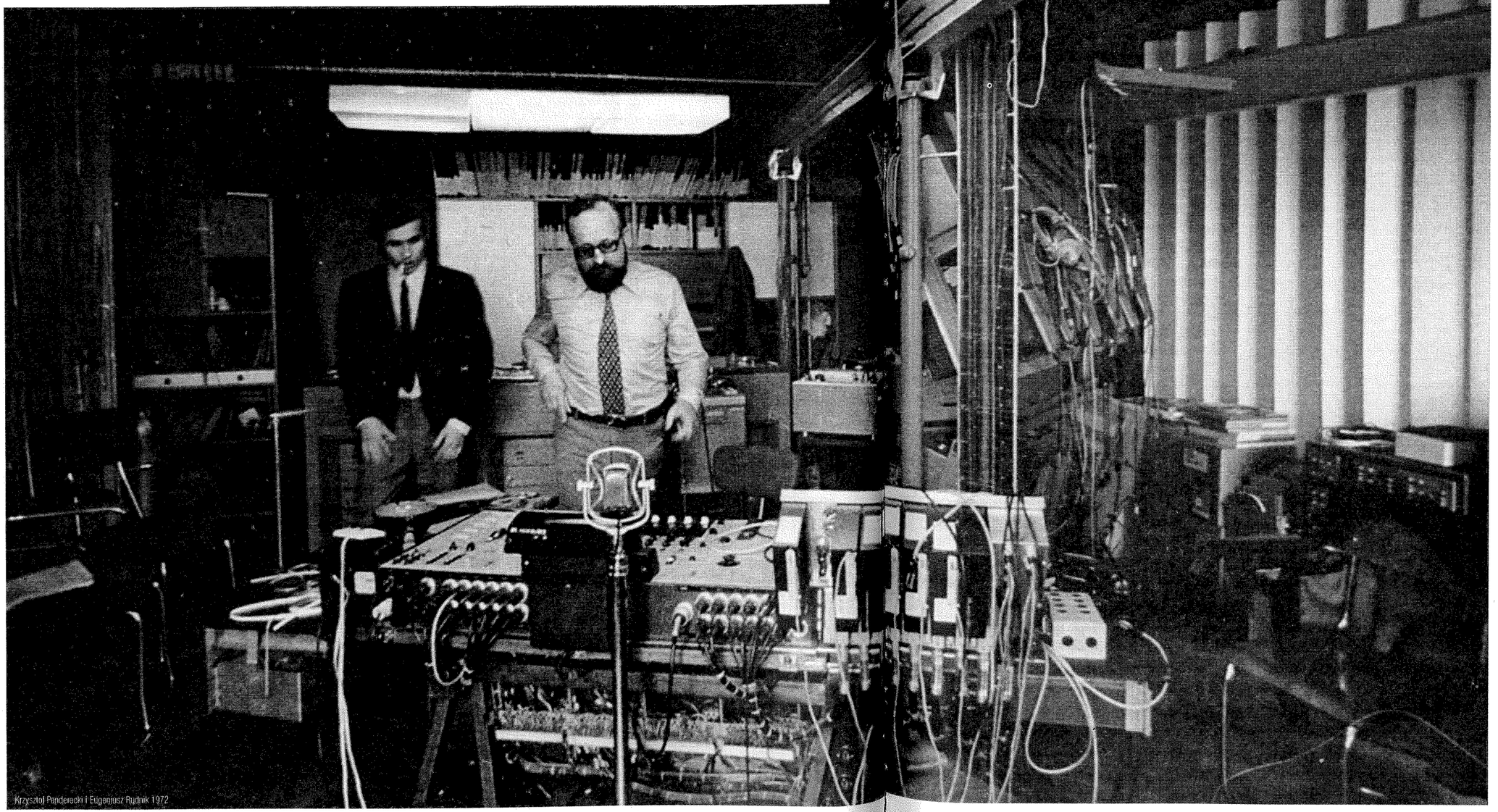


tekst: Cezary Duchnowski
opracowanie: Michał Mendyk
foto: Tomasz Kulak

Początki muzyki elektroakustycznej w Polsce, czyli o wczesnym okresie działalności

STUDIA EKSPERYMENTALNEGO POLSKIEGO RADIA

TEKST: MAREK ZWYRZYKOWSKI
FOTO: ANDRZEJ DWORSKI



Krzysztof Penderecki i Eugeniusz Rudnik 1972

Studio Eksperymentalne Polskiego Radia rozpoczęło działalność w 1957 roku, 9 lat po studiu Pierre'a Schaeffera w Paryżu, 6 lat po *Studio für elektronishe Musik* w Kolonii i 2 lata po *Studio di Fonologia Musicale* w Mediolanie. Było zatem czwartym w kolejności profesjonalnym centrum twórczości elektronicznej w Europie. Powstanie studia rozpoczęło erę muzyki elektroakustycznej w Polsce, chociaż już wcześniej pojawiły się jej zapowiedzi w postaci muzyki filmowej i teatralnej, m.in. Andrzeja Markowskiego i Włodzimierza Kotońskiego. Założycielem Studia oraz jego szefem przez 28 lat (do roku 1985) był **Józef Patkowski** – wybitny muzykolog, akustyk, animator życia muzycznego, późniejszy wieloletni Prezes Związku Kompozytorów Polskich. Studio współtworzył oraz opracował jego koncepcję techniczną **Krzysztof Szlifirski**, który kierował jego działalnością od 1998 do 2004 roku. W latach 1985-1998 na czele studia stał kompozytor **Ryszard Szeremeta**. Od marca 2004 roku niżej podpisany ma przyjemność kontynuowania pracy tych wybitnych indywidualności.

Powstanie Studia Eksperymentalnego podczas popaździernikowej odwilży było fenomenem w tej części Europy. Wyprzedziliśmy Sztokholm oraz wiele innych centrów muzycznych, które dostrzegły możliwości warsztatu elektronicznego dopiero w latach 60.

PIERWSZE UDERZENIE

Historycznego, otwierającego nowy rozdział w muzyce polskiej uderzenia w talerz dokonał w 1959 roku **Włodzimierz Kotoński**, tworząc ***Etiudę na jedno uderzenie w talerz*** – pierwszy utwór zrealizowany w Studiu Eksperymentalnym PR.

Był on pierwotnie ilustracją do filmu animowanego Hanny Bielińskiej i Włodzimierza Haupego ***Albo rybka...***. Surrealistyczna atmosfera tego filmu znalazła odzwierciedlenie w surrealistycznym świecie dźwięków. Film ukończony został w listopadzie 1958 roku. Włodzimierz Kotoński wykorzystał przetworzenia elektroakustyczne dźwięku talerza, a ściślej mówiąc, jednego uderzenia miękką pałką średniej wielkości w talerz turecki.

W następnym roku z tej muzyki filmowej powstał pierwszy w Polsce autonomiczny utwór na taśmę.

Warto wniknąć głębiej w proces technologiczny zastosowany podczas pracy nad tym dziełem. Jest bowiem rzeczą znamienną, iż środki kompozytorskie funkcjonujące w obszarze muzyki instrumentalnej (serializm), wykorzystane zostały w świecie materii dźwiękowej o charakterze konkretnym. O tym jak mocne było przywiązanie do sytuacji, w której

utwór zaczynał swój byt w chwili ukończenia partytury, świadczy fakt, iż właśnie w tej formie wydane zostały przez PWM pierwsze kompozycje ze Studia Eksperymentalnego PR, w tym ***Etiuda na jedno uderzenie w talerz*** Włodzimierza Kotońskiego.

Materiał wyjściowy tego utworu potraktowano w bardzo ścisły sposób, przekształcając dźwięk talerza za pomocą filtrów w sześć pasm o różnej szerokości i transponując te pasma na jedenaście wysokości. Powstały także specyficzne jedenastostopniowe skale czasów trwania i skala dynamiczna, wybrano poza tym sześć sposobów artykulacji. Pierwotna materia dźwiękowa oderwana została od swego instrumentalnego źródła, pozostawiono jednak elementy znane z komponowania, powiedzmy umownie, na pięciolinii.

Można się zastanowić, czy twórcy przewidywali wówczas możliwość innego zrealizowania swoich pomysłów. Jeżeli tak, znaczyłoby to, iż czuli potrzebę pozostawienia pola interpretacyjnego. Może należałoby pokusić się o nowe wersje dźwiękowe tamtych, historycznych partytur.

O podobnej, chociaż nie do końca, postawie kompozytorskiej świadczą powstałe w 1963 roku ***Mikrostruktury*** Włodzimierza Kotońskiego. W przeciwieństwie do ***Etiudy na jedno uderzenie w talerz***, ta kompozycja od samego początku była wolna od wszelkiej ilustracyjności. Materiał wyjściowy stanowiły nagrania podobnych do siebie uderzeń w szkło, drewno i przedmioty metalowe. Próbki te zostały następnie pocięte na bardzo krótkie, centymetrowe (jak podaje Autor) fragmenty, zawierające atak i część wybrzmienia.

Te drobiny, mikroskładniki dźwiękowej układanki były następnie mieszane i sklejane w nieco większe odcinki w sposób przypadkowy. Powstałe w ten sposób sekwencje powielano, niekiedy skracano oraz sklejano w pętle o nierównej długości. Później były one zgrywane po kilka (od czterech do ośmiu) w jedną warstwę, co dawało w efekcie „mikrostrukturę", rodzaj (jak określa to kompozytor) „chmury dźwiękowej", wewnętrznie rozedrganej, dynamicznej, zawierającej od kilkunastu do kilkudziesięciu zdarzeń na sekundę. Te struktury, podobnie jak we wcześniejszej ***Etiudzie***, także zostały przetransponowane w różne rejony wysokościowe. Ich ułożenie w trwający nieco ponad 5 minut utwór dokonane jednak zostało metodą prób i błędów. Zatem wszystko co stało u podłoża kompozycji, wszelkie niezwykle precyzyjne operacje na koniec poddane zostały ocenie słuchowej, działaniu w dużym stopniu spontanicznemu.

Technologie zastosowane przy tworzeniu ***Etiudy*** oraz ***Mikrostruktur*** wykazują subtelne różnice. Pierwsza wykorzystuje zasady, czy też elementy techniki dodekafonicznej, znanej z twórczości, określmy to umownie, tradycyjnej, przewidującej udział instrumentów, chociaż zarazem w wydaniu szkoły darmstadzkiej wielce awangardowej. Druga to całkowita ucieczka od tego typu porządkowania materiału na rzecz spontanicznego aktu twórczego.

I w tym przypadku także można jednak znaleźć analogie z tworzeniem na pięciolinii. Chodzi o element aleatoryczny, doskonale znany z muzyki instrumentalnej, a zwłaszcza o aleatoryzm kontrolowany, co w przypadku twórczości na taśmę znaczyło preselekcję struktur dźwiękowych na którymś z etapów ich porządkowania.

Z drugiej strony możliwe było także całkowite oddanie się zasadzie prób i błędów, tworzenie analogiczne do gestu malarskiego, szukającego w abstrakcyjnej formie najlepszego ucieleśnienia emocji, nastroju, a w efekcie przesłania kompozycji.

BRUITYSTYCZNA PASSACAGLIA

Jak daleko tradycja wdzierała się w warsztat kompozytorski pionierów muzyki elektroakustycznej, przekonuje ***Passacaglia* Andrzeja Dobrowolskiego**, późniejszego autora dwóch sztandarowych kompozycji Studia Eksperymentalnego przeznaczonych na instrument i taśmę, czyli ***Muzyki na taśmę magnetofonową i obój solo*** (1965) oraz ***Muzyki na taśmę magnetofonową i fortepian solo*** (1971).

Jako wiadomo, passacaglia jest formą ścisłą, opartą na powtarzanej w basie melodii, rzutującej także na porządek następstw harmonicznych. Kolejne fragmenty kompozycji są przekształceniami tej struktury. Andrzej Dobrowolski postanowił zbudować ścisłą barokową formę z materii bruitystycznej, czyli z różnego rodzaju szumów.

Utwór powstał w 1960 roku z muzyki do wystawionej w tymże roku w Teatrze im. Węgierki w Białymstoku sztuki Marii Konopnickiej ***Szkice z przeszłości***. Materiałem wyjściowym było 5 dźwięków perkusyjnych, z których drogą przekształceń powstał zbiór 40 zdarzeń quasi-perkusyjnych, a zatem takich, które w znacznym stopniu straciły swoją pierwotną, instrumentalną tożsamość. Te próbki ujęte zostały w różne układy rytmiczne, ustawiono je także na osi częstotliwości, tworząc specyficzną skalę wysokości. Transponowano je zmieniając prędkość przesuwu taśmy.

Passacaglia Andrzeja Dobrowolskiego ma w podtytule ***na czterdzieści z pięciu***, co oznacza, że powstała z czterdziestu obiektów dźwiękowych wywiedzionych z owych pierwotnych pięciu dźwięków perkusyjnych.

ELEKTRONICZNY PSALM

Chociaż w zamierzeniu odmienna od świata instrumentalnego czy wokalnego, muzyka elektroakustyczna dawała okazję do wykorzystywania ich elementów na etapie przygotowywania materiału wstępnego. Przykładem jest ***Psalmus 1961* Krzysztofa Pendereckiego**. Wcześniej kompozytor napisał m.in. ***Psalmy Dawida*** na chór mieszany, instrumenty strunowe i perkusję (1958), ***Strofy*** na sopran, głos recytujący i 10 instrumentów (1959) oraz ***Wymiary czasu i ciszy*** na 40-głosowy chór mieszany, perkusję i smyczki (1959-1960). Tworzył także utwory czysto instrumentalne (***Tren***, ***Anaklasis***), ale żywioł wokalny, tak potem silny w dziełach oratoryjnych, był już wtedy mocno eksponowany. Dał on o sobie znać także jako tworzywo jedynej autonomicznej, nieilustracyjnej kompozycji Pendereckiego na taśmę, zatytułowanej ***Psalmus 1961***. Wcześniej realizowano już w Studiu Eksperymentalnym muzykę filmową tego twórcy, później natomiast stworzył on jeszcze ***Ekecheriję***, krótki utwór, także z dźwiękami wokalnymi, który uświetnił otwarcie igrzysk olimpijskich w Monachium w 1972 roku.

Psalmus 1961 powstał z dźwięków śpiewanych oraz z wymawianych przez głos męski samogłosek i spółgłosek. Samogłoski są długie, spółgłoski natomiast krótkie, wybuchowe. Osobną kategorię tworzą spółgłoski szeleszczące i świszczące. Mając do dyspozycji bogaty zbiór powyższych dźwięków, kompozytor pracował w oparciu o naszkicowaną partyturę, która była jednak przede wszystkim rodzajem ideogramu. Podobnie jak w przypadku powstałych dwa lata później *Mikrostruktur* Kotońskiego, ostateczny rezultat był wynikiem spontanicznego próbowania różnych układów materii dźwiękowej, różnego jej szeregowania, przy wcześniejszym wykorzystaniu takich procedur technologicznych ówczesnego studia jak: montaż, transpozycja, filtrowanie, wprowadzanie sztucznego pogłosu.

Utwór jest z jednej strony wyrazem zainteresowania kompozytora nowym medium, z drugiej zaś hołdem złożonym tradycji. Tytuł *Psalmus 1961* miał wskazywać współczesny kontekst technologiczny dla wielowiekowej obecności psalmów w muzyce.

Z JEDNEGO LUB WIELU ŹRÓDEŁ

Należy zauważyć, że w przypadku pierwszych utworów Włodzimierza Kotońskiego, Andrzeja Dobrowolskiego i Krzysztofa Pendereckiego materiał wyjściowy miał charakter jednorodny – jedno uderzenie w talerz turecki (*Etiuda na jedno uderzenie w talerz* Włodzimierza Kotońskiego), podobne do siebie uderzenia w szkło, drewno i przedmioty metalowe (*Mikrostruktury* Włodzimierza Kotońskiego), 5 dźwięków perkusyjnych (*Passacaglia* Andrzeja Dobrowolskiego), dźwięki wokalne – śpiewane lub wymawiane przez głos męski (*Psalmus 1961* Krzysztofa Pendereckiego). W Studiu Eksperymentalnym tworzono wówczas także kompozycje, których materiał wyjściowy miał różne pochodzenie. Andrzej Dobrowolski, na przykład, w swojej ***Muzyce na taśmę nr 1*** z 1962 roku zastosował cztery źródła: wielotony z generatorów elektronicznych, akordy fortepianowe, dźwięki śpiewane i brzmienie rezonujących strun fortepianu. Mnogość źródeł nie przesądza oczywiście o wartości utworu. Od samego początku rozwoju muzyki elektroakustycznej odczuwano konieczność ograniczania się, zawężania materiału dźwiękowego. Przykładem może być ***Muzyka na taśmę magnetofonową i obój solo* Andrzeja Dobrowolskiego** z 1965 roku. Partia taśmy powstała z dźwięków innych niż wydobywane z oboju w sposób tradycyjny, m.in. z brzmień o charakterze perkusyjnym, takich jak stukanie klapkami, oraz z niekonwencjonalnych sposobów zadęcia. Wartość muzyczną ujawnił materiał, z którego zbudowany jest obój, czyli drewno i metal, oraz efekty akustyczne wynikające z samego faktu dmuchania. Warstwa solowa była natomiast domeną klasycznie brzmiącego oboju.

Obój i taśma, a potem fortepian i taśma (wspomniana wcześniej *Muzyka na taśmę magnetofonową i fortepian solo*), z zastosowaniem w obu utworach kadencji wirtuozowskich, to jeszcze jeden przykład nawiązań do tradycji, w tym wypadku zasady koncertowania.

W utworze Andrzeja Dobrowolskiego obój bywa ruchliwy, zdecydowany, jest także, co leży w jego naturze, liryczny, pasterski. Ciekawe, że w tym samym mniej więcej czasie zaczęto wprowadzać do techniki obojowej wielodźwięki, środki wydatnie poszerzające skalę ekspresji tego instrumentu. Było to działanie w obszarze naturalnych cech instrumentu, co przełamało dotychczasowe wyobrażenia o jego możliwościach (jako pierwszy uczynił to bodajże Witold Szalonek w *Czterech monologach na obój solo* z 1966 roku). Tworzący na obój i taśmę Dobrowolski postąpił inaczej. Warstwie taśmy przeciwstawił obój wykorzystywany w postaci najbardziej zgodnej z klasycznymi normami.

W STRONĘ RADIOWEGO DOKUMENTU

Założeniem Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia była od samego początku możliwość wprowadzania kompozytorów w świat technologii przez, nazwijmy to umownie, „przewodników", którymi w naj-

Eugeniusz Rudnik KWIECIEŃ 66

Anna Skrzyńska i Bohdan Mazurek KWIECIEŃ 72

Eugeniusz Rudnik 2004

wcześniejszych latach byli Eugeniusz Rudnik (od 1957) i Bohdan Mazurek (od 1962). Pierwszy był inżynierem, drugi reżyserem dźwięku. Obaj podjęli dość szybko własne próby kompozytorskie. Eugeniusz Rudnik podszedł do nowego medium nieobarczony bagażem doświadczeń klasycznie wykształconego kompozytora, w związku z tym dostrzegł inne możliwości twórczego wykorzystania technologii oferowanej przez Studio Eksperymentalne. Jednym z pierwszych jego utworów jest pochodzący z roku 1965 ***Collage***. Autor powiedział mi niegdyś, że kompozycja powstała m.in. z przydźwięku wzmacniacza liniowego konsolety lampowej Telefunkena. „To jest wyolbrzymiona muzyka aparatury, na której robiłem wówczas wszystkie te precyzyjne, czyściuteńkie, sterylne dźwięki. Przecież konsoleta, gdyby odrobinę więcej otworzyć tłumik, zaczyna szumieć, trzeszczeć. Ja tę duszę, ten puls, te brudy, to nieszczęście inżynierów nagrałem i nazwałem moim utworem. Nadałem mu tytuł i powiedziałem – to jest właśnie kompozycja Eugeniusza Rudnika. Można ją zakwalifikować do ogromnego działu bruityzmu, muzyki szumów, muzyki podłych materii, muzyki zrobionej z dźwięków nieszlachetnych".

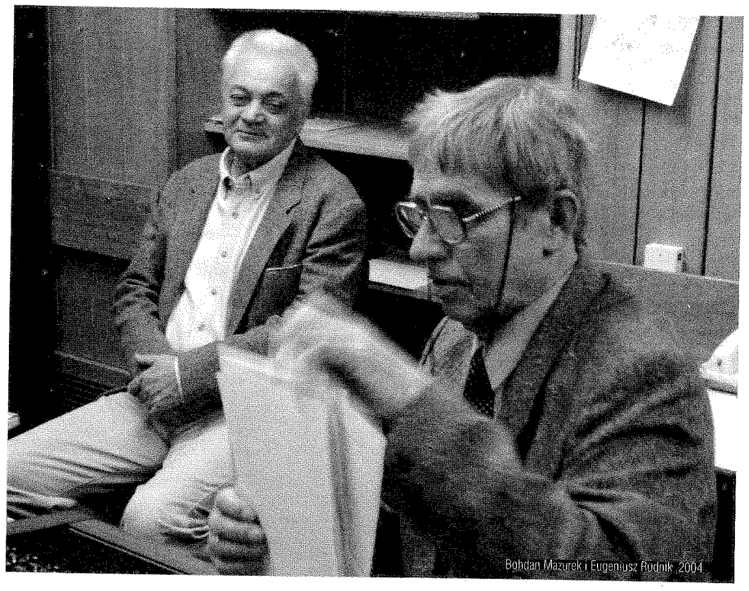
Nie był to jedyny materiał kompozycji. Rozpoznać można także radiową przestrzeń dźwiękową (tę odbieraną przez słuchaczy) połowy lat 60., a wśród niej pojawiającą się na zakończenie, surrealistycznie niemal brzmiącą wypowiedź urzędnika państwowego, beznamiętnym głosem wyrażającego troskę o przemieszczenie ryb morskich w rejony górskie. W wywiadzie Eugeniusz Rudnik ujął to tak: „On zapewne myślał o niedoborze chłodni i zapowiadał rozwój przemysłu chłodniczego w Polsce. Ja natomiast potraktowałem to dosłownie. Oto wówczas, w 1965 roku, ktoś postanowił zaflancować dorsze pod Gubałówkę, co można było czytać jako jeden z przejawów paranoi, którą dane nam było przeżywać w tamtych czasach".

Eugeniusz Rudnik wykorzystał także inne składniki docierającej wówczas z radiowych głośników sieczki dźwiękowej. Uczynił to w sposób twórczy, a zarazem krytyczny w stosunku do tamtej rzeczywistości, ujawniając tym samym postawę reportażysty swojego czasu. Ta postawa dała w przyszłości bardzo piękne efekty potwierdzone laurami konkursów.

INSTRUMENTALNE TĘSKNOTY

Na koniec pragnę wskazać na drzemiącą stale w kompozytorach, nawet tych nastawionych najbardziej awangardowo, tęsknotę za możliwościami interpretowania muzyki wprost poprzez gest instrumentalisty.

Bogusław Schaeffer swój powstały na bazie fortepianowej i skrzypcowej materii dźwiękowej utwór (istnieją różne jego wersje), określił mianem ***Assemblage*** (od francuskiego: łączenie, składanie, mieszanie) wskrzeszając w ten sposób w muzyce elektronicznej świat instrumentalny. W nowy zarazem sposób porządkował zjawiska – w postaci dźwiękowych gestów z tego świata wywiedzionych. Utwór jest antytezą tworzonej w tym samym czasie, czyli w połowie lat 60., w Studiu Eksperymentalnym jego ***Symfonii elektronicznej***. Autor skomentował go następująco: „Praca nad *Symfonią elektroniczną* przebiegała dość wolno. W ciągu kilkunastu lat rozwoju muzyki elektronicznej pojawiło się w niej zbyt wiele antynomii, by można się było zgodzić na zwykłe powtórzenie już dokonanych doświadczeń. Trzeba się więc było rozejrzeć za nowymi kategoriami – zarówno dźwiękowymi, jak i estetycznymi. W *Symfonii* materiał kształtowany w pewnej mierze »na zamówienie« kompozytora przez współpracującego z nim ściśle reżysera dźwięku był zaskakujący – dawał się świetnie wpasowywać w przewidziane ramy ekspresyjno-formalne (dowód na to, jak dalece materiał sam w sobie nie jest ekspresyjny), nie był jednakże całkowitym odbiciem indywidualnego sposobu mikroformalnego myślenia kompozytora. Dlatego też w trakcie komponowania i realizowania *Symfonii* powziąłem myśl skomponowania jej antytezy – muzyki zrealizowanej całkowicie przez kompozytora, zestawionej z elementów, które jako jemu tylko właściwe dają informacje o tym, jak we wszystkich zakresach kształtuje muzykę on sam. Tak powstała kompozycja *Assemblage* (tytuł wskazuje na plastyczne powiązania) nagrana specjalną techniką montażową z kilkudziesięciu skrzypcowych i fortepianowych emotywografów, tylko w kilku drobnych wypadkach technicznie zdeformowanych, jednakże jeszcze podczas realizacji wykonawczej, a więc przy użyciu, np. mikrofonu kontaktowego czy specjalnej preparacji instrumentu. Natura dźwięku jest tu zatem autentyczna: tak gra, czuje i rozumie swoją muzykę sam kompozytor (dotyczy to szczególnie sfery rytmiczno-artykulacyjnej i tzw. estetyki brzmienia instrumentalnego). Aby jednak nadać całości konsekwencję formalną, całościową, posłużono się tu (już w ostatniej fazie pracy kompozytorskiej) opracowaniem technicznym (stereo), nie uciekając się jednakże do przetwarzania samego materiału. *Assemblage* pozostaje więc, w przeciwieństwie do *Symfonii*, dla której stanowił ważne doświadczenie formalno-estetyczne, kompozycją autentycznie instrumentalną".


Bohdan Mazurek i Eugeniusz Rudnik 2004

A zatem emocje kompozytora wprowadzone zostały w sferę muzyki elektroakustycznej wprost poprzez dźwięki całkowicie naturalne.

Niemal każdy utwór powstający we wczesnym okresie działalności Studia Eksperymentalnego PR proponował coś nowego w zakresie technologii i estetyki.

Kiełkowały kierunki, rozpoczynały swój bieg różne ścieżki rozpoznawalne w innych postaciach także po latach.

Marek Zwyrzykowski,
odpowiedzialny za działalność
Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia

FM, delay, live el i...

FEEDBACK

(albo Fritsch)

JAN TOPOLSKI

Historia

Czas wyleczyć się z kompleksów (jeśli ktoś je posiada): nie wszystkie niemieckie czy zachodnioeuropejskie inicjatywy to bogato dotowane rządowo-bankowo projekty o szerokim zasięgu i wielkim rozmachu. Tu też historię zdarzało się pisać pojedynczym zapaleńcom, którzy zastawiali swój sprzęt audio albo zarabiali jako „murzyni" u niejakiego Karlheinza Stockhausena na Expo w Osace w 1970. Ten właśnie los stał się udziałem Johannesa Fritscha, Rolfa Gehlhaara i Johna McGuire'a, którzy w roku 1971 szarpnęli się na syntezator VCS-3, kupili małe mieszkanko przy spokojnej kolońskiej uliczce i założyli bodajże pierwsze w Europie prywatne... studio elektroakustyczne, wydawnictwo książkowo-płytowe, i w końcu grupę kompozytorską. Po niemal 35 latach dorobek Feedbacka to kawał historii muzyki elektronicznej: przez cztery pokoiki przewinęły się tak malownicze sylwetki jak Anglik Klarenz Barlow, Węgier Peter Eötvös, Ekwadorczyk Mesias Maiguashca, a ostatnio Niemcy – Harald Muenz czy Herbert A. Mitschke; wydano około 200 partytur, 50 książek i 5 płyt kompaktowych, odbyło się setki „domowych" koncertów w Kolonii i na całym świecie. Kolejny piękny dowód na to, że muzykę, nawet tak zaawansowaną technologicznie jak elektroakustyczna, można tworzyć wszędzie i w każdy sposób, także niezależnie od państwowych czy radiowych studiów – upór i konsekwencja w końcu procentują...

Postaci i dzieła

Trzeba to dobitnie stwierdzić: Feedback Studio to Johannes Fritsch. Zwłaszcza teraz, gdy stawiający swe pierwsze kroki w latach 70. twórcy podążyli każdy w swoim kierunku, zarówno geograficznie jak i stylistycznie, a wydawnictwo i studio poważnie ograniczyły swoją działalność. Ale i na początku, i przez cały ten czas to była głównie jego inicjatywa, jego mieszkanie i zazwyczaj też pieniądze, zarobione na kolońskiej uczelni lub pochodzące z tantiemów autorskich tego urodzonego w 1941 roku kompozytora, altowiolisty, studiującego niegdyś również filozofię i socjologię, członka zespołu Stockhausena w latach 1964-70. Stąd też nie powinno dziwić, iż na sześć płyt studia Feedback zajmuje Fritsch całe trzy, nie omijając i pozostałych. Jego sztandarowym dziełem zdaje się być *Violectra* na amplifikowaną altówkę i live electronics (1971), pozwalająca na wielość wersji i interpretacji, ciągle na nowo kształtowana, jak to najlepiej słychać na podwójnym albumie Feedback *CD 4-5*, gdzie zestawiono siedem różnych realizacji. Wykonawca gra tu na sześciostrunowej violi d'amore umieszczonej pomiędzy dwoma mikrofonami, które zbierają dźwięki, modu-

lowane następnie kołowo przez syntezator, czasem dochodzi także opóźnienie (delay). Dla harmonii utworu zasadnicze znaczenie ma strój instrumentu (naprzemiennie czyste kwarty i kwinty) pokrewny słynnemu i niewiele wcześniejszemu *Well Tempered Piano* La Monte Younga czy *Stimmung* Stockhausena. Ale najważniejsze są repetycje, hipnotyczna ich moc, transowy charakter utworu niemający nic wspólnego z amerykańskim minimalizmem, bliższy raczej muzyce dalekowschodniej. Porównanie paru wersji wskazuje na ścisły związek brzmienia z wykonaniem, wybranym instrumentem, realizowaniem różnych technik artykulacyjnych, akustyką sali oraz przede wszystkim ustawieniami sprzętu (np. ów wspomniany delay oraz ton modulujący) i... siłą ręki (od której zależy czas trwania dźwięku) – jednak niewątpliwe jest istnienie tutaj wspólnego rdzenia wszystkich wersji.

Jednym z założycieli Studia był urodzony w 1943 roku we Wrocławiu **Rolf Gehlhaar**, współpracownik Stockhausena w latach 1967-70, później związany z IRCAM-em, a obecnie mieszkający w Londynie. Zajmował się głównie muzyką przestrzenną oraz instalacjami dźwiękowymi (np. *Feedbackhovenelektrix* w Aachen 1970, *Superstring* w 1971, udźwiękawianiem rzeźb, np. Mary Bauermeister w 1972), najczęściej w duecie z Davidem Johnsonem. Niesamowite brzmienia *Beckenstück* (1969) z *CD 3* są w całości naturalne, wydobyte za pomocą superczułych mikrofonów z odgłosów wydawanych przez talarze perkusyjne, pobudzane do drgań głównie smyczkiem, podobnie w *Swallowtails II* (1994, w ramach własnego projektu *KLANG=RAUM*, na *CD 25 Jahre*). Utwory te stanowią ciekawą realizację idei sonoryzmu, który dzięki technicznemu postępowi przybiera najbardziej niezwykłe – i zarazem najbardziej zwykłe właśnie pod względem samego źródła dźwięku – postaci i kształty.

David Johnson urodził się w 1940 roku opodal Nowego Jorku, studiował na Harvardzie oraz u Nadii Boulanger (jeszcze wtedy, w 1967 roku!), później współpracownik WDR i oczywiście japońskiej ekipy Stockhausena. Następnie zakładał studio elektroniczne w Bazylei, gdzie mieszka do dziś (a wspólnie z żoną otworzył własne studio Volta 77). W jego *Ton-Antiton* znajdującym się na *CD 2* (utworze z 1968 roku, skomponowanym jeszcze w studiu WDR) znalazły się przyprawiające o zawrót głowy glissanda i dźwięki powstałe na drodze syntezy na równi z materiałem konkretnym – instrumentalnym i wokalnym, trzeba jednak przyznać, że całość nie jest do końca spójna.

Mniej ciekawa zdała mi się próbka twórczości jego rodaka, **Johna McGuire'a** urodzonego w 1942 w Kalifornii, studiującego swego czasu w Berkeley i Essen (u Pendereckiego!), który po 30 latach spędzonych w Kolonii powrócił do Ameryki i mieszka obecnie w Nowym Jorku. Jego *Pulse Music I* (1975/76) umieszczona na *CD 2* jest kiepską kalką minimalizmu (gdzieś między Reichem a Glassem), z zupełnie niejasnych powodów realizowanego środkami elektronicznymi. Ponoć u podłoża utworu leżą jakieś wyrafinowane proporcje, jest też podróż przez koło kwintowe, jednak wyjątkowo nudna.

Kolejny ekscentryk wzbogacający multikulturowy skład Feedbacka to **Clarence Barlough**, urodzony w 1945 w Kalkucie w rodzinie brytyjskiej (acz z przodkami portugalskimi), który do historii muzykografii przejdzie z pewnością jako twórca o niepoliczalnej liczbie imion i nazwisk, gdyż każe je sobie co chwila zmieniać i pisać inaczej (w Polsce wymyślono mu Klarencjusza Barłowskiego). Niegdysiejszy student B. A. Zimmermanna i Stockhausena, tworzy Barlaauw niesamowite kompozycje wyrastające z jednej strony ze studiów nad harmonią klasycznej muzyki hinduskiej, z drugiej zaś z eksperymentów elektronicznych, a to wszystko zawsze jest filozoficznie i estetycznie w sposób bardzo wyrafinowany uzasadniane. Jego *Sinophonie I* (1969/70) zawarta na *CD 2* może w perspektywie innych dzieł nieco rozczarowywać radykalizmem, który zaskakująco się zestarzał. Z kolei *Pandora* na fortepian (*CD 25 lat*), część wielkiego cyklu *Orchidea Ordinariae*, to świetny przykład dowcipnej i wybuchowej mieszanki idiomów, estetyk i technik, nie bez wpływów Nancarrowa, jednak à la [klăréns bär'lō'].

Pochodzący z Ekwadoru **Mesias Maiguashca** urodził się w 1938, do Niemiec przybył jako stypendysta DAAD w roku 1966, później oczywiście wpadł w sidła Stockhausena (nauka kompozycji, członek zespołu, Osaka), związany następnie z Feedbackiem, Metzem oraz długie lata prowadzący słynne studio elektroniczne we Freiburgu. Ten niezwykle interesujący kompozytor w swoich wczesnych dziełach daje wyraz dziecięcej niemal fascynacji nowymi technikami komputerowymi, zwłaszcza syntezy częstotliwościowej (FM) i kołowej (RM) oraz sposobami przekształcania dźwięków w czasie rzeczywistym, stąd jego *Übungen* na skrzypce i syntezator (1973) albo *FMelodies* mają przejrzystość utworów wręcz modelowych, ale nie zbywa im z drugiej strony na wartości artystycznej. Obok Fritscha z *sul C* i *I Kwartetu smyczkowego* i niezależnie od Francuzów eksplorował również materiał spektralny i świat alikwotów w muzyce.

Wreszcie najbardziej ostatnimi czasy sławny z niegdysiejszych feedbackowców, który wszakże przybył do nich był jako zdezorientowany węgierski emigrant będący początkowo pod silnym wpływem Stockhausena: **Peter Eötvös**, urodzony w 1944 roku węgierski kompozytor i dyrygent. Zawarta na *CD 2* jego *Feuermusik* (1972), choć pomyślana pierwotnie jako muzyka filmowa, nie ma w sobie nic z ilustracyjności, a pokazuje, do jakiego stopnia różne sposoby transformacji dźwięku (modulacje, filtry, syntezy) mogą odmienić jego pierwotne brzmienie. Do najciekawszych twórców, którzy odwiedzili Feedback w latach 80. i 90. należą niewątpliwe Harald Muenz (*Writing* na *CD 3*) i Herbert A. Mitschke (bardzo ciekawa muzyka teatralna na *CD 25 lat*), jednak zdaje się, że powoli przygasa działalność ośrodka na Generstrasse – kto wie, czy nie spotka go los sławetnego studia WDR, zamkniętego parę lat temu.

Ale i nie tylko skończone, wypieszczone w studiu dzieła wychodziły ze środowiska Feedbacka: w 1971 po przewodnictwem Ladislava Kupkovica zorganizowano „muzyczną inwazję" na Bonn, podczas której ponad 100 muzyków „zdobywało" miasto grając na ulicach współczesne (niektóre specjalnie na tę okazję skomponowane) kawałki; z kolei Wolf Vestell, sąsiad z dołu, woził przez cały rok pociągiem... główkę sałaty i dokumentował jej rozkład (czego zebrane rezultaty można było później zamówić i kupić!), Fritsch i Johnson wiele razy improwizowali (fragmenty na *CD 25 lat*), również z muzykami freejazzowymi, wydawano i opisywano również ulicznych grajków z Kolonii, a w najlepszym okresie co miesiąc organizowano domowe koncerty muzyki elektronicznej i improwizowanej, na które schodziło się paru znajomych... Bo Feedback to była też grupa przyjaciół, niefrasobliwe, prowokujące i dowcipne granie muzyki i gra z muzyką, pokoleniowe przeżycie, choćby i garstki zapaleńców.

Specyfika i techniki

Stwierdzenie, że każde studio ma swoje specyficzne brzmienie, które ujawnia się w powstających tam dziełach, jest albo banałem, albo odkryciem. Bo przecież to oczywiste: stosowany sprzęt, zarówno hard- jak i software, wpływa zarówno na proces twórczy, jak i na język, który kształtuje obraz świata. Choć oczywiście są i kompozytorzy, którzy sami ten sprzęt na swoje potrzeby budują czy montują albo wspólnie z programistami pracują nad nowymi aplikacjami. Zazwyczaj jednak przychodząc do studia, zastają tam pewien zasób środków, pewną obecną tam aurę brzmieniową – i mniej lub bardziej się jej poddają. Co wisi w powietrzu na Genterstrasse 23?

Jest to aura zasadniczo odmienna zarówno od tej, która panowała w najbardziej wówczas znaczącym studiu WDR mającym swoją siedzibę parę przecznic dalej, jak i od atmosfery powstałego parę lat później IRCAM-u w Paryżu czy studia im. Strobla we Freiburgu. Gdybyśmy spróbowali wyabstrahować z dziesiątek utworów powstałych w Feedbacku cechy wspólne, na pewno zaliczylibyśmy do nich kilka z upodobaniem przez prawie wszystkich tam stosowanych technik: modulację kołową i częstotliwościową (Maiguashca), ale i montaż na zasadzie kolażu (gustują w nim zwłaszcza Amerykanie McGuire i Johnson), inspiracje dalekowschodnie – zarówno w harmonii jak i w kontemplatywnym modelu formy (Barloo i Fritsch), interesujące amplifikowanie i przekształcanie naturalnych źródeł dźwięku (Gehlhaar, Johnson, Koepf).

Wpływ twórczości Stockhausena nie jest w utworach powstałych w Feedbacku dominujący i tak wyraźny, jakby się mogło zdawać po lekturze życiorysów ich autorów (choć w materiałach nazywany jest on, bez nazwiska, po prostu... Mistrzem). Jeśli już, na pewno bliżej im do estetyki francuskiej, choć dzięki przybyszom z daleka ulegają także innym wpływom (północnoamerykańskim czy hinduskim). Przede wszystkim jednak twórczość tę charakteryzuje brak dogmatyzmu, ciekawość tego, co przywożą goście, gdy otwierają swoje walizki, tak iż jeszcze w latach 80. można tu było znaleźć kompozycje wściekle modernistyczne, jak i już w 70. jawnie repetytywistyczne czy postmodernistyczne.

Produkcje: płyty, książki i inne

Ale Feedback to nie tylko studio i grupa związanych z nim w różnych okresach twórców; to również prywatne wydawnictwo nutowe (pozycje dostępne wyłącznie w zamówieniu internetowym), płytowe oraz 43 (jak dotąd) zeszyty tekstów o muzyce. Płyty wydane są starannie, zawierają wyczerpujące opisy dzieł i sylwetki twórców, niektóre utwory zawarte na tych albumach wspomniałem powyżej. Chronologicznie pierwszy ukazał się krążek prezentujący utwory Fritscha na flety i elektronikę, z rewelacyjnymi kreacjami Natalii Pszeniczkowej; następny przedstawia już większe grono twórców: Johnsona, Barlowa, McGuire'a, Maiguashcę, Eötvösa i Silvio Foretica, i tym samym stanowi znakomity i wyczerpujący przegląd różnych produkcji studia z lat 1968-75. Nienumerowana płyta *25 Jahre* miast pełnej panoramy pokazuje tylko migawki i fragmenty z różnych dzieł powstałych w Kolonii między 1971 a 1996 rokiem (oprócz głównych bohaterów pojawiają się także Herbert A. Mitschke i Volker Staub). W stronę muzyki improwizowanej i performansu podąża *CD 3*, zawierający utwory Michaela von Biela, Gehlhaara, Fritscha, Muenza i Siegfrieda Koepfa, czyli także młodszych kompozytorów. Wielce frapujący jest natomiast podwójny album *CD 4/5*, gdzie zestawiono 7 różnych wersji *Violectry*, od 13-minutowej z domowego koncertu z 1980 roku po 26-minutową z Osaki z 1987.

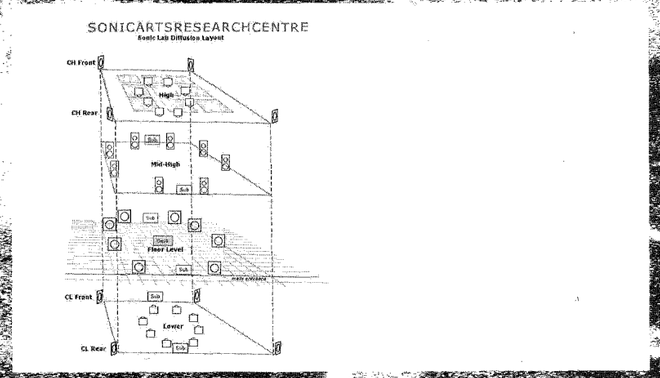
Wreszcie zeszyty z tekstami... Kawał historii w nich widać – od samizdatów z ledwo dającą się odczytać maszynową czcionką, licznymi przekreśleniami, przebitkami i kartonową okładką, po gładziutkie i miłe dla oka ostatnie tomy z roku 1997 (42) i 2001 (43). Pierwszych 16 ukazało się w 1978 roku w reprincie, w jednym, grubym, blisko 500-stronicowym tomie; pozostałe mają od 20 do 100 stron. Tematyka jest rozmaita, ale wyodrębnić można zasadniczo trzy obszary: techniczna i estetyczna prezentacja dzieł własnych i kolegów; teksty o innych dziełach czy twórcach, z których wyszczególnione miejsce zajmuje oczywiście Mistrz; wreszcie eseje teoretyczne, oczywiście głównie o elektronice, ale i o tonalności, muzyce i polityce, wywiady i inne. Nie miejsce tu na wyczerpujący spis treści i komentarz, pozwolę sobie tylko zwrócić uwagę na wybrane zagadnienia. Numer 13 przynosi dużo ciekawych materiałów o Walterze Zimmermannie, nr 16 – o Stockhausenie; polityka przewija się przez numery 2, 3 (esej Luki Lombardiego o Eislerze, Henze i Nono), 15 (prowokacja Maxa Nyffelera o partyjności krytyków); zagadnienia harmonii i stroju pojawiają się w nr 1 (wstęp Fritscha), 14 (tonalność u Partcha), 18 (Baarlo o ragach), 19 (Kupkovic), 35 (Hajdu o „harmonicznej energii"), 40 (o mikrointerwałach); są też wspomniane wywiady z: Walterem Zimmermannem (13), McGuirem, Pauline Oliveros (14), Philipem Glassem (19). Zeszyty po nr 20 coraz bardziej się tematyzują – oczywiście elektronika (27-28; 41, 42), eksperyment i awangarda (25-26, 29), sztuczna inteligencja (30), analiza wiolonczelowej *Sonaty* B. A. Zimmermanna (31-32) oraz esej o jego estetyce (35), dwa numery [bär'lō'] – wciąż niedokończony traktat *Musiquantenlehre* (planowany 34) oraz autoanaliza *Orchidae Ordinariae* (36), analiza *Hymnen* Stockhausena (Hopkins, po angielsku, nr 37), jak i *Untitled Composition for Cello and Piano* Feldmana (Staub, 38) czy antologia tekstów Roberta HP Platza o muzyce (39).

Ale są i partytury, przedruki, skrawki, urywki, plakaty, schematy, zdjęcia, rysunki, komiksy czy plastyczne kreacje (piękny kolażowy nr 20), a nawet pierwszy rozdział powieści niejakiego Klarheinza Phon Bärlöwena (18), tudzież traktat Klarentza Bahlo o dziele *Cogluotobüsisletmesi* (21-23)... Do tego dochodzą trzy tomy *Weltmusik* (po konferencji we Vlotho w 1980 roku, jako zeszyt specjalny) oraz podobnie powstałe pokaźne tomiszcza o muzyce elektronicznej (po International Computer Music Conference w Kolonii w 1988 roku, jako zeszyt 33) i najciekawsza z nich – *The Ratio Book* o proporcjach, strojach oraz racjonalności (po sympozjum w Hadze w 1992 roku, jako zeszyt 43). Wszystkie te materiały, które życzliwy Johannes Fritsch mi przekazał – a jest tego parę tysięcy stron i 6 kilogramów – złożyłem dla ogólnego publicznego pożytku w bibliotece Polskiego Centrum Muzycznego na Rynku Starego Miasta (nad restauracją Fukier) w Warszawie, tak więc zapraszam wszystkich chętnych, którym nie wystarcza przestrzeń wirtualna (http://genterstr.hypermart.net/feedback.html).

Jan Topolski

SARC to nie choroba

MONIKA PASIECZNIK



Michael Alcorn, kompozytor i obecny dyrektor Sonic Arts Research Centre, ma podobno świetny zmysł menedżerski. SARC narodziło się z jego pomysłu, na który wpadł w kawiarence zwanej Clemens (od imienia papieża Klemensa VII, który pono był religious about coffee*). Alcorn napisał wniosek o dotacje na swój projekt i wkrótce otrzymał odpowiedź, że jego propozycja jest rozważana. I tak w ciągu roku idea SARC nabrała realnych kształtów. 21 kwietnia 2004 r. podczas festiwalu Sonorities Karlheinz Stockhausen oficjalnie zainaugurował działalność nowego studia w Belfaście.*

Ten interdyscyplinarny projekt połączył międzynarodowych ekspertów z wielu dziedzin. Udział w nim biorą – oprócz kompozytorów i performerów – inżynierzy elektronicy, informatycy, akustycy... Mieszczące się na wydziale humanistycznym Queen's University w Belfaście SARC współpracuje z Instytutem Muzycznym (status polskiej akademii muzycznej), który również podlega uniwersytetowi, a także innymi jednostkami, jak np. wydziałem inżynierii chemicznej. Wśród partnerskich uczelni znajdują się uniwersytety w Londynie i Bolonii oraz Politechnika w Karlsruhe. Do Centrum regularnie zapraszani są goście, organizowane wymiany, koncerty i seminaria. SARC inicjuje także artystyczne kontrakty z instrumentalistami, które mają zainspirować obie strony do wspólnych działań muzycznych. Podejmowane są tam również realizacje niecodziennych projektów o charakterze użytkowym, jak np. dźwiękowej instalacji dla szpitala, internetu dla niewidomych czy... muzyki mikrobów.

Sonic Arts Research Centre (Sonologiczne Centrum Badawcze) zostało otwarte w specjalnie na jego potrzeby wzniesionym, niezwykle spektakularnym i doskonale położonym (obok wydziału inżynierii Queen's University) budynku, stanowiącym bez wątpienia perłę architektoniczną nie tylko Belfastu. Świadczą o tym nagrody architektoniczne, które nieustannie są przyznawane jego twórcom. Jednak tak nowatorskich rozwiązań przestrzeni, jakie zastosowano we wnętrzu SARC, nie miało jak dotąd żadne centrum muzyczne na świecie.

Sonic Laboratory

Budynek SARC podzielony jest na dwie części: dwa górne poziomy zajmuje Instytut Informatyki, w którym nad nowymi technologiami pracują doktoranci; na dwóch dolnych rezydują kompozytorzy. Tu znajdują się studia oraz sławne Sonic Laboratory.

Sonic Lab to unikalna wielofunkcyjna sala koncertowa i laboratorium badawcze, które stwarza idealne warunki do testowania nowych rozwiązań w dziedzinie przestrzennej projekcji dźwięku, interakcji muzycznych oraz badań nad percepcją. Zainstalowany tu 48-kanałowy system rozprzestrzeniania dźwięku przypomina trójwymiarowe kino IMAX – specjalistyczna przestrzeń akustyczna, jaka możliwa jest do wykreowania w Sonic Lab i dostarczająca niezwykłych wrażeń słuchowych, uprawnia do nazywania Sonic Lab swoistym „kinem dla ucha".

Sonic Lab ma powierzchnię 17 m x 13 m i 14 m wysokości, i zdolne jest pomieścić 150 osób. Architektura SL została pomyślana w ten sposób, by dźwięk krążył w sali niemal bez odbicia. Publiczność stąpa po przezroczystej akustycznie podłodze mającej postać kratownicy wypełnionej aluminiowymi panelami o rozmiarach 2 m x 1 m, zawieszonej 4 m nad właściwą podłogą laboratorium. Sufit sięga 7 m ponad widownię i również odgrodzony jest czymś w rodzaju mobilnego żurawia złożonego z dziewięciu oddzielnych paneli, które w zależności od warunków koncertowych można podwyższać lub obniżać. Taka aranżacja wnętrza nie tylko sprawia, że dźwięk otacza słuchacza ze wszystkich stron – system indywidualnego ustawiania i wzajemnego konfigurowania głośników, mikrofonów, oświetlenia i innego sprzętu pozwala kształtować przestrzeń dźwiękową na nieskończenie wiele sposobów.

Sonic Lab wyposażona jest w 112 głośników zainstalowanych w strategicznych punktach sali, m.in. 20 na dole pod siatką, 40 na poziomie audytorium oraz odpowiednio 16 i 4 głośniki na wyższych poziomach[1]. System umożliwia jednoczesne podłączenie w dowolnym miejscu sali mikrofonów dla maksymalnie 24 solistów instrumentalistów, których dźwięki mogą być przetwarzane i emitowane przez 48 kanałów na 112 głośnikach. Sonic Lab wyposażone jest dodatkowo w system oświetlenia skonfigurowany z dźwiękiem, stwarza również możliwość sterowania odbiciem dźwięku oraz pogłosem, który w zależności od odpowiedniego ustawienia parametrów waha się od 0.4 s do 2.3 s. Osiągalne jest to dzięki serii 48 zainstalowanych w ścianach pochłaniaczy dźwięku, których skuteczność może rosnąć lub maleć. Oprócz tego jest jeszcze 300 pochłaniaczy przenośnych, działających poprzez podłogę i sufit z siatki oraz specjalne teatralne kurtyny.

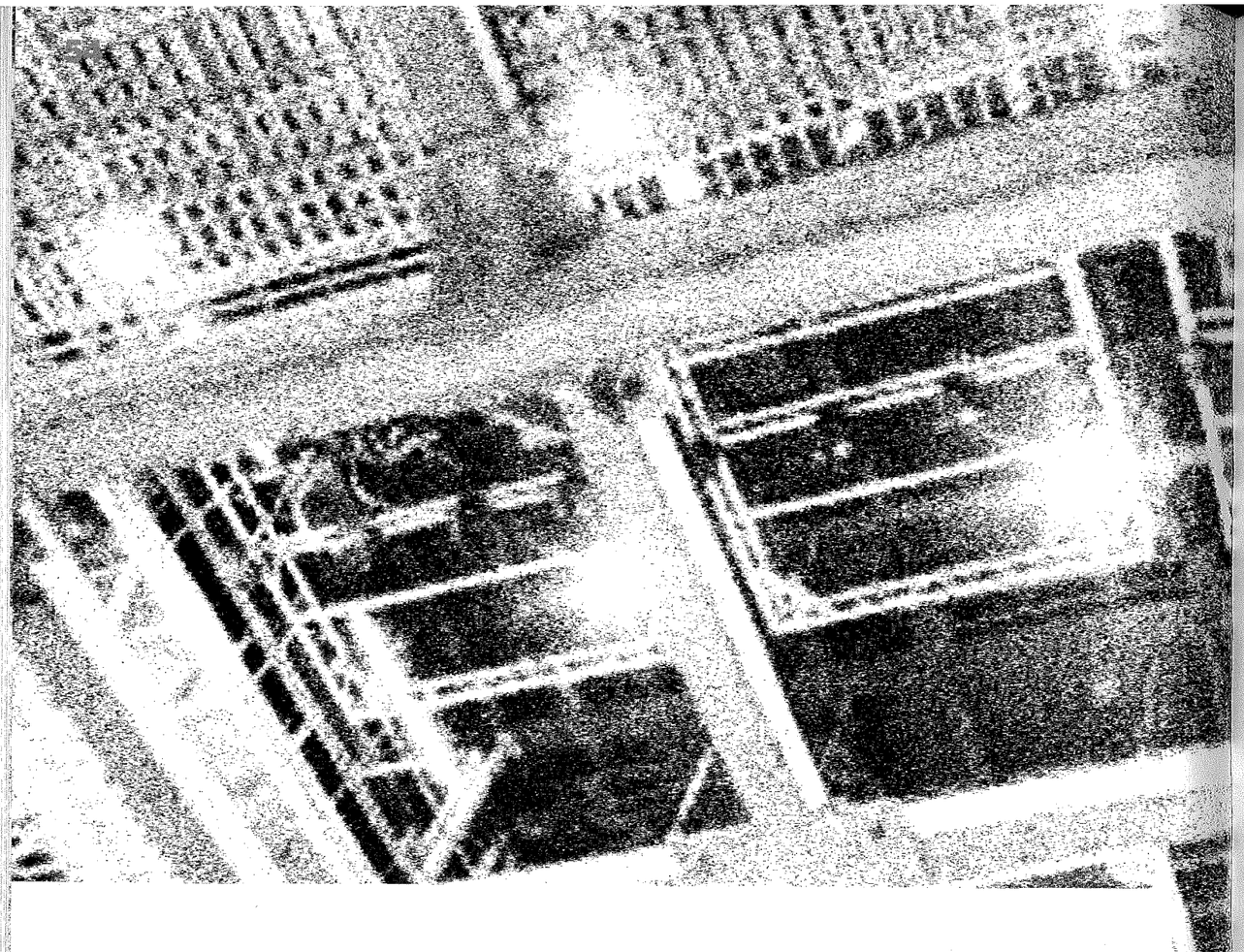
W bezpośrednim sąsiedztwie Sonic Lab znajduje się reżyserka, umożliwiająca dokonywanie nagrań z koncertów, oraz trzy studia dla kompozytorów. Zainstalowane w nich urządzenia techniczne oraz oprogramowanie (Max/MSP, ProTools) spełniają wymagania dobrego, acz niczym nieodbiegającego od ogólnie przyjętych na świecie standardów, studia. Prawdziwym natomiast novum jest bez wątpienia opisana przed chwilą sala do przestrzennej projekcji dźwięku, pozwalająca kreować niezwykłe muzyczne pejzaże.

Projekty

Studenci SARC przed przystąpieniem do pracy we własnej dziedzinie przechodzą roczny kurs wprowadzający ich w technologiczne zaplecze Centrum. Potem każdy poświęca się realizacji własnych pomysłów, które bywają nierzadko dość osobliwe. Bliskość wielu dziedzin nauki, techniki i sztuki bez wątpienia sprzyja narodzinom oryginalnych idei twórczych, czego przykładem jest choćby działalność Ricardo Climenta. Podczas zeszłorocznego festiwalu Sonorities zaprezentował on w pobliskim ogrodzie botanicznym instalację dźwiękową, której generatorem były... drożdżaki. Spośród ciekawszych projektów zrealizowanych w SARC wymienić warto również specjalnie skonstruowany system fotoakustyczny złożony z kilkudziesięciu czujników. Monitoringowi poddany został korytarz główny Royal Hospital w Belfaście; cała instalacja powstała zresztą na zamówienie szpitala i działa tam do dziś. Kamera rejestruje zmiany kolorystyczne spowodowane pojawieniem się człowieka, co z kolei wywołuje niepowtarzalną, za każdym razem inną konfigurację dźwięków pochodzenia syntetycznego i naturalnego. Dotacje na te i podobne przedsięwzięcia instytut pozyskuje od partnerów komercyjnych.

SARC jest ośrodkiem akademickim, toteż próba znalezienia dla niego bliźniaczej

[1] Standardowa konfiguracja obejmuje 5 warstw po 8 kanałów, plus 6 oddzielnych pod siatką kanałów basowych. Pierwsza warstwa składa się z umieszczonych na samym dole w układzie kolistym 4 głośników typu Genelec 1038Bs i 4 typu Genelec 1037Bs oraz dodatkowo 2 znajdujących się pośrodku głośników basowych Genelec 7071A. Warstwa druga obejmuje 8 głośników Meyer UPJ-1Ps zawieszonych pod dolną siatką, również koliście. Są tu także 2 umieszczone na środku basowe głośniki Meyer UMS-1P. Warstwa trzecia składa się z 8 głośników Meyer UPM-1Ps, które przymocowane są w czterech rogach sufitu. Czwarta warstwa to kolejna grupa 8 głośników Meyer UPM-1Ps zawieszonych około 1 m ponad siatką podłogi. Piątą warstwę stanowi 8 głośników Meyer UPJ-1Ps umieszczonych 4 m ponad siatką oraz 2 głośniki basowe Meyer UMS-1P.
Za projekcję dźwięku odpowiada kontroler 24-kanałowy Digidesign znajdujący się pośrodku głównego poziomu. Trzy interfejsy audio Digidesign 192 I/O zaopatrzone są w 24 analogowe wejścia i 48 analogowych wyjść. Zespół Apple PowerMac G5 oraz interfejs audio umieszczone są na dolnym poziomie Sound Construction 24U Isobox Post.



instytucji na kontynencie, gdzie muzyka elektroakustyczna rodziła się głównie przy radiofoniach, nie jest łatwa. Centrum nastawione jest przede wszystkim na projekty badawcze, co zbliża może nieco SARC do IRCAM-u. O ile jednak w Paryżu prowadzone są intensywne prace nad nowym oprogramowaniem muzycznym, o tyle w Belfaście zainteresowania naukowców skupiają się głównie na akustyce. Ewentualnych cech wspólnych szukać by więc należało raczej za oceanem, gdzie muzyka elektroakustyczna tworzona była od początku przy uniwersytetach. Zdaniem Michaela Alcorna w takich miastach jak Columbia, Seattle czy Darts znajdują się placówki pokrewne SARC.

Kompozytorzy

Grono kompozytorskie SARC jest zdecydowanie młode i międzynarodowe – wśród nazwisk nie spotkamy bohaterów największych muzycznych festiwali. Niebo nad Belfastem jest czyste, ostre powietrze niesie dźwięk na dużą odległość, przestrzeń wydaje się nieograniczona. I właśnie przestrzeń, swoisty oddech wyróżnia *Points of Collapse* Iana McCurdy, *La era del silencio* Ricarda Climenta czy *Gestalt* Ludgera Brummera (wszystko to utwory na taśmę). Brak w nich jakiejkolwiek muzycznej narracji, dialektyki napięć i odprężeń, to jedyne w swoim rodzaju studia nad rozprzestrzenianiem się dźwięku oraz możliwościami jego percepcji. Akustyczne archipelagi i samotne wyspy pojawiają się na horyzoncie i znikają – dźwięk oddalony o setki kilometrów jeszcze długo potrafi brzmieć w uszach.

Zegarmistrzowska precyzja sterowania dźwiękiem wyklucza użycie większego zespołu; spotykamy tu więc kompozycje na pojedyncze instrumenty amplifikowane, jak *Crossing the Threshold* na skrzypce i live electronics (2001) Michaela Alcorna, *S solo* na violę da gamba i komputer Henry'ego Vegi, *Without Words* na marimbę i komputer Paula Wilsona czy *Etude in C_ierto* na saksofon barytonowy, wiolonczelę i live electronics (2001) Ricardo Climenta. Przekształcenia są niezwykle subtelne, niemal na granicy słyszalności.

Podczas Międzynarodowego Festiwalu Musica Electronica Nova we Wrocławiu w maju 2005 r. odbył się pierwszy w Polsce koncert SARC, podczas którego zaprezentowane zostały również kompozycje audiowizualne: *Kóax* na video i live electronics Christophera Mc Clellanda i *Light Body Corpuscles* na taśmę i video Gordona Delapa i Antonina De Bemelsa. Oryginalnie zabrzmiał ponadto utwór polskiej kompozytorki działającej w Belfaście, absolwentki wrocławskiej Akademii Muzycznej, Katarzyny Głowickiej *Lute of Aquarius* na akwafon i komputer.

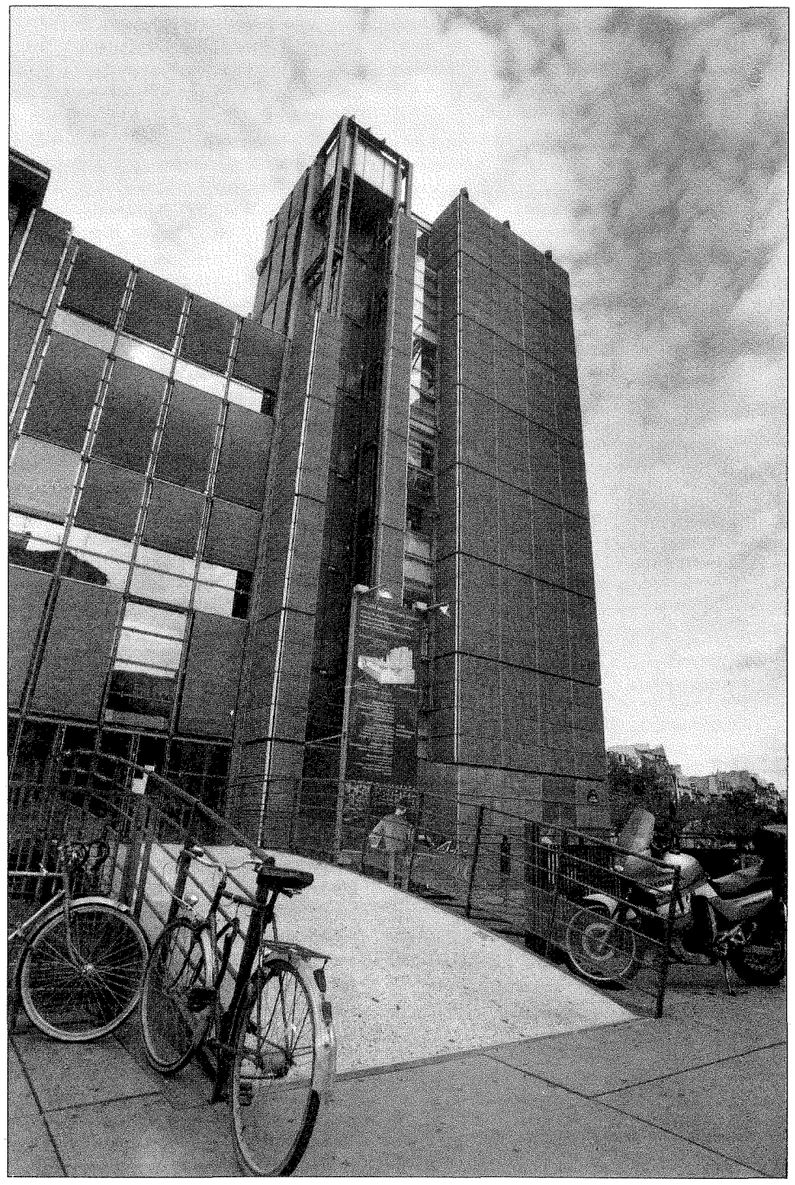
Festiwal Sonorities

Od otwarcia SARC minął ledwie rok, a już studio to zdążyło się wpisać w poczet najistotniejszych centrów sztuki multimedialnej na świecie – między innymi za sprawą odbywającego się tam w kwietniu festiwalu Sonorities. To najdłuższy festiwal nowej muzyki w Irlandii Północnej i jedna z ważniejszych w Europie imprez prezentujących *innovative new music*. Sonorities przedstawia różnorodne technologie artystyczne w ich konkretnych realizacjach. Festiwal adresowany jest przede wszystkim do artystów, którzy drążą przestrzeń między konwencjonalnymi formami kultury, przekraczają granice zarówno estetyczne, jak i technologiczne, co zapewne potwierdziła również tegoroczna jego edycja, której głównymi bohaterami byli Luc Ferrari i Frank Zappa. Liczne koncerty, instalacje plenerowe, performance, nocne imprezy klubowe, podczas których serwuje się publiczności ekstremalne elektroniczne improwizacje, wyznaczają jego formułę w szerokim kontekście zjawisk współczesnej kultury audiowizualnej. W tym sensie festiwal jest niejako odzwierciedleniem dzisiejszego myślenia o technologii jako tworzywie sztuki przyszłości.

Monika Pasiecznik

IRCAM
Centre Georges Pompidou

TEKST: DOROTA ŻÓRAWSKA – DOBROWOLSKA
FOTO: WOJTEK KORSEK



Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique
Instytut Badań i Koordynacji Akustycznych/Muzycznych

INSTITUT- **instytut, ośrodek naukowo- badawczy**, mający również funkcję dydaktyczną /////// grupa naukowców o wspólnym celu, wspólnota badająca i edukująca

RECHERCHE- **badanie**, poszukiwania prowadzone w celu uzyskania nowych rezultatów w różnych dziedzinach wiedzy ///// informatyka, przetwarzanie widma dźwięku na użytek muzyki, nauki poznawcze

COORDINATION- **uzgodnienie, współrzędna** /////// wynik współpracy pomiędzy muzykami, naukowcami, studentami i melomanami

ACOUSTIQUE- **akustyka**, nauka o dźwięku i rozchodzeniu się fal głosowych oraz jego percepcja czyli warunki słyszalności /////// psychoakustyka, akustyka instrumentów, akustyka pomieszczeń

MUSIQUE - **muzyka**, sztuka będąca pod opieką muz, sztuka formowania dźwięków według zasad (różnych w zależności od miejsca, czasu) ////////// kompozytorzy, wykonawcy, koncerty, płyty

fot. Wojtek Korsak

Początki

Historia IRCAM-u zaczęła się w 1970 roku. Powstał on tuż przy Centrum Georges-Pompidou, ekstrawaganckim ośrodku nowoczesnej kultury. Instytut badawczy, założony przez Pierre`a Bouleza, miał na celu stworzenie laboratorium, miejsca konfrontacji kompozytorów z przedstawicielami innych dziedzin, głównie nauk ścisłych. Nigdy przedtem, od czasów Pitagorasa – zagorzałego zwolennika syntezy wszelkiej wiedzy – tak bliska relacja pomiędzy muzyką i matematyką nie była możliwa. Ośrodek Bouleza wniósł nowe odniesienia, poza matematyką, informatyką i akustyką włączył w zakres swych zainteresowań także psychologię i fizjologię, mając ambicję wykorzystania najnowszych zdobyczy technologicznych na użytek muzyki. Stawiał sobie zadanie definiowania siebie ciągle na nowo i zabiegania o to co najnowsze. Na tym właśnie polegała trudność, tak dla pracowników jak obserwatorów. Powstał niezależny, interdyscyplinarny ośrodek, otwarty na świat i naukę, interaktywny, niezwiązany z żadnym uniwersytetem, ani centrum naukowym.

„W 1969 roku spotkałem Georgesa Pompidou. Jakiś czas potem, będąc w Cleveland, otrzymałem program przyszłego ośrodka. To był opasły tom przygotowany dla architektów mających stanąć do konkursu na zrealizowanie budynku; ale zaledwie kilka pojedynczych kartek poświęconych muzyce przewidywało mały ośrodek dokumentacji, coś w rodzaju 'salonu muzycznego z aktualnościami', w którym każdy mógłby znaleźć najnowsze płyty.

Napisałem więc dość pospiesznie projekt, mając za wzór Instytut Maxa Plancka (...)

W 1971 ułożyłem plan organizacji Ircamu: w środku miała powstać „Espace de projection" to znaczy wspólna, centralna przestrzeń; a wokół niej wszystkie studia, laboratoria, (...) było sporo przeszkód w projekcie architektonicznym IRCAM-u. Jednym z nich było drastyczne ograniczenie poprzez kościół Saint-Merri. Dlatego pragnąłem, aby Instytut był zatopiony pod ziemią, ale jednocześnie chciałem, żeby pomieszczenia miały dostęp do dziennego światła. Stąd pomysł szklanej konstrukcji." – z wypowiedzi Pierre'a Bouleza zarejestrowanej przez Petera Szendy w 1996 z okazji inauguracji nowych budynków Ircamu – Jules-Ferry i Bains-Douches.

Plac Strawińskiego i partytura w rzeźbie

Pomieszczenia IRCAM-u powstawały w dwóch etapach. W 1973 r. architekci Renzo Piano i Richard Rogers stworzyli wieżę i podziemne pomieszczenia mające połączenie z Centrum Pompidou i sąsiadujące z katakumbami gotyckiego kościoła Saint-Merri. W drugiej fazie w 1996 r. Daniel i Patrick Rubin oddali do użytku dwa kolejne budynki.

Plac Strawińskiego, przy którym mieści się Ircam, zabudowany jest dzisiaj przez cztery kontrastujące konstrukcje architektoniczne. Szklane budynki Ircamu przylegają z jednej strony do południowej nowoczesnej fasady Centrum Pompidou, a z drugiej do kościoła Saint-Merri, o gotyckich łukach z szarego kamienia. Na wprost stoi secesyjna kamienica.

W 1983 r. na prośbę Pierre`a Bouleza para artystów: Jean Tinguely i Niki de Saint Phalle udekorowali plac dadaistycznymi ruchomymi rzeźbami, spełniającymi funkcję fontann w prostokątnym zbiorniku wodnym. Barwne mobilne formy napędzane elektrycznymi silniczkami ustawiono w hołdzie kompozytorowi *Święta wiosny*. Wśród nich mamy klucz wiolinowy, słonia, ognistego ptaka, węża, ogromną syrenę, wielkie usta etc. Woda poruszająca figurki generuje muzykę na 16 fontann, która jest tylko jedną z części spektaklu będącego rezultatem połączenia malarstwa, rzeźby, architektury i sztuki dźwięków.

Warto nadmienić, że basen głęboki na 29 cm stanowi dach podziemnych pracowni Ircamu i dlatego musiał być wykonany z jak najlżejszego materiału (stal nierdzewna), podobnie jak rzeźby. Niektóre z nich, jak syrena czy usta, wydają się być kolosami, choć w istocie są lekkie jak piórka.

Szklana wieża, symbol doskonałej przejrzystości, mieści część biur dyrektorów, których czasem można obserwować za biurkami podczas pracy.

Espro, mózg Ircamu

Espace – przestrzeń – to istotny parametr kompozycji, respektowany właściwie od zawsze w muzyce, tym niemniej rewolucyjne jego wykorzystanie przyszło wraz z cywilizacją głośników. Jakość, źródło i kierunki rozchodzenia się dźwięku kształtują szeroką gamę doznań. Wielokanałowa emisja nadaje muzyce z jednej strony pewień ruch, z drugiej poszerza przestrzeń statyczną (przy spełnieniu określonych warunków architektonicznych). *Espace de projection*, zwany w żargonie środowiskowym Espro, proponuje zatem nowy wymiar odbioru muzyki. Espro – mózg Instytutu – tworzy linię diagonalną, tak architektonicznie, co konceptualnie, pozwalając na przestrzenną projekcję muzyki.

Sala Espro znajdująca się na -4. poziomie budynku pełni kilka funkcji. Jest obiektem eksperymentów akustycznych, studiem nagrań i jednocześnie miejscem spotkań ze światem zewnętrznym, czyli z publicznością. Pierwszy koncert odbył się w niej w 1978 r. Sala wysoka na 12 m, długa na 25 m i szeroka na 27 m, może pomieścić około 350 osób. Posiada ruchomy sufit, który pozwala na zmienianie jej objętości. Wszystkie ściany pokryte są ruchomymi płytkami, tzw. panelami pryzmatycznymi umożliwiającymi dostosowywanie ich do różnych wymogów akustycznych. Sala wyposażona jest również w pomosty na kółkach służące muzykom i technikom do swobodnego przemieszczania się w dowolne miejsca. Wszystko zostało skonstruowane do modulowania przestrzeni akustycznej w celu zbadania relacji źródła dźwięku i jego percepcji, z możliwością przebudowy w przyszłości.

Naukowa twierdza czy muzyczny robot

Hojnie dotowany przez lata IRCAM był często krytykowany ze względu na uprzywilejowaną pozycję w budżecie francuskiego Ministerstwa Kultury. W latach 1973-1990 uosabiał dla jednych wieżę z kości słoniowej, dla innych – wymarzone forum kompozytorów. Boulez czuł organiczną potrzebę stworzenia optymalnych warunków pracy dla twórców nowej ery, z jej nowymi wyzwaniami i możliwościami. Ośrodek w pierwszych latach działalności przypominał jednak hermetycznie zamkniętą świątynię, odizolowaną od świata. Czyżby „krypty" IRCAM-u pulsujące światłami makintoszy, przyległe do grobowców kościoła Saint-Merri, kryły w sobie tajemnice XX wieku?

Przeciwnicy instytutu nazywali go szkołą uczniów Bouleza i wychowanków postserializmu. Trudno jednak przystać na ten zarzut wobec wielostylistycznej mieszanki, jaką tworzyli goszczący tu kompozytorzy: John Cage, Morton Subotnick, Gérard Grisey, Emmanuel Nunes, Elliott Carter, Alejandro Viñao, Jonathan Harvey, Tod Machover, Marco Stroppa, Phillipe Manoury, Tristan Murail, Kaija Saariaho, Harrison Birtwistle, Roger Reynold, Brian Ferneyhough, Luca Francesconi i wielu wielu innych. Tematem poszukiwań numer jeden było i jest badanie nowego materiału dźwiękowego za pomocą aparatury komputerowej. Natomiast różnorodność i wielokierunkowość tych poszukiwań wciąż rośnie w nieskończoność.

Komputer i informatyka są nieodłącznymi elementami eksperymentów kompozytorskich w Ircamie. Warto podkreślić, iż komputer jest narzędziem technicznym, cytując Tristana Muraila „instrumentem, który zastąpił fortepian, ołówek i gumkę", przy czym informatyka niesie ze sobą ciągle nowe formuły i warianty. Jedno jest pewne, przy pracy w środowisku informatycznym, jak twierdzi Marco Stroppa: „Symbioza między maszyną a kompozytorem jest niezbędna, by zaistniało odpowiednie porozumienie pomiędzy pierwszym a drugim. Naturalnie istnieje zawsze ryzyko pozostawania w dalekich stosunkach, biorąc pod uwagę szybkość rozwoju komputerów i zdolności przyswajania wiedzy informatycznej przez kompozytorów". W jego przypadku inspiracja i technika są ściśle ze sobą powiązane. Stroppa powiedział też kiedyś, że praca z komputerem wyzwoliła jego umysł od intelektualnego skrępowania będącego odbiciem przeszłości i otworzyła mu nowe, nieznane tereny.

Composition Assisté par Ordinateur – CAO, czyli komponowanie za pomocą komputera obejmuje tyle metod, ilu jest kompozytorów i programów. Uogólniając, można sprowadzić CAO do trzech podstawowych działań: skomplikowanych obliczeń algorytmicznych, syntezy dźwięku i edycji dźwięku. Każda z tych procedur posługuje się wieloma technikami.

Niektóre z nich przeleciały jak meteory. Tristan Murail za taki meteor uważa technikę spektralną. Ekstremalna szybkość komputera przy rozwiązywaniu problemów matematycznych, szczególnie materiału spektralnego, zafascynowała kompozytorów jako gramatyka o prostych zasadach. Nie trwało to długo, spektralizm był krótkim epizodem, podobnie jak totalny serializm.

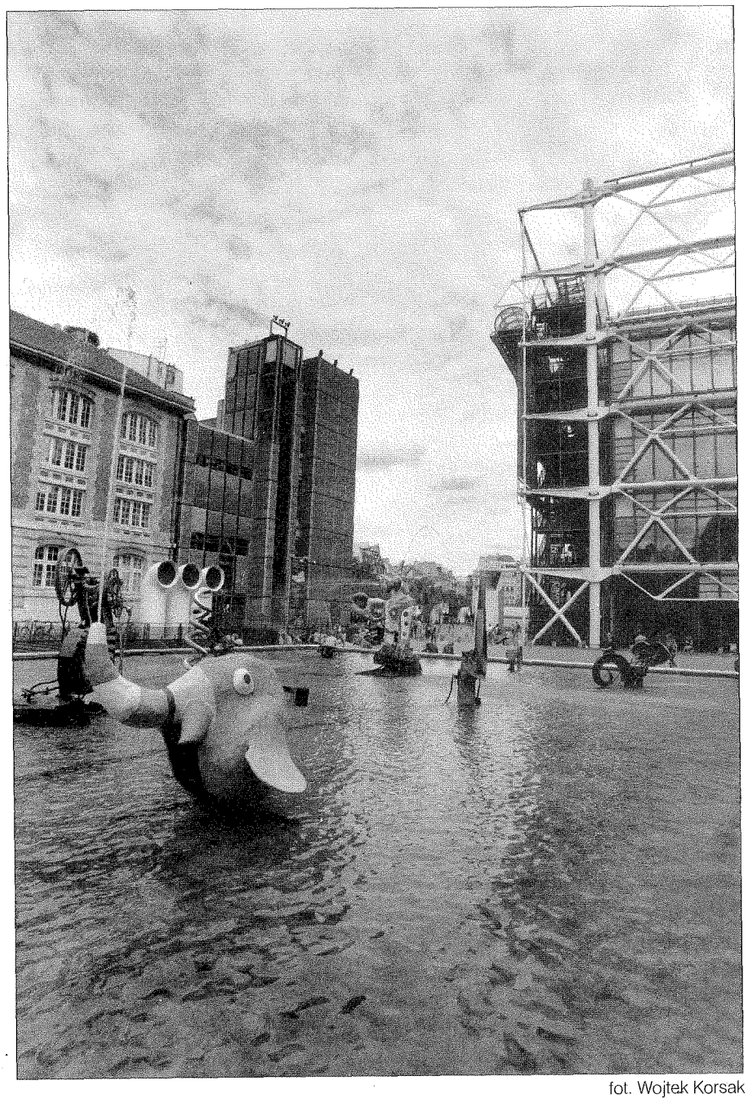
Bardzo rozległą problematykę reprezentują techniki syntezy. Kaija Saariaho w ramach pracy nad nimi szuka rozszerzenia skali, barwy i możliwości instrumentów akustycznych, na przykład vibrato wiolonczeli o minimalnym nacisku smyczka.

Marco Stroppa natomiast korzystając z syntezy dąży do powstania całkowicie nowych jakości dźwiękowych, bez jakichkolwiek konotacji i odniesień. Swoją kompozytorską pracę rozpoczyna od ustalenia wyjściowego materiału dźwiękowego, zawierającego się w katalogu *structures abstraites*. Później poddaje go zabiegom przetwarzania z udziałem programów informatycznych. Ciekawe, że Brian Ferneyhough, angielski kompozytor niejednokrotnie goszczący w Ircamie, dla którego komponowanie za pomocą komputera jest absolutną aberracją, stworzył kompleksową teorię figur muzycznych dotyczącą współczesnych systemów organizacji dźwięków, porównywalną ze „strukturami abstrakcyjnymi" Stroppy.

Kompozytorzy pracujący w asyście informatyków wspólnie dochodzą do rezultatów, według indywidualnych wytycznych i wyobraźni. Znakomitym przykładem takiej kolaboracji jest program Max, będący owocem poszukiwań Philippa Manoury`ego i Millera Puckette'a, amerykańskiego matematyka oraz fizyka. Tak też zrodził się termin „partytury wirtualnej", czyli takiej, która dopuszcza element interpretacji, w przeciwieństwie do muzyki nagranej. Manoury mówi o absolutnych (wysokość) i relatywnych (tempo, dynamika) parametrach zapisu nutowego i te ostatnie w zależności od emocji, wrażliwości wykonawcy mogą ulegać zmianie.

Planeta IRCAM

Pod koniec lat 80. IRCAM otworzył swoje wrota, czując publiczny obowiązek podzielenia się uzyskanym dorobkiem, ale jednocześnie szukając ciągle nowych pomysłów w najróżniejszych dziedzinach. Pierwsze kursy zorganizowane były w 1989 r. – *Cursus d`informatique musicale* dla młodych kompozytorów, obejmujący teoretyczną jak i praktyczną wiedzę informatyczną, ruszył równocześnie ze studiami podyplomowymi *Musique et musicologie du XXème siècle*. Te drugie we współpracy z Centre d`Information et Documentation Recherche Musicale przy CNRS (Centre National de Recherche Scientifique) i Ecole Normale Supérieure prowadzone były pod okiem kompozytora-filożofa, Hugues`a



fot. Wojtek Korsak

Dufourta. Kilkunastoosobowa grupa studentów z roku akademickiego 1990/1991, do której należałam, stanowiła ciekawą mieszankę etniczną, wiekową i zawodową. Poza kompozytorami i muzykologami znaleźli się w niej dyrygenci i instrumentaliści muzyki współczesnej, zaś osobną wspólnotę tworzyły umysły ścisłe, a więc muzycy-fizycy, muzycy-informatycy i muzycy-lekarze. Podwójne wykształcenie było niezwykle *à la mode*.

Hugues Dufourt oraz jego zastępca Jean-Baptiste Barrière (informatyk-kompozytor) na pierwszym spotkaniu przedstawili nam interdyscyplinarny kierunek studiów, o szerokim spojrzeniu na twórczość muzyczną nie tylko od strony epistemologiczno-estetycznej, ale również w wymiarze nauk i wszechświata. Nie będąc kompozytorką, zrozumiałam patową pozycję współczesnego twórcy, pełnego pomysłów, ale potrzebującego nowej przestrzeni i środków oraz pewnego uzasadnienia samego działania. Między wierszami można było wyczytać przesłanie: im będziemy liczniejsi, bardziej różnorodni i komunikatywni, tym więcej osiągniemy. Inspirująca atmosfera z pewnością sprzyjała wyzwaniom.

Seminaria i wykłady układały się w cztery grupy tematyczne: muzykologia, kompozycja i interpretacja, nowe technologie oraz nauki ścisłe. Te ostatnie przysparzały najwięcej kłopotów, bowiem obliczenia, wzory, wykresy, algorytmy i jeszcze raz algorytmy stanowiły dla wszystkich muzyków materię wręcz abstrakcyjną. Nasi wykładowcy – matematycy, fizycy, informatycy tacy jak: J. J. Risler, A. Riotte, F. Laloë, O. Warusfel – starali się ze wszystkich sił przekazać nam niezbędną wiedzę, jednak bardzo dobrze zdawali sobie sprawę z tej trudności. Mieli ten sam dylemat z pojmowaniem muzyki współczesnej, którą Boulez próbował im przybliżyć, aplikując ją przy każdej okazji z wielkim talentem pedagogicznym. Mimo dobrych chęci i otwartości umysłu obu stron zainteresowanych zadanie nie należało do łatwych. Z perspektywy wydaje mi się, że poznawanie świata w idiomie kartezjańskim miało znaczenie raczej inspirujące niż *stricte* racjonalne.

Pamiętam dobrze kanadyjskiego astrofizyka Huberta Reeves'a, pracującego ówcześnie dla CNRS w Paryżu, który na konferencji w Espro, mówiąc o podstawowych prawach wszechświata i o chaosie, opowiadał z wrażliwością artysty o strukturalnej organizacji materii, o jej wewnętrznej tendencji do równowagi. Na przykładzie kryształków śniegu przedstawił wzajemne oddziaływanie sił, z których jedne zmierzają do uporządkowania, inne są wynikiem działania przypadku i tylko naturalna tendencja do równowagi gwarantuje zachowanie obu zasad. Teoria równowagi panująca w kosmosie odnosi się do każdej dziedziny życia. Ale jak tę równowagę uzyskać? Zbyt wielki rygor prowadzi do monotonii i nudy, a z kolei przesadna przypadkowość naraża na chaos. Jak znaleźć złoty środek? Muzyka pozwala nam – zdaniem Reeves`a – dotrzeć do serca świata. Przez wieki historia łączyła muzykę z filozofią, religiami i różnymi naukami. Jej reguły wynikające ze stosunków liczbowych uważano za wyraz uniwersalnej harmonii kosmosu. Ciała niebieskie porównywalne są z przedmiotami dźwiękowymi. Teorie Keplera o proporcjach w muzyce powinny być zrewidowane przez współczesną astronomię, geometrię i akustykę. Tak brzmią współczesne nauki astrofizyka, do lektur których gorąco zachęcam.

Do prowadzenia seminariów z muzykologii zapraszano nie tylko pracowników uczelni francuskich – A. Poirier, A. Bonnet, R. Piencikowski, P. A. Castanet, ale również z innych krajów: T. Hirsbrunner ze Szwajcarii, H. de la Motte-Haber z Berlina, J. Pasler ze Stanów Zjednoczonych, Y. Sadaï z Izraela, C. Deliége z Belgii, D. Osmond-Smith z Anglii i inni.

Wiedzę z psychologii poznawczej prezentował S. McAdams, badający granice ludzkiej percepcji i jej uwarunkowań społeczno-historycznych.

Spotkania z kompozytorami i wykonawcami, którzy wprowadzali nas w swój warsztat pracy w sympatycznej i przyjacielskiej atmosferze, dawały poczucie bezpośredniego obcowania ze sztuką. G. Kurtág, J. Harvey, B. Ferneyhough, K. Saariaho, T. Murail, J. C. Risset, M. Stroppa i P. Manoury zapoznawali nas ze swoimi utworami, które w większości były dla mnie wielkim odkryciem i wspaniałą przygodą. Podobnie uczestnictwo w próbach Ensemble InterContemporain, z udziałem Bouleza lub Eötvösa, co prezentacje poszczególnych solistów zespołu: P. L. Aimarda (fortepian), S. Scodanibbio (kontrabas) czy P. A. Valade (flet) wnosiły tyle emocji co ciekawej wiedzy.

Był to ostatni rok panowania Bouleza, który do dziś jest dyrektorem honorowym IRCAM-u. W 1992 mianował on na swojego następcę Laurenta Bayle`a.

10 lat później

W raporcie z 2002 r. sporządzonym przez ówczesnego dyrektora IRCAM-u, Laurenta Bayle`a czytamy:

„Trudno przewidzieć dalszy rozwój muzyki, jak również naszego Instytutu, możemy tylko określić zadania, jakie spoczywają na nas, oddających swoje usługi społeczeństwu. Nie jest dzisiaj możliwe określenie kierunków, w jakich będziemy zmierzać w naszej działalności naukowej, pedagogicznej, twórczej, jako że poszczególne dziedziny wzajemnie na siebie oddziaływają. Możemy natomiast potwierdzić, że nowa technologia przynosi to, czego oczekują kompozytorzy (...) IRCAM, będący nieodłącznym dzisiaj ogniwem Centre Pompidou, ma za zadanie wykształcić i przybliżyć do siebie nową publiczność.

A czym głównie zajmują się kompozytorzy? Ich zainteresowanie opiera się na rozwijaniu twórczej inwencji dzięki intuicji, która powinna być wspierana wiedzą techniczną, informatyczną jako nieodłączną częścią ich wyobraźni (...) nie jest to proste, tym bardziej, że doświadczenie zdobyte w Ircamie, jak również w innych ośrodkach, pokazuje dzisiaj, że badania nie dostarczają ani uniwersalnych recept, ani trwałych wartości."

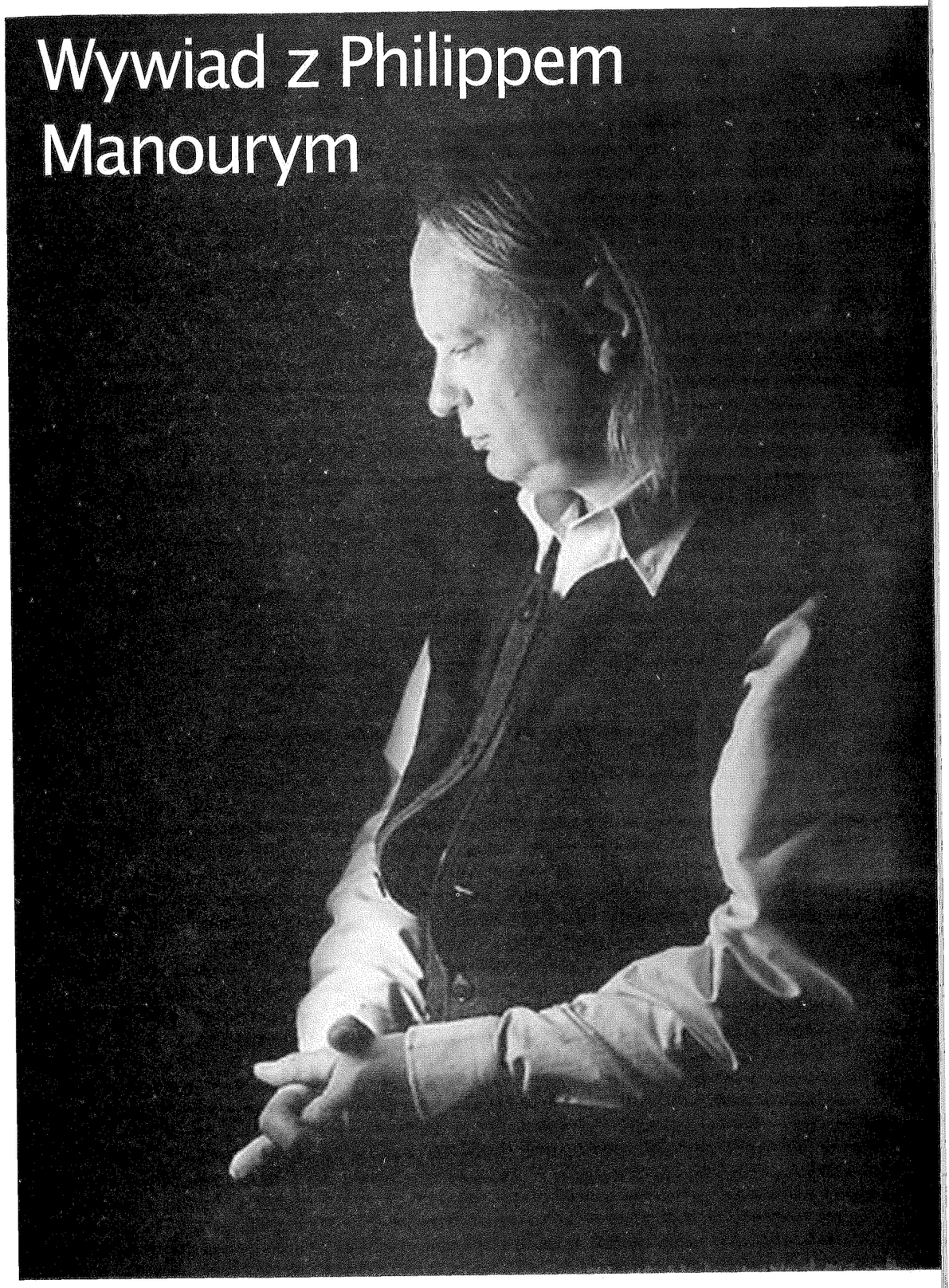
Ekipa muzyków i naukowców IRCAM-u pracuje nad projektami w wielu dziedzinach i może się poszczycić rezultatami, które wykorzystywane są dzisiaj nie tylko w muzyce poważnej, ale i popularnej na całym świecie. Jest to akustyka wirtualna, dźwięki syntetyczne, muzyka elektroniczna wykonywana na żywo, CAO (kompozycje pisane przy użyciu komputera) i wiele oprogramowań, które weszły do indywidualnego użytku w studiach skomercjalizowanych, jak również do elektronicznej muzyki pop. Trudno w tym kontekście podważyć związki muzyki z naukami stosowanymi. Jednocześnie nasze badania nie ograniczają się do czystego rozwoju tych zagadnień, chcemy wskazać nowe horyzonty i zaoferować kompozytorom coraz to skuteczniejsze sposoby kontroli przetwarzania dźwięku. Obserwatorzy zdają sobie sprawę z trudności, w jakiej znalazło się społeczeństwo. Potencjalne możliwości, jakie daje cyfrowa rejestracja dźwięku, są ogromne. Nie ma wątpliwości co do jednego: zakres przyszłych działań jest nieograniczony i w pełni uzasadnia podjęte poszukiwania przy wsparciu państwowego budżetu.

Nowe wyzwania

Z każdym rokiem Ircam zmienia trochę swoje oblicze, zmienia się grupa naukowców, projekty, zmieniają się i kompozytorzy. Instytut pozostaje wciąż międzynarodowym forum, laboratorium syntezy muzyki, informatyki i psychologii, spełniając wiele marzeń twórców, otwarty jest na pomysły i realizacje projektów o szerokim zasięgu, nawet tych najbardziej fantastycznych. Obecnie kilka ekip naukowców Ircamu współpracuje z przemysłem muzycznym nad nowym sposobem emitowania muzyki z wieży HiFi. Wielokanałowe opracowanie sygnału dźwiękowego pozwoli na przestrzenną projekcję w warunkach domowych – to jest to, o czym marzył Glenn Gould. Projekt dotyczy szczegółowego odtwarzania zapisu z jeszcze większą dokładnością na kilku poziomach. I tak na przykład, słuchając symfonii Beethovena, za pomocą pilota będziemy mogli regulować nie tylko głośność czy wysokość dźwięku, ale także wyselekcjonować jeden instrument, powiedzmy wiolonczelę, wyciszając pozostałe. Nowe funkcje dotyczyć będą możliwości wyświetlania zapisu nutowego (w przypadku muzyki symfonicznej będzie to rodzaj wyciągu z partytury), z określeniem poszczególnych ogniw: wstępu, tematu itp. Muzykologom umożliwi to słuchanie analityczne wybranych tylko fragmentów. Zakończenie badań przewidziane jest na 2007 r., jak to wynika z referatu wygłoszonego przez Bernarda Stieglera, obecnego dyrektora IRCAM-u, 11 stycznia 2005 r. w czasie seminarium „Tydzień Dźwięku". Miejmy nadzieję, że będziemy mogli szybko korzystać z cudownej technologii. Jeszcze dwa lata. Czas pędzi szybko!!!!!!!!

Dorota Dobrowolska-Żórawska

Wywiad z Philippem Manourym



Philippe Manoury, urodzony w 1952 w Tulle (Corrèze), studiował kompozycję w Ecole Normale de Musique w Paryżu u Gérarda Condé, później u Michela Deutscha, naukę kontynuował w Conserватoire National Supérieur u Ivo Malca i Michela Philippot. W 1978 roku osiadł w Brazylii, gdzie prowadził głównie działalność pedagogiczną. Od 1981 pracuje w IRCAM-ie i bada możliwości interakcji pomiędzy instrumentami tradycyjnymi a nowymi technologiami wspólnie z Millerem Puckette. Tak powstał program Max wykorzystany przez Manoury'ego w cyklu kompozycji *Sonus ex machina (Jupiter, Pluton, La Partition du ciel et de l`enfer i Neptune).* Philippe Manoury jest autorem dwóch oper: *60e Parallèle* napisanej dla teatru paryskiego Châtelet (1998) i *K...* według *Procesu* Kafki (2001) wystawionej w operze Bastille. Obecnie przebywa w San Diego, gdzie na Uniwersytecie Kalifornijskim pracuje dalej z M. Puckette nad nowymi wersjami programu Max.

Kiedy i w jakich okolicznościach rozpoczął Pan pracę w IRCAM-ie ?

Zanim opuściłem Francję w 1978 roku, aby się udać na roczny pobyt do Brazylii, złożyłem w IRCAM-ie projekt pracy o nieharmonicznych dźwiękach elektronicznych. Po powrocie ze zdziwieniem przyjąłem wiadomość, że został on zatwierdzony, w związku z tym mogłem go zrealizować w IRCAM-ie. Wynikiem tej pracy była kompozycja *Zeitlauf*. Po jej napisaniu otrzymałem od Pierre'a Bouleza propozycję dalszej współpracy, miałem tym razem zająć się aparaturą wspomagającą komponowanie, która zaczynała się dopiero wykluwać. Praca ta zabrała mi około roku i były to naprawdę pierwsze kroki w tworzeniu systemów informatycznych wykorzystywanych w wykonaniach „na żywo". Projekt realizowany był pod kierunkiem Giuseppe di Guigno, który wywarł na mnie ogromny wpływ na początku mojego pobytu w IRCAM-ie w charakterze kompozytora-naukowca.

W 1988 stworzył Pan wspólnie z Millerem Puckette program Max, będący do dzisiaj najczęściej wykorzystywanym, nie tylko w IRCAM-ie, ale również na całym świecie. Czy mógłby Pan opisać jego znaczenie w procesie kompozycyjnym? Jakie były jego zalety i wady?

Obecność Millera Puckette w IRCAM-ie była decydująca. Nie tylko ja bardzo wiele mu zawdzięczam, ale cała ekipa IRCAM-u, muzycy i naukowcy. To on napisał program Max, podczas kiedy ja komponowałem *Pluton* na fortepian i komputer w 1988 r. Dzisiejszy sprzęt różni się znacznie od tego z przeszłości, niemniej zasady funkcjonowania pozostały te same. Chodziło głównie o jak najskuteczniejsze połączenie interaktywne instrumentu z komputerem, które wówczas wymagało niezwykle skomplikowanej i rozwiniętej sieci urządzeń. Należy pamiętać, że w tamtych czasach używało się trzech, czterech różnych komputerów do zrealizowania jednego zadania. Program Max umożliwił połączenie kilku funkcji, a więc skomasowanie poszczególnych etapów działania w ramach jednej jednostki komputerowej. Było to tylko uproszczenie tego, co dzisiaj zawiera się w laptopie. Inną ważną zaletą tego programu było wygodniejsze i łatwiejsze wykorzystanie sterowania na odległość. Pamiętam jak György Ligeti był zachwycony tym programem, dostrzegając w nim wiele nowych możliwości.

Czy mógłby Pan przedstawić założenia swojej teorii „partytur wirtualnych"?

Koncepcja, jak i nazwa „partytury wirtualne"[1] powstała dzięki programowi Max. Chodziło o pewną technikę kompozycji, która pozwalała włączyć do wykonania muzyki elektronicznej elementy interpretacji. Na przykład dzięki temu systemowi można uzyskać różne konfiguracje dźwiękowe w zależności od sposobu, w jaki gra pianista podłączony do systemu MIDI albo odczytując zapis muzyczny „na żywo", można konstruować różne syntezy dźwięków w zależności od warunków akustycznych głosu ludzkiego, albo zmieniać przebiegi rytmiczne w zależności od planu dynamicznego wyznaczanego przez wykonawcę. Ten rodzaj partytur nazwałem wirtualnymi, ponieważ nie są do końca określone, jak to było w przypadku muzyki klasycznej, która podlegała każdorazowo przekształceniom w zależności od interpretacji. Ta technika ma na celu wprowadzić na żywo indywidualną interpretację do muzyki elektronicznej. Wyszedłem z założenia, że to, co słyszymy w wykonaniu jakiejkolwiek muzyki klasycznej, przekracza zdecydowanie zapis. Wykonawca reaguje zawsze na żywo i kształtuje dany utwór według pewnej wyrazowości. Chciałem uchwycić ten wolny margines pozostawiany wykonawcy i stworzyć z niego bardziej organiczną przestrzeń.

Jakie niebezpieczeństwa kryła ta technika?

Niebezpieczeństwo polega na tym, że jeśli pozostawi się zbyt duży margines maszynie, może ona wyprodukować dźwięki, których nie sposób skontrolować. Maszyna pozostanie zawsze maszyną i nie posiada „wskaźnika" pozycji estetycznej czy artystycznej, która jest decydująca w procesie twórczym. Dlatego też eksperymenty są niezbędne dla zbadania tej wolnej przestrzeni, która może zamienić się w chaos.

Jakie widzi Pan możliwości dalszego rozwoju tej techniki?

Kontynuuję dzisiaj badania we współpracy z Millerem Puckette w kalifornijskim USCD w San Diego. Istnieją niezliczone możliwości eksplorowania wciąż jeszcze nieznanych obszarów. Byłem pierwszym, który wykorzystał tę technikę w latach 80. w systemach bardzo prymitywnych. Dzisiaj możliwości analizy dźwięku na żywo są dużo bardziej rozwinięte. Można sobie wyobrazić muzykę, która będzie

powstawać w trakcie koncertu, a jej przebieg zależeć będzie od komunikacji pomiędzy różnymi instrumentami grającymi w zmiennych tempach.

Jakie znaczenie ma dla Pana instytucja taka jak IRCAM?

IRCAM bardzo się zmienił, bo świat się również zmienia. Nie jest już unikalnym miejscem koncentracji badań, jak to było w minionych latach. Dla mnie, poza zupełnie nadzwyczajnymi możliwościami eksperymentów, było to wymarzone miejsce spotkań, wymiany myśli pomiędzy kompozytorami o najróżniejszej stylistyce. Spotkałem Bouleza, Griseya, Muraila, Lindberga, Harveya i wielu innych. Ten aspekt był dla mnie bardzo stymulujący, ponieważ pozwolił mi na kontakty, które bez tej instytucji byłyby zbyt rozproszone i chaotyczne.

Jakie Pan widzi możliwości dialogu pomiędzy specjalistami z dziedziny nauk ścisłych i kompozytorami?

Nauki ścisłe nie wywarły na mnie dużego wpływu. Bardziej inspirują mnie dziedziny artystyczne, na przykład literatura. A co do dialogu pomiędzy naukowcami i kompozytorami – to może kształtować się najróżniej. Są naukowcy, którzy pracują i próbują rozstrzygnąć bardzo ważne kwestie dla nas, kompozytorów, jak np. technologia urządzeń do realizacji dźwięku na żywo, ale nie mają oni bezpośredniego wpływu na praktykę muzyczną. Są też inne dziedziny mające bardziej ścisłą więź z muzyką, jak badania z zakresu automatycznego czytania tekstu muzycznego czy nowe techniki syntezy głosu. Problem, który bardzo często pojawia we współpracy pomiędzy kompozytorami i naukowcami, jest natury czysto kulturowej. Wiedza jednych i drugich jest zbyt fragmentaryczna. Na przykład nie potrafię opisać ze szczegółami funkcjonowania silnika aparatury do syntezy dźwięku, mimo że umiem ją bardzo dobrze obsługiwać. Nie potrafię też wytłumaczyć, dlaczego saksofon produkuje inne dźwięki harmoniczne niż róg. Wielu z kolei naukowców ma nikłe pojęcie o muzyce. W większości znają oni dużo lepiej muzykę pop niż Strawińskiego, bo z taką się stykają na co dzień. Czasami powoduje to zahamowania i nieporozumienia. Zdarzają się wspaniałe spotkania, kiedy ludzie nauki mają estetyczną wizję urządzenia, które chcą ulepszyć. Takich jest jednak bardzo mało. Miller Puckette wie bardzo dobrze, jak mają brzmieć moje utwory. On potrafi, tak jak ja, wysłyszeć zbyt intensywne vibrato albo fałszywą transpozycję. Jest to zasługą jego fenomenalnego słuchu muzycznego, jak również mozolnej pracy, niezliczonej ilości godzin spędzonych przy przygotowaniu programu komputerowego, który chciałem zrealizować. Aby podsumować ten temat, chciałbym powiedzieć dwie rzeczy. Po pierwsze, nie istnieje bezpośrednia więź pomiędzy nauką a sztuką. Każda z tych dziedzin musi uczynić krok w kierunku drugiej, aby doprowadzić do naprawdę interesującego rezultatu. Po drugie, to muzyka i jej twórcy bardziej potrzebują nauki, nigdy odwrotnie. Nie znam ludzi nauki, którzy znajdują rozwiązania swoich problemów w muzyce.

Czy można w dzisiejszej rzeczywistości oddzielić twórczość muzyczną od badań naukowych?

Jak najbardziej. Istnieje twórczość bardzo oryginalna bez najmniejszego śladu ingerencji badań naukowych. Kompozytorzy tacy jak Helmut Lachemann czy Harrison Birtwistle zapatrywali się zawsze sceptycznie na zastosowanie nowych technologii w muzyce. I to w niczym nie umniejsza wartości ich dzieł. Muzyka jest zbyt szerokim obszarem, aby z założenia ograniczać ją do wykorzystywania odkryć naukowych.

Rozmawiała Dorota Żórawska-Dobrowolska

[1] koncepcja muzyki interaktywnej

elektronika

wojciech kosma, artysta sztuk dźwiękowych oraz wizualnych, programista. żyje, pracuje i studiuje (ma sonic arts) w londynie

Zapytałem żonę Luca Ferrariego, co sądzi o współczesnej muzyce elektronicznej. Odpowiedziała z czarującym i przepraszającym uśmiechem, że... to już kiedyś było.
Nie sposób nie przyznać jej racji. W ciągu ostatnich czterdziestu lat studia muzyki elektronicznej systematycznie wymieniały wyposażenie, starając się nadążać za rozwojem technologii. Nic nie zmieniło się jednak w produkowanych tam *en masse* utworach „na taśmę". Jeden z młodych elektroakustycznych kompozytorów opowiadał mi ostatnio o komponowaniu: „Wiesz, najpierw kładziesz plamę, my to nazywamy klejem...". I wreszcie stało się jasne, dlaczego akademickie kompozycje są równie ekscytujące co modelarstwo. Mimo uporu, z którym słuchałem akademickiej elektroniki (w Darmstadt, na Sonorities czy gdziekolwiek indziej), nie przypominam sobie, żebym znalazł tam coś interesującego. Jedna rzecz nie pozwala jednak zamknąć tych instytucji na zawsze, tak jak zamknięto legendarne studio w Kolonii. Nie można przecenić ich wsparcia dla rozwoju hardware'u oraz oprogramowania (np. IRCAM i Max/MSP, PD czy CNMAT Berkeley i Open Sound Control). A pytanie, czy priorytetową funkcją świata akademickiego jest komponowanie dobrej muzyki czy pisanie dobrych programów tym mniej mnie interesuje, im więcej oprogramowania jest publikowane jako freeware (a najlepiej opensource). Tak czy inaczej, akademia jest ostatnim miejscem, w którym radziłbym szukać sma-cznej muzyki elektronicznej. Poza tym nie mogę znieść już określenia „muzyka na taśmę".
Komputery ostatecznie złamały monopol tych instytucji i pozwalają rozkoszować się tworzeniem muzyki elektronicznej całemu społeczeństwu. Teoretycznie sprawia mi to wielką radość. W rzeczywistości rytmy 4/4 cieszą się największą popularnością. W klubie rozwój muzyki elektronicznej tkwi w martwym punkcie. Techno, obok wspierania przemysłu chemicznego, miało pozytywny wpływ na całą kulturę, ale jest przeraźliwie nudną muzyką. Męczący jest kult didżeja, a bas wcale nie jest najważniejszy. W konsekwencji mylone są pojęcia muzyki klubowej i elektronicznej, a podobno najbardziej znanymi twórcami polskiej elektroniki są Maciek Sienkiewicz i Marcin Czubala (moi przyjaciele używają płyty Marcina do odstraszania potencjalnych współlokatorów...). Kilka płyt z niewątpliwie klubowym rodowodem poruszyło me serce (z Maxem Tundrą na czele), ale dzielenie muzyki według ilości bitów na minutę to nieporozumienie.
Szczęśliwie nie wszyscy są didżejami i są jeszcze bladzi laptopowcy-ekspertymentatorzy. Słucham ich niekiedy z przyjemnością, ale niewiele ta twórczość ma wspólnego z eksperymentem. Istnieją sposoby na to, żeby muzyka w jakimś – technologicznym, artystycznym czy społecznym – sensie była nowa, ale to ciężka praca i błędna motywacja do komponowania. Większość muzyki elektronicznej podlega opinii Madame Ferrari. Nie jest nowa i nie ma w tym nic złego. Jeśli jednak nie jest eksperymentem (tym prawdziwym), podlega tym samym regułom artystycznym (czy estetycznym albo konceptualnym), które rządzą każdą dziedziną sztuki. Współczesna elektronika wydaje się jednak skupiona na wydobywaniu dźwięków z powerbooka i nie chce się jej podlegać żadnym zasadom. Ta anarchia staje się nudna.
Elektronika skupia się za często na technologii. Technologia nie pomaga muzyce. Krystian Zimerman, odtworzył kiedyś na dużą odległość przez telefon kilka superprzezroczystych cyfrowych nagrań utworów, bodajże Chopina. Przyjaciel Zimermana po drugiej stronie słuchawki je nagrał i okazało się, że zmasakrowane dźwiękowo nagrania w niczym nie straciły, dla niego jako pianisty, na swojej zawartości. Wierzę mu, ale wierzę też, że można użyć kreatywnie technologii w muzyce, czy w sztuce w ogóle. Technologia nie może być jednak jedyną wartością. Pisanie programów do muzyki w Maxie czy PD jest bardziej pociągające niż muzyka z nich wygenerowana, ale ci, którzy jej słuchają, nie chcą (i nie muszą) być „programistami". Ci, którzy chcą, to niewiele ponad tysiąc subskrybentów listy dyskusyjnej Maxa i może następnych parenaście tysięcy w PureData, jMaxa OpenMusic, itd. Mniejszość.
Steve Reich dobrych kilka lat temu przepowiadał rychłą śmierć muzyce elektronicznej. Jeszcze żyje, choć jej kondycja każe raczej zapytać: czy muzyce potrzebna jest w ogóle elektronika? Koncerty i płyty elektroniczne zaczęły być nieznośnie przewidywalne. Albo bit, albo plama, albo digital hardcore. Nagrania można wybierać według wytwórni: z góry wiadomo, co można oczekiwać po labelach. Płyt można też nie kupować wcale, bo choć istnieją zjawiska wybitne, to są zazwyczaj starannie przed społeczeństwem ukryte (choć nie wiadomo, kto kim pierwszy przestał się interesować: społeczeństwo elektroniką czy elektronika społeczeństwem) Irytujące jest poczucie elitarności subkultury elektronicznej, a już szczytem ignorancji jest pielęgnowane legendy o tym, że elektronikę trzeba rozumieć. Nie można winić za to tylko muzyków. Społeczeństwo wychowane na gierkach video i MTV potrafi powiedzieć o jakimś utworze wizualnym, że jest brzydki, podczas gdy pytane o muzykę (przynajmniej alternatywną), utrzymuje, że się nie zna i nie rozumie (a co jest do rozumienia w muzyce?). Elektronika to wykorzystuje, co jest jedynym rozwiązaniem, dopóki publiczność się nie wyedukuje. A że to nie takie proste, niech udowodni rozmowa, którą moje niesforne ucho zupełnie przypadkowo posłyszało na „Turning Sounds". Rozmawiali Włodzimierz Kotoński (dla niewtajemniczonych: pionier polskiej elektroniki, twórca pierwszego polskiego „utworu na taśmę", jeśli się nie mylę) i jegomość (równie zasłużony, ale nazwiska nie pomnę), kiedyśmy wszyscy wychodzili z wykładu, którego uwieńczeniem był Fennesz z płyty. Jegomość: „Jak Ci się to widzi?" Pionier: „Eee, te chroboty, kliki, to nie jest muzyka. Ja tego nie rozumiem". Hej, jeśli pionierzy nie rozumieją, to może za dużo wymagam od reszty (a co do mnie, to Fennesza bardzo lubię).
Proroctwa Reicha mogą spełnić się mniej dosłownie: muzyka elektroniczna zamiast walczyć wciąż o miejsce u boku muzyki klasycznej, staje się częścią multimedialnej sztuki. Muzyce elektronicznej bliżej jest do sound artu i z sound artu się wywodzi. Nie jest do słuchania jak radio i nie można jej oceniać kategoriami odpowiednimi dla piosenek radiowych. Teraz chyba najuważniej należy przyglądać się tym artystom, którzy działają pomiędzy dyscyplinami i którzy nie generują dźwięku za wszelką cenę. Dziś jest to prostsze niż kiedykolwiek wcześniej. Komputer chce tylko binarnej informacji, nie dba o to, co się do niego wpisuje i może przetworzyć wszystko. Kod staje się najbardziej uniwersalnym językiem, pozwala artystom się mulitmedializować.
Posługując się znów przykładem Max/MSP, najbardziej elastycznego i na pewno nie najtrudniejszego „języka programowania", kontrolowanie video (tak samo jak robotów, openGL czy czegokolwiek innego) jest tam oparte na tych samych zasadach co programowanie dźwięku. Artyści to wykorzystują. Sound art jest częściej obecny w galeriach, muzycy uwizualniają swoją muzykę (jest już nazwa: av performances), a artyści wizualni śpiewają, czego moim ulubionym przykładem jest Pippilotti Rist. Ale o tym może innym razem.

cheers,
wojciech kosma
wk@wojciechkosma.art.pl

Komponowanie w czasie rzeczywistym?

JEAN-CLAUDE RISSET

W niniejszym artykule, poświęconym muzyce live electronics, zamierzam zwięźle opisać mój własny *Duet na jednego pianistę*, który jest cyfrowym urzeczywistnieniem interakcji w czasie rzeczywistym pomiędzy grającym i sterowanym komputerowo fortepianem akustycznym. Jednocześnie zamierzam również wystąpić jako adwokat diabła i wskazać, że dostępność programów działających w czasie rzeczywistym w komputerowych systemach muzycznych niekoniecznie wiąże się z rozwojem samej sztuki komponowania w muzyce elektronicznej.

Korzyści z systemów pracujących w czasie rzeczywistym

Z pewnością możliwość działania w czasie rzeczywistym jest dla użytkowników komputerowych systemów muzycznych bardzo pomocna: pozwala precyzować niuanse wykonania w sprzężeniu z własnym słuchaniem. Ciekawe perspektywy zarysowała pionierska praca Mathewsa i Moore'a nad systemem GROOVE, w której komputer sterował czymś w rodzaju analogowego syntetyzatora. GROOVE umożliwiał kontrolowanie działań w czasie rzeczywistym na różne sposoby, takie jak tryb „organisty", „multiplay", „dyrygencki" czy wreszcie tryb „muzyki minus jeden". Takie procesy dają wykonawcy nowe możliwości natychmiastowego reagowania i kontroli, podobnie jak interaktywne systemy komputerowe, które Mathews nazywa dziś „inteligentnymi instrumentami", a Tod Machover „hiperinstrumentami". Około roku 1974 Jon Appleton i Sydney Alonso zbudowali i wykorzystali pierwszy cyfrowy syntetyzator pracujący w czasie rzeczywistym – Synklavier, który był później często stosowany w kompozycji i wykonawstwie. W 1981 roku Joel Chabade przedstawił coś, co można by określić mianem komponowania w czasie rzeczywistym: jego gesty, wychwytywane przez antenę Theremin podłączoną do Synklaviera, sterowały parametrami kompozycji takimi jak gęstość czy dysonansowość. Barry Vercoe i Larry Beauregard pracowali nad „syntetycznym wykonawcą" – programem mającym podążać za tempem żywego muzyka wykonującego zapisaną partię i tworzyć dla niego akompaniament zgodnie z partyturą utworu: doprowadziło to do powstania dzieł *live computer music* takich, jak np. *Jupiter* Phillippe'a Manoury'ego. Miller Puckette i Roger Dannenberg rozwinęli oprogramowanie do sterowania interakcją w czasie rzeczywistym.

Duet na jednego pianistę

Mój *Duet na jednego pianistę*, wykonany w MIT w 1989 roku z pomocą Scotta Van Duyne'a, jest prawdopodobnie pierwszym przykładem interakcji pomiędzy wykonawcą i komputerem odbywającej się całkowicie w sferze dźwięków akustycznych. Podczas gry na fortepianie akustycznym pianista steruje drugą – generowaną przez komputer i wygrywaną na tym samym fortepianie – partią.

Wykorzystany instrument to fortepian akustyczny Yamaha Disklavier wyposażony w wejście i wyjście MIDI. Wyjście MIDI wysyła na zewnątrz informacje na temat ruchów klawiszy i pedałów, co rejestrują specjalne sensory. Fortepian z kolei wyposażony jest w napęd, który umożliwia mu samodzielne „granie" sekwencji zapisanych w formacie MIDI. Aby doprowadzić do prawdziwej interakcji użyliśmy programu, który tworzył sygnały MIDI przychodzące do fortepianu z sygnałów MIDI z niego odbieranych. Tak więc komputer wygrywa w rzeczywistości drugą partię uzależnioną jednak całkowicie od wysokości dźwięków granych przez pianistę i od sposobu ich wydobycia. Relację pomiędzy tym, co gra pianista i odpowiedzią komputera określa program komputerowy. Cały system opracowany został w kręgu programistów Maxa pod kierownictwem Millera Puckette'a.

Można się zastanawiać, dlaczego w artykule na temat live electronics odwołuję się do *Duetu fortepianowego*, wykorzystującego wyłącznie dźwięki akustyczne. A jednak – jak wykazałem – utwór może być wykonany tylko przy użyciu komputera: kompozycyjna interakcja jest tworzona elektronicznie.

W *Duecie* zastosowałem dość proste kompozycyjne relacje między partią pianisty i komputera: translacje lub symetrie w przestrzeni wzajemnie od siebie uzależnionych: czasu i częstotliwości (czyli transpozycje dźwięków lub inwersje interwałów); przywoływanie przez pianistę określonych wzorców (np. arpeggiów) lub przechowywanych w cyfrowej pamięci sekwencji muzycznych mogących ulec zmianie pod wpływem niektórych parametrów wykonania (na przykład: tempo sekwencji odpowiada tempu pianisty, ale też może ono być funkcją głośności dźwięków granych przez pianistę); imitacje w stylu kanonicznym (komputer gra melodię pochodzącą od tej granej przez pianistę, ale transponuje ją i zmienia tempo).

Wady i ograniczenia systemów działających w czasie rzeczywistym

Operacje w czasie rzeczywistym pozwalają więc tworzyć nowe sytuacje. Co więcej wiążą się z tym zalety całkiem praktyczne, na przykład zmniejsza się liczba dźwięków koniecznych do uprzedniego zarejestrowania.

Mimo wszystko uważam jednak, że entuzjazm dla programów działających w czasie rzeczywistym poszedł za daleko. Już kilka lat temu w instytucji takiej jak IRCAM systemy muzyczne niefunkcjonujące w czasie rzeczywistym traktowano jako przestarzałe. Uważam to za nieuzasadnione. Oto powody, dla których tak myślę:

1) Każdy system cyfrowy może osiągnąć ograniczony stopień dźwiękowej złożoności w czasie rzeczywistym. Obecnie złożoność systemów wykorzystujących działanie w czasie rzeczywistym uzyskuje się poprzez nawarstwianie – sprzeczne z podstawową ich ideą. Nawet biorąc pod uwagę niedawne postępy w technologii cyfrowej, ograniczenie złożoności często wciąż nie pozwala osiągnąć właściwej jakości brzmienia, porównywalnej z brzmieniem dużej orkiestry. Nawet jeśli ta granica zostanie w przyszłości przesunięta, wciąż pozostanie barierą: kompozytor nie ma pełnej wolności w wyborze stopnia złożoności, który chce osiągnąć.

2) Systemy dokonujące syntezy w czasie rzeczywistym są mniej elastyczne niż syntezy softwarowe: zamiast pełnego wyboru *à la carte*, oferują raczej kilka *menus* dla kontrolowania specyficznych parametrów dźwiękowych poprzez pewne gesty. Niezależnie od sposobu sprawowania tej kontroli – za pomocą potencjometrów, klawiatur, kontrolki oddechu, specjalnych narzędzi – panowanie nad wszystkimi parametrami dźwięku jest generalnie niemożliwe. Tak więc tego typu kontrola została w istocie ograniczona do pewnych cech wybranych uprzednio – i ten wybór nie zawsze jest dokonywany przez muzyka. Bardziej delikatna jest również zmiana konfiguracji w systemach operujących czasem rzeczywistym. Gdy ktoś komponuje, powinien mieć możliwość modyfikowania parametrów lub dokonywania uszczegółowień na kilku różnych poziomach. Ów problem kontroli stawia wyzwanie przed twórcami systemów muzyki komputerowej, a omówione przed chwilą ograniczenia czynią je jeszcze trudniejszym.

3) Działanie w czasie rzeczywistym nie stanowi rozwiązania trudnego problemu opanowania cyfrowej syntezy dźwięku. Często kompozytor niemający doświadczenia w syntezie przeżywa trudne chwile, starając się uzyskać satysfakcjonujący dźwięk: wierzy, że realizacja w czasie rzeczywistym pozwoli mu osiągnąć pożądane brzmienie jedynie przy użyciu ucha i intuicji. Jest to wielka iluzja. Jak była już mowa wcześniej, zakres parametrów podlegających kontroli w czasie rzeczywistym musi być wybrany uprzednio. Co więcej, nie można osiągnąć określonej kombinacji poprzez pospieszne działanie metodą prób i błędów, podobnie jak nie można samym tylko szybkim obracaniem ścianek kostki Rubika ustawić ich we właściwej konfiguracji. Warto zaznaczyć, że osiągnięty w ciągu ostatnich trzydziestu lat postęp w naszym rozumieniu dźwięku muzycznego dokonał się głównie dzięki systemom niewykorzystującym operacji w czasie rzeczywistym: za przykład może posłużyć praca Chowninga, Sheparda i moja nad imitowaniem brzmienia instrumentów akustycznych oraz nad tworzeniem słuchowych iluzji i paradoksów.

Manipulacji w czasie rzeczywistym trudno się oprzeć. Zaskakujące jest, do jakiego stopnia niektórzy kompozytorzy, uznawani za rygorystycznych lub formalistycznych w swoich kompozytorskich poczynaniach, mogą stać się empirystami, gdy tylko zabiorą się za systemy wykorzystujące czas rzeczywisty. Tymczasem o wiele trudniej jest w nich nadążać za danymi: znaczenie ustawień kontrolnych jest często nieznane lub mgliste i zazwyczaj nie na wiele się zdaje przydatna gdzie indziej buchalteria. A więc z wiedzy na temat fizycznej struktury dźwięków muzycznych, rozwijanej od lat sześćdziesiątych, trudno jest korzystać. Kompozycje realizowane w systemach wykorzystujących czas rzeczywisty zwykle ją ignorują i wiele z nich uznaję za w pewnym sensie prymitywne, zwłaszcza że losowość przekształceń w czasie rzeczywistym jest tak trudna do uniknięcia. Wzorce, które łatwo wytworzyć w trakcie transformacji dźwięku na żywo, często stają się kliszami. Kompozytorzy stają się świadomi tego zagrożenia: dziś wielu z nich wraca do takich programów syntezy, jak MusicV czy CSound, dających im swobodę tworzenia własnych dźwięków, korzystania z wiedzy na temat ich fizycznej struktury i dokładnego określania szczegółów poza działaniem w czasie rzeczywistym. Sam przy syntezach komputerowych wciąż czasem stosuję opisy dźwięków, które sporządziłem ponad trzydzieści lat temu w moim *Katalogu komputerowo syntetyzowanych dźwięków*.

4) Systemy wykorzystujące czas rzeczywisty są efemeryczne z powodu szybkiego ewoluowania technologii. Jest to poważny problem, który powinien stać się dla kompozytorów głównym obiektem troski. György Ligeti odrzucił propozycję stworzenia utworu, do którego wykonania niezbędne byłyby unikatowe urządzenia. Technologia zmienia się szybko i istnieją silne rynkowe naciski na wymienianie instrumentów elektronicznych na nowsze. Stąd wiele z tych instrumentów ma krótkie życie, mimo iż mogą być muzycznie użyteczne, a utworów napisanych na te instrumenty nie można już dłużej grać ani słuchać. Przenoszenie utworów wykonywanych w jakimś systemie wykorzystującym czas rzeczywisty na inny jest trudną i mało inspirującą pracą, toteż wielu kompozytorów woli poświęcić czas na napisanie kolejnych utworów, niż tracić go na przystosowywanie starych do nowego sprzętu. Sytuacja ta nie daje szansy na rozwój tradycji wykonawczych ani na to, by dzieła tego gatunku mogły stać się klasyką. Niesie to ze sobą niebezpieczeństwo nietrwałej i pozbawionej pamięci sztuki elektronicznej.

Kompozytorzy są dziś bardziej świadomi tego problemu niż piętnaście czy dwadzieścia lat temu. Twórcy skomputeryzowanych stanowisk pracy dla kompozytorów zdają sobie teraz sprawę z tego, jak ważna jest możliwość dostosowania do przyszłych urządzeń utworów muzycznych powstałych na obecnie istniejącym sprzęcie i od niego uzależnionych. Jest to jednakże trudne wyzwanie, a trudność owa nie jest wyłącznie natury technicznej: kompozycja nie powinna zależeć od jakiejś funkcji urządzenia, której zabraknąć może w jego późniejszych wersjach; struktura kompozycji powinna zawierać czytelne wytyczne co do podstawowych operacji związanych z jej wykonaniem, które powinny być również osiągalne w przyszłości.

5) Muzyka „na taśmę" również musi być „wykonana" – nie jest martwa.

À propos, termin „muzyka na taśmę" jest już nieadekwatny. Odnosi się on tradycyjnie do muzyki tworzonej przed wykonaniem i nagrywanej na określony nośnik – taśmę magnetofonową, taśmę DAT, płytę kompaktową, czy twardy dysk komputera. We Francji i Kanadzie większą popularność zdaje się zyskiwać określenie *musique sur support*.

Muzyki słucha się dzisiaj głównie z nagrań. Te można już montować w sposób zupełnie swobodny. Większość utworów muzyki pop nie jest gotowa po jednej sesji: są one cierpliwie i pomysłowo wykańczane w studio. Wykonania na żywo są zaś pieczołowicie przygotowywane. Czy ktokolwiek narzeka, że piękne nagranie *Lulu* Albana Berga pod dyrekcją Pierre'a Bouleza jest pozbawione spontaniczności? A przecież Teresa Stratas, sopran śpiewający rolę tytułową, nagrywała swoje partie kilka tygodni po orkiestrze.

Dwie konferencje na temat „Technologia i kompozytor", które pod kierownictwem Wesleya Fullera, Lindę Dusman i Thomasa DeLio odbyły się w 1994 roku w Luksemburgu i na Uniwersytecie w Maryland, poświęcone były „kontynuowaniu tradycji muzyki komponowanej na taśmę". Gdy zmienią się technologie, proces nagrywania prawie na pewno będzie

dalej dostępny, a nagrane dźwięki są łatwe do przenoszenia z jednego nośnika na inny. W IDEAMA powstaje właśnie, kierowane przez Thomasa Gerwina (we współpracy z ZKM z Karlsruhe, CCRMA ze Stanfordu i innymi centrami na świecie) cyfrowe archiwum muzyki elektronicznej: jego celem jest zapewnienie ciągłości muzycznym dziełom istniejącym w nagraniach.

Koncerty muzyki na taśmę są okazją do doświadczenia czegoś, czego nie można doznać, słuchając muzyki w domu. Na koncertach organizowanych przez CCRMA w znajdującym się na wolnym powietrzu Frost Audytorium w Stanford widziałem szerokie rzesze urzeczonych tą muzyką słuchaczy – pamiętam wieczór, podczas którego utwory na samą taśmę zyskały większy aplauz niż pozostałe.

Jednakże koncerty tylko na taśmę powinny być starannie przemyślane i przygotowywane. W tej dziedzinie istnieje we Francji tradycja związana z działalnością takich grup jak GRM w Paryżu, GMEB w Bourges, GMEM w Marsylii i CIRM w Nicei. Oczywiście możliwości kontroli nad wykonaniem są drastycznie ograniczone, a jednak jest to bardzo ważne. Poziom natężenia dźwięku jest istotnym i subtelnym czynnikiem. Dowiedziono tego w trakcie testu przeprowadzonego w latach siedemdziesiątych przez Davida Wessela w IRCAM-ie: wykonawcom grającym na żywo na różnych instrumentach – wiolonczeli, flecie, trąbce – towarzyszył dźwięk ich nagrania. Odtwarzane na dobrym sprzęcie nagranie mogło brzmieć bardzo podobnie do oryginału, jednak jego wiarygodność znikała, gdy tylko prezentowano je zbyt głośno lub zbyt cicho. Mam więc głęboką prośbę do organizatorów koncertów muzyki elektronicznej: postawcie konsoletę wśród publiczności, a nie w oddzielnej kabinie, gdzie poziom głośności można kontrolować jedynie na wyczucie

Większość moich kompozycji, w szczególności *Little Boy* (1968), *Mutations* (1969), *Sud* (1985), *Invisibles* (1994) była skomponowana „na taśmę" przy użyciu systemów komputerowych niewykorzystujących czasu rzeczywistego. Myślę, że gdybym zastosował te, które go wykorzystują, wiele fragmentów nigdy by nie powstało.

Komponowanie i systemy działające w czasie rzeczywistym

Zgodnie z zapowiedzią odegrałem rolę adwokata diabła. Z pewnością technologia oparta na operacjach w czasie rzeczywistym ma wiele do zaoferowania – performance, różnorodność rozwiązań, możliwość natychmiastowej adaptacji, nawet element ryzyka w trakcie wykonania. Zastosowanie komputera pozwala łączyć działalność kompozytorską i wykonawczą: są nawet takie utwory, w których słuchacz może dokonywać zmian na bieżąco. Niektóre systemy pracujące w czasie rzeczywistym mogą już równie dobrze działać poza nim, stając się poważnym narzędziem do rejestrowania tego, co zostało ukończone.

Syntezy opóźnione można mieszać lub łączyć z syntezami w czasie rzeczywistym. W Marsylii Frédéric Boyer napisał program sekwencerowy w MIDI, który transponuje dane wykonania w MIDI na format danych programu MusicV. Tak więc parametry wykonania mogą być wychwytywane w czasie rzeczywistym przez urządzenia znajdujące się przy wejściu MIDI (kontrolki oddechu, klawiatura reagująca na prędkość, potencjometry lub pedały), a następnie konwertowane na format MusicV. Złożonych syntez można dokonać z opóźnieniem i wówczas uwzględniają one wszystkie niuanse gestów w czasie rzeczywistym. Owe gesty mogą zostać rozpisane na wiele różnych parametrów muzycznych, z czego wynika na przykład, że skala wcale nie musi być chromatyczna, skoro numer klawisza MIDI może być przypisany dowolnej wysokości lub innemu niż wysokość parametrowi. Wykorzystałem tę możliwość w *Voilements* (1987) i w *Electron-Positron* (1989) – działanie w czasie rzeczywistym odegrało w nim użyteczną rolę w połączeniu z procesami w czasie opóźnionym.

Wykorzystanie operacji w czasie rzeczywistym miało w ostatnim przykładzie charakter raczej kosmetyczny niż strukturalny. Używając komputera do tworzenia materiału muzycznego, często komponuję same dźwięki – nie zadowala mnie tylko układanie ich w czasie, chcę grać wewnętrznym czasem samych dźwięków. Oczywiście, aby tego dokonać, muszę wyzwolić się z czasu rzeczywistego.

Pomijając nawet specyficzny przypadek brzmień komputerowych, działanie w czasie rzeczywistym w gruncie rzeczy lepiej pasuje do performance'u i improwizacji niż do genialnych kompozycji. Komponowanie nie jest – a przynajmniej nie powinno być – procesem rozgrywającym się w czasie rzeczywistym. Zapis muzyczny odwzorowuje czas w przestrzeni. Odnosi rzeczywistość muzyki do reprezentacji – partytury – która jest poza czasem. Ta reprezentacja zasugerowała przekształcenia, takie jak symetrie względem wysokości czy użycie osi czasowej w kontrapunkcie, które nie mogłyby zostać opanowane i zrealizowane w czasie rzeczywistym. Działając poza czasem rzeczywistym, musimy koniecznie wyzwolić się z ograniczeń czasu i jego tyranii, z dyktatu pośpiechu, nagłości, przyzwyczajeń, odruchów. Pisanie muzyki zakłada przewidywanie i doskonalenie. Budowanie utworu może wymagać wiele cierpliwości: ale trzeba być również gotowym na pojmowanie go synoptycznie, w mgnieniu znacznie szybszym niż upływ czasu muzycznego.

Muzyka stara się podważyć lub zniszczyć czas, wypełniając go sobą. Osiągnięcie tego pochłania wiele wysiłku, pracy, myśli. Podróż może być przygotowywana długo, zaś jej plan ma zaś niewiele wspólnego z planem przygotowań. Twórca planuje rodzaj wędrówki, której kolejne etapy mają skupić na sobie uwagę słuchacza: czas komponowania nie jest czasem wykonania czy słuchania.

Tak więc muzyczne wykorzystywanie procesów w czasie rzeczywistym powinno być moim zdaniem dokładnie przemyślane. Naszą epokę cechuje pogoń za natychmiastowym efektem. A skutkiem niecierpliwości jest raczej pośpiech, ślepe i odruchowe reakcje, niż przemyślane i udokumentowane działanie. Ona zagraża pamięci. Paul Virilio zwraca uwagę na niebezpieczeństwo popadania w szaleństwo na punkcie technologii wykorzystujących operacje w czasie rzeczywistym i dążenia do przebicia „muru czasu". Natychmiastowe sukcesy niszczą pragnienia. Jak sugerował Jorge Luis Borges, „zbliżanie się objawienia, które się nie pojawia, jest być może fenomenem estetycznym."

przekład: *Paweł Mościcki*
redakcja: Ania Pęcherzewska i Michał Mendyk

Dialog o antologiach: Noise & Electronic, OHM, Haunted Weather

JAN TOPOLSKI: Przed nami 3 antologie muzyki konkretnej, elektroakustycznej i szmerowo-szumowej, 11 płyt, 137 utworów. Czy w ogóle coś te kompilacje łączy? Wydaje się, iż wszystkie starają się przedstawić pewną panoramę lub też wizję historii muzyki elektronicznej – parę nazwisk, nurtów i zjawisk niewątpliwie przewija się przez wszystkie z nich, ale jednak od razu pojawiają się wątpliwości.

Różnią się bowiem właściwie wszystkim, a zwłaszcza kontekstem powstania i intencjami – *Noise & Electronic Music. A-chronology* belgijskiej oficyny Sub Rosa to wciąż kontynuowany projekt, którego wynikiem są trzy (jak dotąd) dwupłytowe albumy utworów zebranych głównie spośród 240 wydawnictw tej wytwórni (choć część prezentowana jest tu po raz pierwszy, a na potrzeby trzeciego woluminu pewne dzieła nawet zamówiono), opatrzony wyczerpującym, filozoficzno-estetycznym komentarzem Guya Marka Hinanta. *Haunted Weather* to dwie płyty towarzyszące książce muzyka i krytyka, Davida Toopa, wybrane przez niego jako ilustracje tez z tejże książki – produkt znanego wydawnictwa Staubgold. Wreszcie *OHM – The Early Gurus of Electronic Music* to trzypłytowy album wytwórni Ellipsis Arts, którego zamiarem było przedstawienie pozycji kanonicznych i przełomowych z historycznego punktu widzenia.

Dlatego należy zadać pytania zupełnie podstawowe i zasadnicze. Jaką wizję, historię czy kanon dzieł prezentują owe antologie? Jakie były kryteria wyboru i uszeregowania utworów? Jakie są najważniejsze odkrycia i pominięcia? Jakie wyłaniają się z tych zestawów nurty, zjawiska, problemy estetyczne czy technologiczne? Co łączy, a co dzieli te albumy?

Zacznę od uwagi pozornie banalnej, ale jednak ważnej: dzięki temu, iż autorzy antologii nie wywodzą się ze środowiska akademickiego (czy w ogóle muzycznego, jak Hinant) szczęśliwie udało się uniknąć zdominowania albumów przez sterylne produkcje studiów elektroakustycznych, a zyskały one szerszy kontekst prezentacji. Paradoksalnie jednak okazuje się, iż to właśnie w nich w latach 50.-60. wprowadzono przygniatającą większość innowacji, które później były tylko adoptowane, reinterpretowane i łączone przez muzyków alternatywy. Czy faktycznie potencjał państwowych funduszy, wielkich projektów i profesjonalnych inżynierów i kompozytorów okazał się bezkonkurencyjny? A może przepływ idei był jednak dwukierunkowy?

JANUSZ ZIELIŃSKI: Byłbym ostrożniejszy z tą „przygniatającą większością". Np. Raymond Scott, jeden z pionierów elektroniki i wynalazca m.in. Clavivoxu oraz The Orchestra Machine, tworzył muzykę do kreskówek i reklam, występował też na scenie w zespole „jazzowym". A Walter Ruttmann był filmowcem (współpracował z... Leni Riefenstahl) robiącym ścieżki dźwiękowe do swoich filmów i słuchowisk radiowych. I to z filmu przeniósł do muzyki różne techniki montażu, jak cięcie, sklejanie, nakładanie warstw itp. To pierwsze z brzegu przykłady sprzed powstania studiów elektroakustycznych. Ich znaczenie było duże, ale wynikało raczej z dostępu do sprzętu (który mieli tylko nieliczni muzycy „alternatywni" jak Roger Roger alias Cecil Leuter), a nie z akademickości w sensie formalnego kształcenia. Wypada też wspomnieć wkład w rozwój muzyki osób takich jak Theremin czy Moog, które nie tylko trudno nazwać akademikami, ale nawet muzykami. Pionierzy nie mogli się nauczyć muzyki elektronicznej czy konkretnej w akademiach, podobnie jak bracia Wright nie kształcili się w szkole lotniczej, a bracia Lumière w szkole filmowej.

Z wykształceniem akademickim kompozytorów było różnie (Partch, Xenakis, Sciarrino). A ci, którzy mieli je gruntowne, swoje dokonania zawdzięczają głównie własnym talentom twórczym, a nie odtwórczym. Musieli raczej zwalczać w sobie wyuczone nawyki i schematy, a także przestawić się z trybu, w którym ktoś przez wiele lat mówił im, co robić, a potem oceniał to, czy jest „dobrze" (zgodnie z oczekiwaniami). Teraz w akademiach wykłada się już muzykę elektroniczną czy konkretną, ale nikt nie uczy tego, co będzie jutro. Z drugiej strony sprzęt jest tańszy i łatwiej dostępny. Więc o ile rzeczywiście w latach 50.-60. to z akademii wychodziła większość ciekawych dzieł (ale nie „przygniatająca", jak się zsumuje dorobek ostatnich 100 lat), o tyle teraz tendencja się odwróciła. Te antologie dobrze to odzwierciedlają.

Nie wiem, na ile ta zmiana jest spowodowana przewagą liczebną nieakademików, na ile różnicami w metodologii tworzenia (np. komponowanie wszystkiego w postaci partytury vs wielokrotne testowanie praktyczne pomysłów przed ukończeniem utworu), a na ile skostniałością pewnych struktur w szybko rozwijającym się społeczeństwie informacyjnym (nowe memy szybciej rozprzestrzeniają się przez internet niż przez podręczniki, egzaminy i programy studiów).

No i ten „bezkonkurencyjny potencjał państwowych funduszy". Już zresztą w 3. numerze pisałeś: „Muzyka poważna (...) jest dotowana przez rząd, a zatem samowystarczalna; natomiast muzyka rozrywkowa musi się sama utrzymać, musi się sprzedać, a więc musi przyciągnąć czymś, konserwatywnego z natury (...) słuchacza". Chyba jednak to instytucje są bardziej konserwatywne niż potencjalne, choćby małe i rozproszone, grupy słuchaczy. Jakoś nie umiem sobie wyobrazić, by Merzbow lub inny bezkompromisowy twórca był cały czas utrzymywany przez rząd. Łatwiej znaleźć setkę radykalnych odbiorców przez internet lub ziny. Oczywiście ta muzyka zwykle nie zarabia na siebie, więc jej autorzy zdobywają pieniądze w inny sposób. Bynajmniej nie trzeba iść na kompromisy, bo sztuka wcale nie musi „się sprzedać". I to jest dużo większa wolność niż uzależnienie od państwowego mecenatu. Państwo ma własne cele, co do których może oczekiwać artystycznego poparcia. I chętniej finansuje „muzealnictwo muzyczne", jak mawia Bogusław Schaeffer, niż nową twórczość. Problemem akademii jest też pośrednictwo wykonawców i partytury między kompozytorem a jego dziełem. Wiele utworów, szczególnie tych odważnych, nie doczekuje się wykonań. A jeśli już są, to często kompozytor traci nad tym kontrolę.

JT: A więc jest oczywiste, że sami pionierzy nie byli „akademikami" w żadnym sensie, jak dowcipnie wykazałeś. Ale pisałem głównie o czasie „od" lat 50. – i nie szło mi o ilościowe proporcje, ale o innowacyjność i oryginalność propozycji (które, jak wiemy, są niemierzalne). Tylko po części wynikała ona z przewagi technologicznej – po części jednak właśnie ze wspomnianej przez Ciebie różnicy w podejściu do uprawiania muzyki. Otóż wydaje mi się, iż dla twórców działających w studiach efekt pracy jako owoc setek godzin żmudnych eksperymentów powodował, że zależało im na możliwie doszlifowanej „kompozycji" w znaczeniu dzieła zamkniętego i doskonałego. Natomiast na gruncie twórczości alternatywnej, po części improwizowanej, istotniejszy jest chyba sam proces poszukiwania nowych dźwięków, samo działanie, które czasami bywa ciekawsze niż efekt. W klasycznych już dziś dziełach Xenakisa, Varèse'a, Boehmera czy Parmegianiego jest potencjał, którego starczy jeszcze na długo i zdaje mi się, że wielu twórców wciąż z niego korzysta. Sporo utworów reprezentujących najnowsze nurty alternatywne bazuje na świetnych skądinąd pomysłach, są one jednak zaskakująco jednostronne i jednowarstwowe (np. Autechre, Fennesza, Hanno). Tak więc nie miałem na myśli tylko historycznego faktu, ale wciąż istniejącą według mnie dysproporcję w zakresie, że tak powiem, potencjału. Ale to, co teraz piszę, bardzo zalatuje elitaryzmem, czuję, że mi się dostanie...

Inna sprawa, która mnie bardzo uderzyła podczas słuchania: że utwory pionierskie, innowacyjne, oryginalne estetycznie często są bardzo jałowe pod kątem czysto muzycznym i wyrazowym. Że pierwszy chronologicznie bardzo często nie znaczy pierwszy artystycznie. I to dotyczy także, a może nawet przede wszystkim, utworów powstałych w studiach (zwłaszcza kompozycji Ussachevsky'ego, Lueninga, Oliveros, Ferrariego, Pierre'a Schaeffera). W tym sensie antologia Sub Rosy stanowi dla mnie przede wszystkim pewną próbę napisania nieortodoksyjnej historii tej muzyki, ustalenia jej kanonu, bynajmniej jednak nie pod kątem arcydzieł, lecz raczej punktów zwrotnych, nierzadko także utworów mniej znanych i zapomnianych (Ruttmann, Beyer, Kurenniemi) – dlatego traktuję ją nieomal jako swego rodzaju dzieje „estetyki" tej muzyki, jej ideologii, technologii. Natomiast zbiorem dzieł wedle ich wartości dzieł jawi mi się składanka *OHM*.

Jednak, jak zapewne zauważyłeś, Hinant próbuje ostatnio (w trzecim woluminie) złapać puls najnowszej elektroniki, podsłuchać, co obecnie piszczy w procesorach. Jeszcze wyraźniej widać to w przypadku Toopa i *Haunted Weather*, który wszakże – powiedzmy to jasno – nie ogranicza się do muzyki elektronicznej, zdaje się zajmować po prostu pewnym rozmaicie realizowanym podejściem do dźwięku, co zresztą objaśnia we wspomnianej książce. No właśnie, jakie zjawiska są wedle Ciebie na tych antologiach podkreślane, a jakich zdecydowanie brakuje?

JZ: Przecież ani te antologie, ani tym bardziej sama muzyka eksperymentalna nie zaczynają się „od" lat 50. Postawiony problem nie był tak zawężony. Tylko sugerowana przez Ciebie odpowiedź się w tych latach lokuje. Z ilościowymi proporcjami chodziło mi o to, że zapewne nie wynikają one z niczego i są jakąś funkcją tego, co się nowego i ciekawego w jakiejś dziedzinie muzyki dzieje. Zgadzam się z tym, że innowacyjność i oryginalność są niemierzalne. Ale skoro wyraziłeś we wstępie swoją subiektywną opinię, więc pozwolę sobie przedstawić moją.

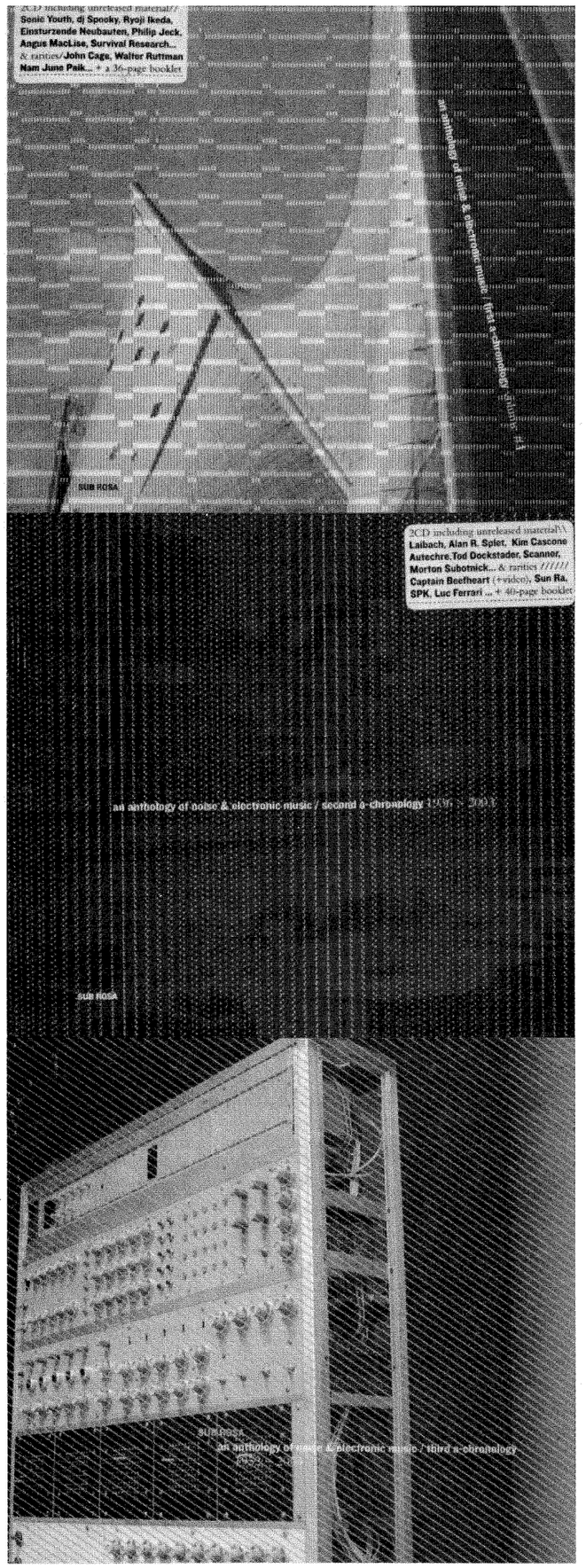
Muzyka wciąż ewoluuje. I o ile w studiach elektroakustycznych rozwijano zwykle koncepcje muzyczne, które już wcześniej istniały, tak też działalność młodych nieakademickich elektroników czy improwizatorów jest jednak *twórczym* rozwinięciem idei, które były w tych studiach. Gołym uchem słychać, że muzyka się zmienia. Nikt nie powie, że rzeczy, które się teraz tworzy w świecie nowej elektroniki, brzmią tak jak rzeczy z lat 50. Ba, zwykle słychać postęp w stosunku do tego, co było 5 lat wcześniej. Działa tu mechanizm opisany przez Cutlera, że nowe instrumenty do tworzenia i nagrywania muzyki prowadzą do nowych rozwiązań czysto muzycznych. Jest on jednak niekonsekwentny, gdy ubolewa, że coś, co Cage tworzył przy pomocy cięcia i klejenia taśmy przez rok (pomagali mu w dodatku Tudor i Brown, czego Cutler nie napisał), współczesny elektronik może zrobić w 5 minut. To przecież wcale nie znaczy, że takie dzieła muszą powstawać w 5 minut. Często muzycy alternatywni spędzają na nagraniu płyty kilka lat, robiąc coś, co kiedyś Cage'owi zajęłoby przy pomocy chałupniczych metod 20 tysięcy lat. Nowe możliwości techniczne pozwalają teraz sięgać głęboko w strukturę dźwięku i przy pomocy nanoinżynierii tworzyć prawdziwe perełki. Najbardziej niedorzeczne sądy o muzyce to takie, że się skończyła w którymś roku, np. 1945. Jak w licznych w przeszłości przypadkach wieszczenia końca historii albo nauki, teorie takie świadczą nie o wielkim znawstwie, ale o ignorancji i braku wyobraźni. Kto grał przed 1945 r. jak Satanicpornocultshop lub Asa-Chang & Junray? Albo czy literatura się skończyła, gdy wymyślono wszystkie litery?

Kluczową kwestią jest to, czy ktoś ma coś do powiedzenia i czy ma talent, błysk geniuszu. Sam zauważyłeś, że wiele kompozycji ze wspomnianych studiów ma wątpliwe walory muzyczne i ja się w ogólności z tym zgadzam (choć różnimy się chwilami co do konkretnych nazwisk). Po prostu i w akademii, i w alternatywie gros twórczości to mizeria. Każdy sam musi zdefiniować i wyszukać to, co dla niego wartościowe. A na pewno takim łatwym kryterium nie może być fakt posiadania przez twórcę papierów akademii, co by miało tyle sensu, co dzielenie literatury na dobrą i złą na podstawie tego, czy dany pisarz ukończył filologię. Prócz takich geniuszy jak Lachenmann czy Tudor dyplomowanymi kompozytorami bywają twórcy mierni. W młodości wierzyłem, że istnieją dobre i złe gatunki muzyki. Jednak doszedłem do wniosku, że wszystko zależy tylko od tego, kto się za daną dziedzinę zabiera. Skrajny przykład: nie lubiłem kiedyś jodłowania, a potem usłyszałem, co w tej estetyce potrafili zrobić plądrofonicy (np. Vicki Bennett) lub noisowcy (np. Axiome, nie mylić z Axiom) i nie mogłem wyjść z podziwu.

Zresztą pod względem muzycznym różnica między akademią i alternatywą się zaciera. Weźmy muzykę konkretną: przecież nie da się usłyszeć, kto nagrał dane dźwięki otoczenia – odgłos pociągu to odgłos pociągu. Podobnie z akademicką live electronics i jej nieakademickimi odpowiednikami. A nawet w graniu na instrumentach tradycyjnych widać wyraźne analogie między Lachenmannem a tym, co możemy usłyszeć w muzyce free improv. Równolegle rozwijał się ten sam pomysł na niekonwencjonalne wykorzystanie instrumentów („dmuchanie w trąbkę od dupy strony"). Osoby, które twierdzą, że zawsze słyszą różnicę między akademią i nie, poddałbym ślepym testom – dopiero wtedy okazałoby się, czy ich „wprawne" ucho naprawdę jest w stanie to wychwycić, czy to tylko przejawy snobizmu. Bo myślę, że np. teorie o różnym stopniu organizacji materiału wynikają z tego, że ktoś wie już wcześniej, czego słucha i następuje projekcja jego oczekiwań i uprzedzeń.

W kwestii braków w antologiach. Około stu twórców z tych płyt to mikroskopijny wycinek muzyki, więc wielu artystów siłą rzeczy musiało być pominiętych. A i te kompilacje są jednymi z wielu, by wspomnieć *Early Modulations* oraz *Musica Futurista*, niektóre płyty z serii *Musik in Deutschland* czy antologie poszczególnych studiów (np. UPIC albo ośrodka w Utrechcie), z drugiej strony serie *Modulation & Transformation* oraz *Clicks & Cuts* i wiele innych. Ewentualne wnioski w równym stopniu zależą więc od stanu muzyki jak od wyboru antologii do dyskusji. Generalnie na tych trzech skupiono się raczej na „gwiazdach" (też tylko niektórych, z braku miejsca) danych nurtów, a nie jakichś zapomnianych nazwiskach.

Z rzeczy pominiętych wymieniłbym przede wszystkim twórców konstruujących grające roboty (a nieraz całe ich orkiestry), na czele z Bastienem, Cardellem i Pahlem. Z nowszych nurtów brak zupełnie hip hopu (np. Odd Nosdam, Rob Swift, Kid Koala). Są plądrofonicy, ale bez genialnych People Like Us oraz Stock, Hausen & Walkman. Są turntabliści, ale bez mojego ulubionego Érika M. Nie ma bastard-popu (V/VM, Kid606, DJ/



Rupture). Nie ma żadnego wcielenia Uwe Schmidta (Señor Coconut, Geeez 'n' Gosh). Brak takich gwiazd nowej elektroniki jak Venetian Snares, Lidell, Khan czy Kubin. Skoro są akustyczni Evan Parker oraz Spontaneous Music Ensemble, to mogliby też być przykładowo Gustafsson i Hautzinger, jak najbardziej Lachenmann, nie mówiąc o konstruktorach nowych instrumentów akustycznych, jak również i amplifikowanych, jak Hans Reichel i jego rewelacyjny daxophone. Niestety nie ma Radiana. Pominięto ciekawe eksperymenty Voice Crack i im podobnych. Nie ma całych odłamów industrialu, jak power noise i power electronics. A ze zbliżonych estetyk, takich wykonawców jak Holger Hiller, Muslimgauze, Aube, NWW i Esplendor Geométrico. Z wcześniejszych rzeczy np. Brainticket czy Silver Apples. Pominięto ważne dokonania Yasunao Tone z jego legendarnym tworzeniem dźwięku poprzez niszczenie płyt. Nie ma żadnego spektralisty. Z protoplastów muzyki konkretnej brak najwybitniejszego, czyli Pierre'a Henry. Myślę też, że obróbka głosu w wykonaniu takiego Henri Chopina bywa ciekawsza niż u wielu muzyków zamieszczonych na *OHM*. Najliczniej w omawianych antologiach reprezentowani są kompozytorzy wczesnej elektroniki, choć brak dzieł np. Mathewsa, Berio, Lejarena Hillera, Kagela czy Nono. Osobiście żałuję, że nie zachowały się do naszych czasów żadne nagrania wielu pionierskich instrumentów elektronicznych np. dwustutonowego telharmonium Thaddeusa Cahilla z 1897 roku czy radzieckiego sonara z 1930, który „wymawiał" podobno proste wyrazy. Natomiast mimo że wciąż dysponujemy nagraniami wczesnych instrumentów mikrotonowych (np. arpa citera oraz octavina Juliana Carillo, nie mówiąc o późniejszych instrumentach Partcha), to na antologiach nie są one obecne. Brak też takich klasyków jak *Balet Mechaniczny* Antheila. Uderza całkowita nieobecność na tych płytach polskiej muzyki akademickiej (zresztą alternatywna też jest reprezentowana symbolicznie) – mści się nieudostępnianie archiwów SEPR. Tyle się działo, a niemal nic nie ma na płytach.

A co do tego, że muzyka alternatywna wydaje Ci się jednostronna (na co podałeś przykład Autechre, podczas gdy ich niektóre płyty są krańcowo różne), to może jednak za mało takiej muzyki słuchałeś. Osoby innych ras wydają się nam zwykle dużo bardziej podobne do siebie niż w przypadku rasy własnej. Z muzyką bywa podobnie – utwory reprezentujące gatunki, których nie słuchamy, wydają się zrobione „na jedno kopyto". Więc być może jeszcze nie wypracowałeś dostatecznego aparatu pojęciowego i estetycznego, by w nowej elektronice lepiej wyłapywać wszelkie niuanse. Uważam też, że utwory późnego Autechre mają właśnie dużo warstw, których starczyłoby na wiele innych utworów o bardzo różnych charakterystykach i dramaturgii. Warto śledzić je wszystkie symultanicznie. Jeśli ich muzyka jest tak prosta, to rozpisz nutami jakiś utwór z *Draft 7.30* i daj do zagrania muzykom. Sądzę, że 99% informacji zostałaby utracona. Taką muzykę trudno opisać w kategoriach klasycznych (harmonii, rytmu itp.) – partytura uwzględniająca wszystkie szczegóły i efekty studyjne miałaby rozmiar encyklopedii.

JT: No to zostałem pouczony, poprawiony i zarzucany listą braków i niedostatków – antologii i moich prywatnych. Cóż tu dodać – może tylko to, że niektóre z Twoich przykładów zbyt daleko sięgają (orkiestralna muzyka futurystyczna, nowe instrumenty akustyczne). Ponadto nie spektraliści są tu najdotkliwiej nieobecni, lecz twórcy związani z paryskim IRCAM-em, co by nie mówić, jednym z najważniejszych ośrodków akademickich ostatnich 30 lat. Podobnie brakuje słynnego ośrodka w Stanford, jak i studia Feedback w Kolonii, z nazwisk: Chafe'a i Maiguashki czy Fritscha. Również fatalne są przykłady muzyki futurystów (zachowały się nagrania, Schott wydał ostatnio książkę o Luigim Russolo z niezłymi próbkami), natomiast do Twojej listy wcześniejszych ważnych antologii dodałbym nieco już nobliwą, ale wciąż ważną 15-płytową serię *Computer Music Currents* oficyny Wergo, poświęconą wiodącym studiom komputerowym. Zaś co do zawstydzającego braku Polaków (a przecież Kotoński, Rychlik, Bogusław Schaeffer!) – zapewne podane przez Ciebie przyczyny są prawdziwe. Jednak to narzekanie trzeba zdecydowanie przerwać, bo musimy powiedzieć to wreszcie jasno (w czym chyba obydwaj się zgodzimy), że antologie te są potrzebne oraz warte kupienia i poznania, choćby po to, by stały się punktem wyjścia do dalszych poszukiwań.

Cieszę się bardzo, że podjąłeś wątek akademicko-alternatywny, sztandarowy dla nas w „G", i absolutnie zgadzam się w sprawie podobieństw „konkretnej muzyki instrumentalnej" Lachenmanna do pewnych dokonań w obrębie free improvisation (Bailey, Butcher, Lytton) albo w kwestii słuchowego rozróżnienia kompozycji od improwizacji (oczywiście w sytuacji, gdy się nie widzi orgiastycznej ekspresji występujących na żywo muzyków). Natomiast wypada mi się odnieść do Twojej uwagi o moich uwarunkowaniach percepcyjnych. Niewątpliwie masz wiele racji, jednak z dwoma zastrzeżeniami: nie pisałem o całej twórczości Autechre czy innych, lecz o tych próbkach, które zostały wybrane i zamieszczone na antologiach, oraz, po drugie, oczywiście nie miałem na myśli ich jednostronności czy płytkości rozpatrywanych tylko wedle tradycyjnych kategorii muzycznych, ale również pod kątem tych jeszcze nienazwanych. Otóż nawet jeśli będziemy śledzili wymienione przeze mnie przykłady w perspektywie mas brzmieniowych, warstw czasowych, zdarzeń i obiektów dźwiękowych, płaszczyzn barwowych, struktury alikwotowej lub harmonicznej czy czegokolwiek jeszcze innego, to wydaje mi się, iż objawi się ich jednowymiarowość w tym sensie, iż któryś z wymienionych aspektów okaże się bardzo rozwinięty, obfity w ciekawe i oryginalne pomysły, podczas gdy inne będą całkowicie pominięte lub co najmniej mocno zredukowane, przesunięte na drugi plan. Ale nie zrozum mnie źle – podobna wada jest przypadłością wielu wspomnianych wyżej pionierskich utworów akademickich. A może to nie tyle wada, ile (czasami!) cena rewolucyjności, innowacyjności, przełomowości?

I wreszcie: jakie zjawiska i nurty wybijają się na owych albumach na plan pierwszy? Przede wszystkim tzw. usterkowanie, czyli w wąskim znaczeniu używanie niezgodnie z przeznaczeniem sprzętu nagrywającego (czy amplifikacji instrumentów akustycznych) i odtwarzającego (mikserów i gramofonów). Ale także zaburzenia czasu (zapętlanie) czy dźwięków harmonicznych (dysharmonizacja). Mamy zatem choćby *On/Off* Hanno, *Aerial > Song* Dockstadera, *A Little Noise in the System* Oliveros (wszystko N&E) czy fragmenty *Spacecraft* MEV na *OHM*. Po drugie, eksploracja od zawsze zakazanego w muzyce europejskiej szumu we wszelkich jego postaciach. Spotykamy go zarówno w różnych estetykach czy ideologiach (noise, industrial), jak i w zastosowaniach czysto muzycznych (budowanie całego katalogu, niemalże skali brzmień szumowych, jak niegdyś harmonicznych). Szkoda wymieniać, szum jest tu obecny niemal w każdym utworze, dodam tylko, że w niektórych znajduje się w ciekawej relacji do natury (*Rainforest* Tudora czy *Birds and Warhorse* Merzbowa) albo do brzmień alikwotowych (*Kontakte* Stockhausena), zaś w innych sam prezentuje swoje niezwykle frapujące właściwości (fragmenty *de natura sonorum* Parmegianiego, *Lune* Oswalda czy *C7: : continuum* Ikedy). Zastanawiające, iż chyba tylko Toop zauważył przeciwieństwo szumu, czyli tony sinusoidalne u Kaffe Matthews czy Sachiko M i włączył je do *Haunted Weather*. No i po trzecie, muzyka konkretna, remiks, sampling, kolaż, czyli wszelkie utwory bazujące na uprzednio nagranych dźwiękach, próbkach czy całych innych kompozycjach (najświetniejsze kolaże to tutaj z pewnością *Rozart Mix* Cage'a i *Jukebox Capriccio* Marclaya, muzykę konkretną reprezentuje najoryginalniej *Wochenende* Ruttmanna, zaś remiks i sampling znajdziemy choćby na *I'adore...* Yuko Nexus6). Po czwarte... no ale to może już Ty, Januszu, przejmiesz prowadzenie?

JZ: Po czwarte, najbardziej oczywiste, syntetyczne otrzymywanie dźwięku (licznie tu reprezentowane). To istota muzyki elektronicznej: sztuczne uzyskiwanie brzmień, których nie było i poszerzanie tym samym granic muzycznego świata. Stopień komplikacji dźwięków naturalnych pozostanie taki sam, tymczasem elektroniczne czeka rozwój wykładniczy. Samo panowanie nad materiałem brzmieniowym już jest w elektronice większe, a fraktalizacja i deregularyzacja wciąż postępują. Po piąte, nie wymieniłeś ciszy jako muzyki – tu reprezentowanej przez Sugimoto, w żadnym wypadku nie prekursora, bo długo przed nim byli futuryści, a po nich Cage, ani najwybitniejszego przedstawiciela (cisza miewa ciekawszą oprawę). Po szóste, skoro mamy niezgodne z przeznaczeniem używanie sprzętu nagrywającego i odtwarzającego, to należałoby też wskazać trend polegający na niezgodnym z przeznaczeniem używaniu instrumentów akustycznych (głównie utwory muzyki improwizowanej na *Haunted Weather*). W każdej z tych sześciu kategorii mieści się wiele niezdobytych dotąd lądów. To, co wymieniłeś, jest dość trafne i wraz z moimi uzupełnieniami ujmuje chyba wszystko, co znajduje się na antologiach.

Teraz sprostowania. Przecież wspomniałem wyżej o dwupłytowej antologii włoskich futurystów *Musica Futurista*, a Luigiego Russolo nie wymieniłem dlatego, że pojawił się na omawianych przez nas kompilacjach. IRCAM też nie był przeoczony, bo w antologiach są związani z nim Chowning (*Stria* z *OHM* to właśnie IRCAM), Bayle, Risset, Pousseur i wielu innych. Zresztą Chowning był też założycielem i dyrektorem ośrodka w Stanford, według Ciebie też pominiętego. Tłumaczyłem również, że na tych płytach znajdują się utwory na czysto akustyczne instrumenty, więc upoważnia mnie to do pisania o innych kompozycjach tego rodzaju. Pisząc o spektralistach miałem na myśli również IRCAM, bo prawie każdy spektralista coś tam stworzył. Z kolei czy przykład orkiestralnej muzyki futurystycznej sięga za daleko? Przecież we wspomnianym *Balecie mechanicznym* instrumentami są m.in. warkoczące śmigła lotnicze, klaksony samochodowe i elektryczne syreny, co stało się inspiracją dla twórców muzyki konkretnej i industrialnej. A Antheil na koncercie strzelał z pistoletu do fortepianu (to dopiero przekraczanie granic muzyki, w dodatku niemal sto lat temu), przez co go ścigała policja.

Kontekst wypowiedzi o Autechre jest taki, że sam zacząłem słuchać muzyki akademickiej wcześniej niż nowej elektroniki. Nim zrozumiałem twórczość pierwszego zespołu tego drugiego nurtu, byłem dawno entuzjastą Dobrowolskiego, Scelsiego czy Stockhausena. Nowa elektronika to młody gatunek, więc siłą rzeczy musiałem poznać go później, jednak nie od razu się do niego przekonałem. I nie od razu słuchałem go w taki sposób, jak teraz. Pod tym względem ewoluowałem, tak jak i ewoluował sam nurt. Bywa, że gdy komuś nieobeznanemu z tą estetyką zaprezentuję fragment takiej muzyki, często jedynym elementem, który jest on w stanie zarejestrować, jest rytm (o ile dany utwór go posiada). Gdy mówię, że tam są miliony rzeczy, to taka osoba dodaje, że w dodatku przeszkadzały jej jakieś trzaski i szumy. A przecież najdrobniejszy trzask winyla jest w tej muzyce tak równoprawnym „instrumentem" jak w innej skrzypce. I należy śledzić te trzaski, bo miewają tyle przygód, co Odyseusz. Podobnie jak szumy, mające wiele niejednorodności, którym się warto przyglądać. Takim równoprawnym „instrumentem" może być też przestrzeń poddawana studyjnym zabiegom i wiele innych elementów. Nie wystarczy fakt, że jakieś trzaski są. Może pionierom wystarczyło, ale to przecież całe kontinuum twórczych możliwości. Tak samo jak pomysł wydawania w ogóle jakichś dźwięków (czyli: muzyka) był tylko początkiem drogi. Opisana historia ilustruje taki sam brak zrozumienia, jakby ktoś mało obeznany z muzyką poważną wyniósł z koncertu tylko tyle, że muzycy byli we frakach.

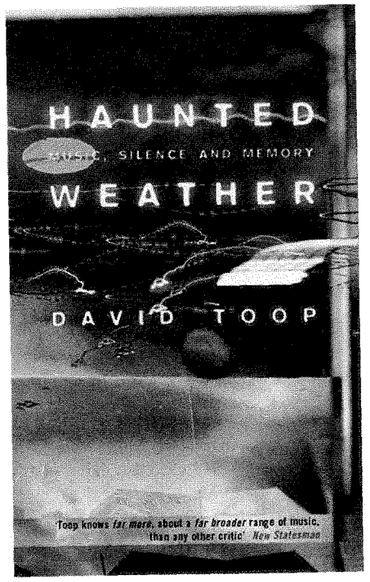
Generalnie wolę muzykę bogatą, nie tylko ilościowo, skomplikowaną i wielowarstwową, w przeciwieństwie do różnych form minimalizmu. Uważam, że okolice dobrej nowej elektroniki (Matmos, Radian, Matt Elliott) są tak samo wielowarstwowe jak dobra muzyka akademicka (Birtwistle, Globokar, Hübler). Granice wielowarstwowości wyznaczają po prostu możliwości człowieka (muzyka i słuchacza) i stan techniki. W alternatywnej elektronice często wszystko jest na siebie ponakładane, pomysły są realizowane równocześnie, mało linearnie, co może nieraz sprawiać wrażenie jednolitej masy, którą trudno formalnie opisać. A nadmierny bagaż teoretyczny bywa przeszkodą. Czytałem objaśnienia kompozytora, który pisał, że wykorzystał w utworze opóźnienia. Przecież Autechre stosują dziesiątki tysięcy tego rodzaju zabiegów i się z nich nie tłumaczą. Twoje deklaracje znaczą literalnie tyle, że Ty słyszysz mało warstw (jedną). Więc jakieś problemy „być może" (wtedy użyłem tego trybu) gdzieś występują. Rozważ opcję, według której Autechre mówi w obcym języku. Bo chyba nadal próbujesz opisywać ich muzykę kategoriami akademickimi, mimo że najnowszymi. Oczywiście nie wszystko to język, ale gdy jedna osoba uważa coś za bełkot, a druga słyszy w tym treść, to raczej ta druga ma rację.

JT: A propos przeoczeń – jak zauważyłeś, utwór Chowninga powstał właśnie w IRCAM-ie, a nie w Stanford, a mi chodziło o same dzieła, nie zaś o twórców (bo ci zazwyczaj bywali związani z paroma ośrodkami). Z tego też powodu uważam dzieła Bayle'a, Risseta i Pousseura za mało reprezentatywne dla paryskiego centrum.

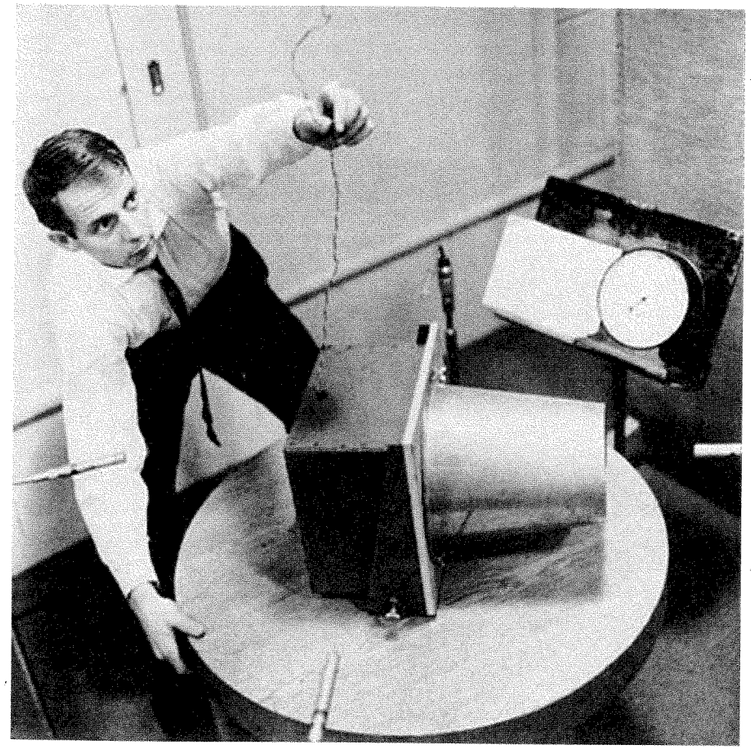
Natomiast co do uwzględnienia przez Toopa pewnych utworów instrumentalnych, to zdaje mi się, iż robił to głównie właśnie ze względu na mniej lub bardziej nietypowe tych instrumentów użycie. Jednak to nie muzyka akustyczna skłoniła nas do zajęcia się tematem, ale trzy różne wizje historii i kanonu muzyki elektronicznej. Z którymi warto się zapoznać choćby po to, by w przyszłości mówić wieloma językami!

Dialog odbył się między 10 a 25 maja drogą elektroniczną między Regensburgiem, Wrocławiem (Jan Topolski) a Toruniem (Janusz Zieliński) oraz na żywo na festiwalu Musica Genera 27 maja.

Integralną częścią tej rozmowy jest spis utworów umieszczonych na antologiach, który został umieszczony na www.glissando.pl.



KARLHEINZ STOCKHAUSEN
Pięć muzycznych rewolucji od roku 1950 [1]



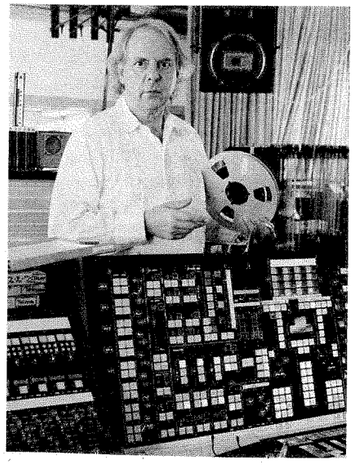
Od czasu *Sternklang* (1970) używałem syntezatora w wielu kompozycjach. W solistycznej wersji *Michaels Reise* (1986) dwa syntezatory przejęły wszystkie funkcje orkiestry, podobnie jak świat barw tej partytury, wszystkie zanotowane parametry modulacji zostają przez nie rozszerzone. W *Evas Lied* (1986) i *Evas Zauber* wymyśliłem ponad 150 programów barw dźwiękowych na trzy zestawy po dwa syntezatory i rozwinąłem zupełnie nowe metody kontroli, modulacji, przestrzennej projekcji i notacji tych dźwięków. W *Inwazji* (1991) i *SynthiFou* (1992) zastosowałem 10 syntezatorów i sampler (oraz sprzęt dodatkowy). Z kolei *Freitag* (1996) z cyklu *Licht* został zrealizowany z mnóstwem elektronicznych instrumentów klawiszowych i wzmacniaczy.

Od początku roku 1986 czuję się podobnie jak niegdyś w studiu muzyki konkretnej ORTF w Paryżu (1952) czy w Studio für Elektronische Musik des WDR w Kolonii (maj 1953), stawiany jako kompozytor nieustannie w sytuacjach nieznanych, w których dosłownie nie wiadomo, od czego zacząć. Faktycznie od roku 1950 w mojej pracy nad komponowaniem barwowym[2] miało miejsce pięć rewolucji.

1. Pierwsza zdarzyła się na przełomie lat 1952/53 w postaci muzyki konkretnej (*Etude*), elektronicznej na taśmę (*Studie I* i *II*) oraz przestrzennej (*Gesang der Jünglinge, Kontakte, Gruppen* i *Carré*); utworów z tranformatorami, generatorami, modulatorami, magnetofonami itd. Integracja wszystkich możliwych konkretnych i abstrakcyjnych (syntetycznych) dźwięków, ale i wszystkich możliwych szumów. Kontrolowana projekcja muzyki w przestrzeni.

2. Od około 1963 roku rozpocząłem poszerzanie mojej estetyki o live electronics, włączając do mych działań grupę eksperymentujących wykonawców, co zaowocowało szeregiem kompozycji z nowymi procesami modulacji, transformacji, projekcji przestrzennej na orkiestrę (*Mixtur, Stop, Hymnen, Sternklang* itd.), instrumenty solowe, jak tamtam, fortepian, altówka, elektronium, elektrochord itd. (*Mikrophonie I, Solo, Prozession, Kurzwellen, Spiral, Pole, Expo, Mantra* itd.) oraz chór (*Mikrophonie II, Stimmung*). Reżyser dźwięku zostaje w tych utworach postawiony w zupełnie nowej roli, będącej czymś znacznie więcej niż tradycyjna rola dyrygenta. Do rozwinięcia moich idei przyczyniły się także techniki intermodulacji, wykorzystane przeze mnie w *Hymnen* i *Telemusik*, jak również w *Sirius* i w całym cyklu *Licht* (np. w dźwiękowych scenach z *Montag*).

3. Trzecie rewolucja miała miejsce podczas pracy w Studiu WDR z wielkim syntezatorem EMS-Synthi 100 i z perfekcyjnym 8-kanałowym stołem obrotowym użytymi w *Sirius*. Trzy lata musiałem się uczyć wszystkiego od nowa, aby opanować sztukę kontrolowania procesów tworzenia dźwięków w czasie rzeczywistym i złożoną technikę 8-kanałową.



4. Czwarty start od zera nastąpił w 1984 gdy za pomocą komputera PDP 11 i syntezatora 4X w paryskim IRCAM-ie opracowywałem 6-kanałową wersję *Kathinkas Gesang* na flet i elektronikę. Znowu musiałem od początku uczyć się nowego rodzaju myślenia, systemu znaków, notacji, praktyki wykonawczej.

5. I teraz, wraz z boomem mobilnych studiów elektronicznych – a więc wraz z technicznie i finansowo osiągalnym zastosowaniem syntezatorów i samplerów – rozpoczęło się głęboko idące, niedające się przewidzieć przeobrażenie kompozytorskiego rzemiosła. Jest ono co prawda naturalnym rozwinięciem wszystkiego tego, co zrealizowałem przez ostatnie 43 lata, jednak opanowanie systemów rozmaitych syntezatorów wymaga nadzwyczajnej cierpliwości, fantazji i długiej praktyki. Trzeba zrozumieć, że kwestia terminu „kompozycja barwowa" trochę się skomplikowała, gdyż komponowanie konkretnej barwy – w nowoczesnym języku zwanej „programem dźwiękowym" – jest nierozłącznie związane z komponowaniem całego dzieła. Nie można zrobić żadnego „programu dźwiękowego" ze wszystkimi jego modulacjami bez uwzględnienia dokładnie określonych długości trwania, głośności, przestrzenności tego dźwięku oraz bez związku ze zdarzeniami brzmiącymi równocześnie, wcześniej i później. Dlatego tworzenie pojedynczego dźwięku na elektronicznym instrumencie klawiszowym – wspólnie z doświadczonym w zakresie gry na tym instrumencie wykonawcą – zajmuje często wiele godzin, a rezultat nierzadko zmienia się jeszcze wiele razy podczas prób.

O tym, dokąd prowadzi to konstruowanie, mówię i piszę od zawsze tak samo: każdy kompozytor, sam czy z wykwalifikowanym instrumentalistą, dla każdego nowego dzieła tworzy własny świat dźwiękowy i – podobnie jak to praktykuję od lat – podczas komponowania ciągle wypróbowuje to, co napisał przy syntezatorze, dniami i nocami słuchając swoich skatalogowanych programów dźwiękowych. A i wtedy popełnia się mnóstwo błędów, które mogą być poprawione dopiero podczas licznych prób – w przypadku *Evas Lied* było to 300 godzin z całym zespołem ośmiu solistów i siedmiu śpiewaków dziecięcych. Jeszcze nigdy w historii muzyki twórca nie znajdował się w tego rodzaju eksperymentalnym stadium komponowania!

W związku z tym ważny jest kolejny aspekt: 22 sceny z *Evas Zauber* skomponowałem i uprzestrzenniłem 4-kanałowo w 1985 roku w studiu WDR. Użyłem w nich i zestawiłem w sposób zupełnie niespodziewany i pozaprzyczynowy próbki dźwiękowe ze wszelkich możliwych obszarów życia, które w normalnych warunkach nigdy nie mogłyby wejść ze sobą w kontakt. W tym celu wykorzystałem technikę, którą opanowywałem stopniowo w *Gesang der Jünglinge, Hymnen, Telemusik, Kurzwellen, Spiral, Sirius*. 12-kanałowa kompozycja i realizacja zastosowana we *Freitag* wykracza poza wszystko, czego do tej pory pod tym względem dokonałem[3].

Podczas tworzenia każdej z kompozycji powstałych w ciągu ostatnich 17 lat miesiącami wypróbowywałem z instrumentalistami codziennie po wiele godzin, nowe mikroskale, dźwięczne i bezdźwięczne (szmerowe) barwy konsonansowe. Trafiają się w tych nowych dziełach jedne czwarte, szóste, ósme tonów i niedefiniowalne za pomocą prostych liczb interwały aż do 26 stopni w obrębie tercji wielkiej (a więc około jednej trzynastej tonu) wraz ze wszystkimi nieopisywalnymi zmianami barw dźwiękowych.

Kolejnym istotnym rozszerzeniem obszaru muzyki jest integracja ruchów dźwięków w przestrzeni. Od wczesnych kompozycji kwadrofonicznych (*Gesang der Jünglinge* 1954–56, *Kontakte* 1958–60, *Hymnen* 1966–67), poprzez 5-ścieżkowe *Telemusik* (1966), 8-ścieżkowego *Siriusa* (1975–1977) i całą serię dzieł 8-ścieżkowych moje komponowanie przestrzenne wciąż się rozwijało – do *Oktophonie* (1990-91) na 8 grup głośników tworzących sześcian, ze wszystkimi możliwymi wertykalnymi i diagonalnymi ruchami dźwięków, i ostatecznie do *Dodekaphonie* (1992-94) z 12 przestrzennymi źródłami w projekcji piramidalnej.

Komponując, wciąż mam poczucie bycia uczniem stojącym u progu zupełnie nowej praktyki realizacyjnej i wykonawczej. Zazwyczaj nie mówi się o codziennej pracy nad rozwijaniem rzemiosła. Ale świadomość tak znaczących doświadczeń powinna stać się udziałem wszystkich, którzy podejmują się komentowania nowej muzyki , nie mając o niej zielonego pojęcia.

„Kto ma uszy, niechaj słucha". Ale dziś trzeba dodać: niech sprawi sobie parę nowych uszu, bo inaczej nie usłyszy nowego, tylko stuletnie i zdarte płyty swoich własnych wspomnień.

[1986/95]

To, co napisałem w tekście o pięciu rewolucjach od tego czasu jeszcze zyskało na wadze i aktualności. Moje kompozycje z ostatnich lat są w przeważającej części muzyką elektroniczną lub konkretną, jak np. *Mittwochs-Gruss* (54 minuty 8-kanałowej elektroniki), *Mittwochs-Abschied* (45 minuty 8-kanałowej muzyki elektronicznej i konkretnej), *Sonntags-Abschied* na 5 syntezatorów (35 minuty 5-kanałowej elektroniki), *Klavierstücke*: *XVI* na fortepian elektroniczny (8 ścieżek) i strunowy, *XVII* na syntezator i taśmę (4 ścieżki), *XVIII* i *XIX* na syntezator (4 i 5 ścieżek).

Równie istotne są dla mnie 16-ścieżkowe fragmenty z *Düfte-Zeichen, Engel-Prozessionen, Vision, Licht-Bilder, Lichter-Wasser* i *Hoch-Zeiten*. Te ostatnie, na 5 zespołów orkiestrowych, są standardowo emitowane przez 8 grup po 2 głośniki oktofonicznie lub kwadrofonicznie.

Myślę, że komponowanie elektronicznej muzyki przestrzennej stanie się głównym nurtem sztuki muzycznej w przyszłości. Co do mojego w tym udziału, wreszcie uda się zapewne wszystkie siedem oper z cyklu *Licht* pokazać naraz, np. w roku 2010 w ramach europejskiej stolicy kulturalnej, która wtedy znajdzie się w Niemczech.

[10.05.2005, dla „Glissanda"]

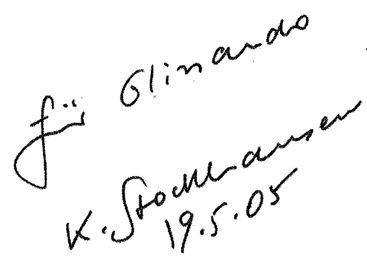
Karlheinz Stockhausen

Tłumaczenie: Jan Topolski.
Redakcja: Katarzyna Kwiecień i Anna Pęcherzewska

[1] Tekst towarzyszący prawykonaniu *Evas Zauber* w 1986 roku, uzupełniony w 1995, zakończony apendyksem napisanym specjalnie dla „Glissanda" w postaci odręcznego listu w maju 2005.

[2] Oryg. „Klangkomposition" można w dużym przybliżeniu uznać za niemiecki odpowiednik polskiego słowa „sonoryzm" [przyp. tłum.]

[3] Do scen z *Evas Zauber* odnoszą się strukturalnie identyfikujące się, imitujące i przekształcające flet solo, dzieci, perkusista oraz trzech muzyków na syntezatorach: pierwszy gra na PPG Wave 2.2 z klawiaturą Oberheim-Xk 1 Master oraz Prophet VS (oba z efektem split, a więc zazwyczaj z czterema symultanicznymi różnymi programami, jak z procesorem Roland Digital Effect DER-3); drugi na na dwóch Yamahach DX 7 II-FD, jednym samplerze Casio FZ-1 i sprzęcie do efektów ART ProVERB; trzeci na dwóch syntezatorach Oberheim-XPANDER z klawiaturą Xk 1 Master, jednym Yamaha DX 7-II, i na podobnych samplerach i sprzęcie do efektów. Wszystkie syntezatory mają wyjście MIDI. Na każdy instrument napisałem oddzielny program, który został zapisany na kasetach, taśmach oraz dyskietkach, i które należą – tak jak „nuty" – do materiałów niezbędnych do wykonania.



Dziś i jutro elektroniki

ankieta redakcyjna

Nowość: tym razem (a to nie ostatni) postanowiliśmy się zwrocić z dwoma pytaniami do wybranych twórców muzyki elektronicznej z całego świata. Oczywiście nie wszyscy odpowiedzieli, ale i z otrzymanych tekstów wyłania się ciekawy obraz trendów, postaw, poszukiwań. Oto przetłumaczone odpowiedzi, wersje oryginalne znajdują się na naszej stronie www.glissando.pl. No i pytania:

1. Dlaczego posługuje się Pan/Pani elektroniką, jakie ma ona znaczenie i sens w Pańskiej/Pani twórczości?
2. Jakie zjawiska w elektronice mogą odmienić muzykę w przyszłości?

AGF

1. Elektronika jest praktyczna i daje się kontrolować. Pozwala na większą swobodę komponowania skomplikowanej muzyki bez potrzeby korzystania z pomocy innych muzyków. Niedawno sampler był największym odkryciem w podróży ku nowym dźwiękom. Teraz komputer wspiera mój głos, poezję, piosenkę. Lubię spędzać czas sama z dźwiękami, szukać nowych, aranżować je i zmieniać, zamiast siedzieć w sali prób. Mam nadzieję, że w przyszłości będę miała więcej pieniędzy na to, żeby zapraszać do współpracy dobrych muzyków. Mimo wszystko nadal wolę przebywać z ludźmi niż z komputerami.

2. Strumień elektronów, strumień świadomości? Strumień górski, strumień płynie i nie ma strumienia...

Robin Rimbaud (Scanner)

1. Elektronika oferuje pole dźwiękowe, które jest wolne od wszelkich związków i historii. Dzięki niej można stworzyć dźwięk niewykazujący żadnego podobieństwa z tym, co dotychczas słyszeliśmy. W ten sposób jesteśmy w stanie na komputerze namalować zupełnie nowy obraz muzyczny, czego nie można byłoby dokonać za pomocą tradycyjnych instrumentów.

2. Miniaturyzacja elektroniki spowodowała radykalne zwiększenie ilości muzyków podróżujących z małą ilością sprzętu. Wierzę, że bezprzewodowa technologa rozwinie się tak, że pozwoli artystom odkrywać nowe sposoby prezentacji dźwięku, również w powiązaniu z elementem wizualnym, jak nigdy dotychczas. Obecnie odbieramy muzykę w zupełnie inny sposób niż w przeszłości, jesteśmy o wiele bardziej mobilni i możemy inaczej postrzegać czas. To będzie miało ogromny wpływ na to, jak muzyka będzie tworzona, dystrybuowana i ostatecznie konsumowana.

Michał Talma-Sutt

W kontekście zjawisk akustycznych elektronika (czy też elektroakustyka, jako termin bardziej mi odpowiadający) oferuje całą paletę nowych możliwości, które z punktu widzenia kompozytora wydają się na tyle ważne, że nie sposób ich ignorować. Jakkolwiek zdaję sobie sprawę, iż sale koncertowe nie są jeszcze w większości standardowo wyposażone w systemy nagłośnieniowe, nie wykluczam jednak, że to się w przyszłości zmieni, więc – kto wie? – może za parę lat łączenie muzyki instrumentalnej z dźwiękami wyprodukowanymi w komputerze, utrwalonymi na jakimś nośniku lub wykorzystanymi w postaci live electronics będzie czymś nie mniej naturalnym niż dzisiaj koncert symfoniczny? Przy czym możliwości komputerów ciągle się zwiększają – jak sobie przypomnę, co dało się dzięki nim osiągnąć jeszcze 10 lat temu i porównam z tym, co jest możliwe teraz... Reasumując, nie mówmy o jakichś konkretnych zjawiskach w elektronice, które mogą odmienić muzykę w przyszłości, to się dzieje już teraz, a tym, co muzykę wzbogaca (z odmienianiem będę bardziej powściągliwy), jest właśnie współudział środków elektroakustycznych, cała zaś maszyneria niezbędna do operowania nimi bywa coraz częściej zredukowana do pojedynczego komputera (dzięki wzrostowi jego mocy obliczeniowej).

Vladislav Delay (Luomo)

1. Generalnie jestem bardzo zainteresowany strukturami procesów myślenia, kodów, logiki i oczywiście przypadkowymi aspektami kreatywności, a komputer zdaje się być idealnym modelem do tego typu badań. Kody i logiczne algorytmy są podstawową jego działania, więc jest doskonałym odpowiednikiem naturalnego życia w naszym skodyfikowanym świecie.

2. Każdy rodzaj naukowego odkrycia może powołać do istnienia nowy kierunek w muzyce i trudno mi powiedzieć, co będzie dalej. Ale wygląda na to, że coraz bardziej stają się ważne struktura, logika i ograniczenia maszyn, które używamy.

Jan Jelinek

1. Kiedy zaczynałem uprawiać muzykę, szukałem interfejsu, który pozwoliłby mi tworzyć dźwięki bez uczenia się gry na instrumencie, bez reprezentowania dawnych paradygmatów muzyki. Oznaczają one wirtuozerię, która jest wyrażana przez dyscyplinę ciała w uczeniu się automatycznego działania, w przeciwieństwie do prezentowania indywidualności. Na początku myślałem, że używanie komputera jest szansą na wyrwanie się z tych problemów: abstrakcyjny interfejs pozwala ogarnąć indywidualność i skupić muzykę na dźwięku bez żadnych paradygmatów. Po 10 latach używania komputera myślę, że laptop jest jednocześnie najbardziej „wolnym" i „ograniczającym" instrumentem. Ponieważ nie ma żadnych odniesień do ciała, kiedy artysta występuje z komputerem, może nic nie robić: wciskasz przycisk start (to ograniczenie i zarazem jego przeciwieństwo: wolność). Dla publiczności obydwa zachowania mają taką samą wartość, niemożliwe jest rozróżnienie co jest co. To jest tragedia i dobra strona...

2. Niestety żaden kierunek nie jest w stanie zmienić paradygmatu muzyki. Nie zrozum mnie źle, nie jestem kulturowym pesymistą... Wierzę w ideę awangardy, ale nawet techno, choć było tak radykalne na początku, w końcu dało się naznaczyć przez rocka.

m.bunio.s. hitmaker

1. Posługuję się nią, ponieważ łączy w sobie cechy ograniczonego instrumentu, nazwijmy go klasycznym, i nieograniczonego wirtualnego every-instrumentu. Nie widać tu kresu możliwości. Pozwala mi on grać i improwizować, posługując się dźwiękami, które nawet ciężko mi czasem sobie wyobrazić. Tak wiec jest pomocnikiem mojej wyobraźni, a zatem chyba czymś więcej niż zwykły instrument, który – pomimo iż nad nim panuję i ćwiczę na nim nieustannie – zawsze jest ograniczony. Tutaj nie ma granic...

2. Szczerze mówiąc, nie wiem. Prawie wszystko już było. Prąd i światło. Nagrywanie wszystkiego. Może czas na muzykę jądrową??? Większość nowych rzeczy, jak w ewolucji, powstaje przez przypadek i najczęściej na skutek błędu.

Philippe Manoury

1. Elektronika sama w sobie nie ma żadnego znaczenia. Jest to narzędzie takie jak orkiestra, fortepian, kwartet smyczkowy itd. Używam jej tylko dla tworzenia muzyki, która nie mogłaby powstać bez niej, na przykład do uprzestrzennienia tonów nieharmonicznych, obliczania procesów aleatorycznych, syntezy dźwięku, analizy i przekształcania dźwięków instrumentalnych i wokalnych itp. To wszystko bardzo mnie interesuje i nie mogę tego zrobić przy pomocy orkiestry, więc używam elektroniki. Jeśli chcę wykorzystać to, co można zrobić z samą orkiestrą, a nie można z elektroniką, wtedy wybieram orkiestrę.

2. Nikt tego nie wie. Można sobie tylko tego życzyć. W każdym razie w europejskiej tradycji „uczonej" (*tradition savante*) muzyka zmienia się cały czas, szybciej lub wolniej, zależnie od epoki.

Ivan Pavlov (COH):

1. Wierze, że inaczej niż większość instrumentów, albo nawet inaczej niż wszystkie instrumenty, komputer daje dużo większą wolność w syntezie dźwięku i komponowaniu, a co za tym idzie, również wolność wyrazu. Mogę na przykład jako muzyk i kompozytor „zbudować" instrument albo nowy dźwięk do każdego utworu, klasyczni wykonawcy nie są w stanie nawet o tym marzyć. Wyobraź sobie skrzypce przygotowane specjalnie do kompozycji, którą wykonujesz lub tworzysz albo do każdego wykonania! Kiedy elektryczność weszła do świata instrumentów, zmieniła się sytuacja, bo wykonawcy mogli „dopasować" brzmienie skrzypiec do utworu. Syntezator jako pierwszy pozwolił stworzyć dźwięki dotychczas nieznane, a komputery rozwinęły i ułatwiły wiele procesów dzięki zastosowaniu graficznego interfejsu czy różnych narzędzi do kompozycji. Można ich używać w sposób bardzo wyszukany lub zupełnie prymitywny, zależy to tylko od potrzeb artysty. Dlatego stosowanie komputera jest praktyczne i zawsze go wykorzystuję, nawet kiedy pracuję z klasycznymi instrumentami.

2. Kierunek, w którym podążyć może w przyszłości tego rodzaju muzyka, jest bardzo wyraźny – komputer to bowiem instrument „nieograniczonej ekspresji", i najbardziej ze wszystkich rozwinięty. Muzyka popowa już zaadaptowała go jako pełnoprawny instrument, a to dopiero początek. Istnieje jednak pewien problem, wynikający z tego że to jest on jeszcze bardzo młody. Choć możliwości ma nieograniczone, jego interfejs, w porównaniu na przykład z fortepianem, jest bardzo prymitywny. Przez wieki rozwoju fortepian stał się bardzo wygodny, ludzki i teraz pozwala wykonawcy wyrażać wszelkie subtelności muzyki. Dajmy komputerom też kilka wieków i zobaczymy, co stanie się z tym, co dzisiaj nazywamy muzyką.

Jonathan Harvey

1. Używam elektroniki z powodu możliwości tranformacji, jakie oferuje. Stosuję ją przede wszystkim do przeobrażania znanych dźwięków, najczęściej tych wokalnych lub instrumentalnych. Innymi słowy: jako środka radykalnego rozszerzenia muzyki akustycznej. Nim odkryłem dla siebie elektronikę, przez lata komponowałem wyłącznie muzykę instrumentalną. Przekształcanie brzmień instrumentów lub głosów jest formą ich rozwijania, w trakcie którego materiał zostaje w wyrafinowany sposób opracowany, ornamentowany, wzbogacany pod względem spektrum i wolumenu – a zatem potratowany w taki sposób, jak kompozytorzy zachodni zwykli z nim postępować od wieków. Ta transformacja jest więc metaforą kwestionowania dźwięków jako takich: ich tożsamości co do źródła, stabilności jako „nut", samej ich substancji jako podstawy rytmotwórczej. Poprzez zacieranie i zmienianie tych ich własności stają się dźwięki metaforą natury świata, który ulega nieustannym przemianom, nie będąc nigdy stabilnym na poziomie nawet molekularnym ani obiektywnym z powodu względności podmiotu postrzegającego. Jeśli elektronika kwestionuje w ten sposób sam fenomen dźwięku (tak że nie jest on tym, czym się zdaje), pojawia się wówczas intrygujący model tego, jak rzeczy istnieją, a raczej: jak działa nasz umysł. Tym samym poznajemy naturę złudzenia.

2. Co do przyszłości, podejrzewam, że będzie kontynuacją tego, co się dzieje obecnie. Obserwujemy rzeczy przybierające ciągle nowe kształty i formy. Prawdopodobnie wraz z rozwojem technologii uprzestrzenniania dźwięku powstaną sale sztuki wirtualnej o ścianach będących interaktywnymi obrazami komputerowymi, za którymi umieszczone zostaną głośniki uprzestrzenniające muzykę (coś takiego już działa w MIT). Za dwadzieścia lat publiczność będzie używała materiału typu DVD do zgłębiania iluzji, dla której jedynym ograniczeniem będzie tylko wyobraźnia, i która jest, jak zawsze, mniej lub bardziej „prawdziwa", zależnie od geniuszu twórcy zapraszającego nas do swego świata. Miejmy nadzieję, że pozytywne, duchowe, etyczne dzieła znowu zdominują twórczość i pomogą ludzkości rozwijać się równolegle z rozwojem nowych technologii. W przeciwnym wypadku wszystko to się zmarnuje.

Carsten Nicolai (alva.noto)

1. Zacząłem używać elektroniki, ponieważ nie mogłem zrealizować moich muzycznych pomysłów z półamatorskim zespołem. To było dla mnie wspaniałe odkrycie, nagle mogłem wszystko zrobić samemu, bez kłócenia się, proszenia o pomoc czy czekania na basistę. Dziś już bardzo wielu twórców używa komputera w klasyce, jazzie, techno, a ja coraz mniej interesuję się elektroniką, laptopami, softwarem i przetwarzaniem. Jestem maniakiem dźwięków, robię wszystko, żeby znaleźć te interesujące i osobiste, z którymi czuję się dobrze. Wciąż pomaga mi w tym sprzęt elektroniczny, ale ostatnio coraz częściej odrzucam cyfrowe brzmienie, bo jest zbyt czyste i bez życia.

2. Nie wierzę w te wszystkie nowe nurty, bo są tylko marketingową modą. Zawsze tak było, a dziś w konsumenckim piekle wszystko zbyt szybko przychodzi i odchodzi, żeby naprawdę coś ciekawego się rozwinęło. Spójrz na drum & bass, electro-retro-80s czy grime, wszystkie te kierunki wydawały się na początku ciekawe, ale rychło weszły w stan stagnacji i przestały się rozwijać. Słuchacze szybko się nudzą i co kilka miesięcy znajdują sobie coś nowego.

Krzysztof Knittel

1. Po pierwsze – znam instrumenty elektroniczne lepiej niż akustyczne, są mi bliskie, lubię brzmienia uzyskiwane z generatorów dźwięku lub transformowane przy pomocy elektroniki. Improwizując równolegle na kilku z nich (podobnie jak perkusista jazzowy na zestawie bębnów i talerzy), tworzę swoistą „podręczną orkiestrę", bo łączenie dźwięków z kilku źródeł (takich jak sampler, syntezator, MD, CD) zbliżone jest do komponowania na orkiestrę. Po drugie – jest to mój ulubiony obszar szumów – łatwo osiągalnych na aparaturze elektronicznej, a zarazem innych przecież pod względem barwy niż brzmienia szumowe instrumentów akustycznych, np. tych, które proponuje w swoich utworach orkiestrowych (oraz w najnowszym podręczniku kompozycji) Helmut Lachenmann. Po trzecie – co niebagatelne – grając na instrumentach elektronicznych nie zabieram chleba muzykom grającym na flecie, trąbce czy wiolonczeli... Ale podstawowym chyba powodem jest to, że – jak mówi moja Hela [małżonka kompozytora – przyp. red.] – w elektronice znajduję moje ukochane „brzydkie" dźwięki (nazywam je czasami „dźwiękami z marginesu"); nie muszę popełniać gwałtu na innych muzykach, wykonawcach nawykłych do tradycyjnych pojęć i desygnatów muzycznego piękna, jestem wolny i swobodny, bo gram je przede wszystkim sam.

2. Jest całe mnóstwo interesujących zjawisk w różnych gatunkach muzyki elektroakustycznej i komputerowej, ale to, co może odmienić muzykę przyszłości nie wynika z nowości w samej elektronice, raczej z mody, którą kreują organizatorzy koncertów i festiwali, krytycy muzyczni, media, wydawnictwa, itd., więc mogę tylko marzyć o tym, aby promotorzy nowej muzyki byli wybitnymi fachowcami również w tej dziedzinie i upowszechniali to, co najbardziej wartościowe... Powinni też więcej uwagi poświęcić nowym obszarom i pomysłom, które wnoszą do muzyki DJ-e oraz ludzie zajmujący się twórczością określaną jako audio-art czy ton-art... A tak przy okazji – być może spory wpływ na muzykę przyszłości będzie mieć większe niż dotychczas wykorzystanie przestrzeni (*surround*), ale to już zupełnie inny temat.

Johannes Fritsch

1. Z elektroniki korzystałem od samego początku mojej pracy: pierwsza czysto elektroniczna kompozycja *Fabula rasa*, zrealizowana w studiu WDR w roku 1964, mogła powstać tylko dzięki zastosowaniu środków techniki studyjnej. W tym samym czasie pracowałem również po raz pierwszy nad łączeniem elektroniki i instrumentu (*Madrigał triste* na obój i taśmę, na której dźwięki oboju są transponowane, przefiltrowane i nałożone na siebie, tworząc coś w rodzaju rozszerzenia brzmienia instrumentalnego). W utworach takich jak *Partita* i *Violectra*, gdzie jako wykonawca staję naprzeciwko warstwy elektronicznej, a także we wszystkich późniejszych dziełach live electronics chodzi o takie właśnie poszerzenie, o odkrycie czy wynalezienie nieznanych dźwięków oraz ich integrację ze światem tych znanych.

2. Świat samplera, który daje nieograniczone możliwości zapisywania prawie wszystkich zjawisk dźwiękowych, zmieni nasz sposób przeżywania muzyki na żywo, choć wcale nie na lepsze!

Muzyka i Matematyka (i...)

Przez regularną i trafną proporcję liczb muzyka skłania ludzi do sprawiedliwości, równości charakteru i do właściwego ustroju politycznego. Podnosi ducha, rozweselając umysły, czyni ludźmi zdolniejszymi do podejmowania trudów i w ostatecznym rachunku zjednuje duszy zbawienie, gdyż koniec końców ze wszystkich sztuk ona jest ustanowiona ku głoszeniu chwały.

Adam z Fuldy, XV w.
za: Tatarkiewicz, Władysław; *Estetyka muzyki, t. II*, 1962, s. 164

Muzyka jest nauką, która powinna mieć określone prawidła; prawidła owe powinny zostać wywiedzione z oczywistej zasady; a zasada ta nie może być nam znana bez pomocy matematyki. Pomimo całego doświadczenia, które mogłem w muzyce nabyć, obcując z nią tak długo, wyznać muszę, iż tylko dzięki pomocy matematyki moje idee stały się jasne, a światło zastąpiło mrok, którego wcześniej nawet nie byłem świadomy. Mimo, iż nie umiałem odróżnić zasady od prawideł, zasada rychło objawiła mi się w sposób przekonujący w swojej prostocie. Rozpoznałem wówczas, że konsekwencje, które ona odsłoniła, kształtowały tak wiele prawideł wynikających z tej zasady. Prawdziwy sens tych prawideł, ich właściwe zastosowanie, relacje między nimi, ich kolejność (prostsza zawsze poprzedzała mniej prostą i tak dalej po stopniach), wreszcie wybór terminów: wszystko to, rzekłbym, czego nie byłem wcześniej świadom, rozwinęło się w mym umyśle z jasnością i precyzją. Nie mogłem przystać na myśl, że (jak ktoś powiedział do mnie pewnego dnia, gdy oklaskiwałem doskonałość naszej nowoczesnej muzyki) wiedza muzyków tego wieku powinna równać się pięknu ich kompozycji. Nie wystarczy czuć efektów nauki lub sztuki. Należy rozważać te efekty aby uczynić je możliwymi do pomyślenia.

Jean – Philippe Rameau, Traité de l'harmonie, XVIII w.
za: Katz, Ruth; Dalhaus, Carl; *Contemplating Music. Source Readings in the Aesthetics of Music; no.5, vol. III*, s.436 przekład: Paweł Mościcki

Jak odkryto naturę muzyki na podstawie dźwięku młotów.

W dawnych czasach istniały instrumenty, o których nie wiemy nic dokładnie, a także wielu śpiewaków pogrążonych w niewiedzy, skoro żaden człowiek nie był zdolny za pomocą własnych myśli odkryć różnicy między dźwiękami ani dokonać opisu muzyki. Nikt też nigdy nie nauczyłby się niczego pewnego z tej wiedzy, gdyby Boska Dobroć sama nie sprowokowała następującego zdarzenia.

Kiedy pewien wielki filozof, Pitagoras, odbywał akurat przechadzkę, mijał warsztat, w którym pięć młotów biło o jedno kowadło. Filozof, zachwycony ich słodkim współbrzmieniem, przybliżył się odrobinę i, spodziewając się początkowo, że podstawą różnorodności dźwięku i jego harmonii [*modulatio*] są różnice między dłońmi robotników, wymienił między nimi młoty. Ale po tym co zrobił, wartości dźwięków [*vis*] podążały za młotami. Zabrał więc jeden nie współbrzmiący młot i zważył pozostałe i, w cudowny sposób, zgodnie z Boską Wolą, wagą odpowiadały sobie pierwszy i dwunasty, drugi i dziewiąty, trzeci i ósmy, a także czwarty i szósty, ale nie wiem w jakich jednostkach ciężkości.

Nauczył się on zatem, że wiedza muzyczna opiera się na liczbowych proporcjach i porównaniach; między czterema młotami zachodziły identyczne zależności jak między dźwiękami A, D, E i a.

Guido z Arezzo, Micrologus, XI w.
za: Katz, Ruth; Dalhaus, Carl; *Contemplating Music. Source Readings in the Aesthetics of Music; no.5, vol. III*, s.39 przekład: Paweł Mościcki

Wszystko, co jest słodyczą w melodii, wytwarza liczba przy pomocy stałych stosunków wokalnych; wszystko, co jest miłe w rytmach lub melodiach, bądź w ruchach rytmicznych, pochodzi wyłącznie z liczby; dźwięki szybko przemijają, a liczby trwają.

Musica enchiriadis, X w.
za: Tatarkiewicz, Władysław; *Estetyka muzyki, t. II*, 1962, s. 158

metamuzyka

Xenakisa

Artystoteles

Najpierw trzeba powiedzieć, czego dotyczy niniejsze badanie i do jakiej należy dziedziny

[Analityki pierwsze]

Xenakis

W sztuce nie ma prawdy, ale jest wnioskowanie.

[Bálint András Varga, Conversation with Iannis Xenakis; Faber Faber, London 1996, s. 132, tłum. W.J.]

Glissando. Płynne przejście od jednego dźwięku do drugiego wzdłuż skali instrumentu. Nie ma chyba słynniejszego utworu w którym glissanda zastosowane byłyby jako zasada konstrukcyjna niż *Metastasis* Xenakisa. Kompozycja ta, prawykonana w 1955 r., jak przystało na przełomowe dzieło oczywiście wywołała skandal. Do tego typu reakcji musiał Xenakis przywyknąć w początkowej fazie swej twórczości. Jednak od trzydziestu lat nie towarzyszą jej już skandale. Teraz jest klasyką XX wieku.

Zacznijmy od tego, kim jest bohater niniejszego artykułu. Tu zdania są podzielone. Jedni twierdzą, że to starożytny Grek. Inni dodają, że Pitagorejczyk wychowany w Rumunii. Niektórzy twierdzą, że jest inżynierem. Według jeszcze innych – architektem. A poza tym to marksista. W encyklopediach piszą, że to awangardowy kompozytor z Paryża, który używał matematyki do komponowania. Część osób twierdzi, że to, co napisał, w ogóle nie jest muzyką, tylko jakimiś dość chaotycznymi dźwiękami, że nie ma tam formy. Kilku przypomina, że słusznie skazano Xenakisa na śmierć. Jaka jest prawda o tym Greku, którego ceni garstka wielbicieli, szerokie rzesze pomijają milczeniem, a w najlepszym razie spotyka się on z dogłębnym niezrozumieniem? Zanim przejdę do biografii, powiem, że nie znam słuchacza, który by przyznał, że twórczość Xenakisa jest nudna. Co w każdych, również naszych czasach jest wyróżnikiem.

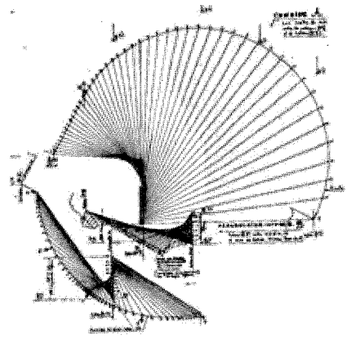
Biografia I

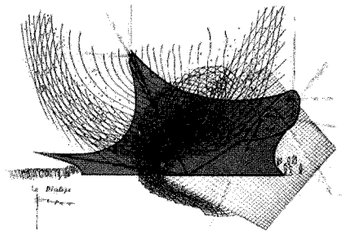
Xenakis urodził się w 29 maja 1922 roku w Braïli w Rumunii, gdzie spędził dzieciństwo. Jego rodzice byli Grekami. Pierwsze lekcje muzyki pobierał właśnie u nich. Jego ojciec, biznesmen, kochał muzykę, uwielbiał np. Wagnera. Po przeniesieniu się rodziny do Grecji Iannis uczył się na Politechnice w Atenach. Podczas II wojny światowej, jako student, zajął się polityką. Przyłączył się do komunistycznego ruchu oporu i walczył z faszystowskim okupantem. Po wojnie, gdy Anglicy chcieli powstrzymać komunistyczne siły przed przejęciem władzy, Xenakis walczył przeciw nim. Podczas eksplozji brytyjskiego szrapnela został ranny. Wybuch był groźny, lecz lekarze ocalili życie młodego Xenakisa. Stracił jednak lewe oko, a lewa połowa jego twarzy została sparaliżowana na zawsze. Pół ślepy, przez lata miał problemy z ocenianiem odległości. Eksplozja naznaczyła go piętnem również jako kompozytora – jego ucho wewnętrzne zostało uszkodzone, źle słyszał wysokie częstotliwości. Pojawił się szum w uszach. Przez trzy lata nie słyszał prawie nic. Poszukiwany, uciekł z Grecji, posługując się marnie podrobionym paszportem. Zaocznie skazany na śmierć, 11 listopada 1947 r. jako imigrant osiadł w Paryżu. Tu zaczął nowe życie. Zdobył pracę jako asystent znanego architekta Le Corbusiera. Równocześnie studiował kompozycję u Arthura Honeggera, Dariusa Milhauda i Oliviera Messiaena. W 1955 r. zadebiutował kompozycją Metastasis. Ideę tego utworu wykorzystał później w projekcie pawilonu Philipsa na Wystawie Światowej w Brukseli w 1959 roku, który miał kształt hiperbolicznej paraboloidy. Po kłótni z Le Corbusierem o to, który z nich był autorem owego pawilonu, rozstał się ze słynnym architektem i zajął się już tylko muzyką. Poślubił Francuzkę, z którą spędził resztę życia, aż do swej śmierci 4 lutego 2001 r. w Paryżu.

Autobiografia

W 1954 wypracowałem muzykę skonstruowaną w oparciu o pryncypia indeterminizmu; dwa lata później nazwałem ją Muzyką Stochastyczną. Prawidła rachunku prawdopodobieństwa stały się regułą kompozycji z konieczności. Inne ścieżki także wiodą do tego stochastycznego skrzyżowania, przede wszystkim naturalne zjawiska, jak na przykład zderzenie gradu lub deszczu z twardą powierzchnią albo głosy cykad na polu latem. Takie zjawiska dźwiękowe składają się z tysięcy osobnych dźwięków. To całościowe zjawisko artykułuje się i tworzy plastyczną formę istniejącą w czasie, która kształtuje się zgodnie z aleatorycznymi i stochastycznymi regułami. Jeżeli ktoś zechce przełożyć to na wielość nut, jak np. pizzicata w grupie smyczków, musi znać stosowne reguły matematyczne, które nie są niczym innym jak wyrazem ciągu logicznego, zwartego i treściwego myślenia. Wszyscy obserwowali kiedyś dźwiękowy fenomen demonstrującego tłumu setek czy tysięcy ludzi. Ludzka rzeka wykrzykuje hasło w jednolitym rytmie, potem następny slogan dochodzi z czoła

Lore do erit lan henisl ut vendignim aliquam, commy nostisc duisl ecte





demonstracji, szybko roznosi się na całość pochodu i zastępuje poprzedni. Fala zmiany przechodząca od czoła do ogona. Okrzyk wypełnia miasto, a niepohamowana siła głosu i rytmu sięga zenitu. To przejaw wielkiej siły i piękna swoistej dziczy. Kiedy następuje starcie między demonstrantami a przeciwnikiem – doskonały rytm ostatniego okrzyku załamuje się w ogromnym zgiełku różnych okrzyków i przesuwa się to w tył pochodu. Wyobraź sobie na dodatek odgłosy strzałów karabinów maszynowych i gwizd kul dodających swoje punktowanie do tego totalnego zamieszania. Tłum zostaje natychmiast rozproszony, a po wizualnym i dźwiękowym piekle następuje uderzający spokój, pełen pyłu, rozpaczy i śmierci. Abstrahując od politycznego czy moralnego kontekstu, statystyczne reguły takich zdarzeń, są takie same jak te dotyczące cykad lub deszczu. To jest następstwo przejścia od zupełnego uporządkowania do totalnego rozbicia, zamieszania w narastający lub wybuchowy sposób. To reguły stochastyczne. Dotykamy tu jednego z wielkich problemów, który pochłaniał ludzką inteligencję od antyku: ciągłą albo nieciągłą transformację...

[Iannis Xenakis, *Formalized Music. Thought and Mathematics in Composition*; Pendragon Press, New York 2001, tłum. W.J.]

Biografia II

Xenakis był założycielem (1966) oraz dyrektorem Centre d'Etudes de Mathématique et Automatique Musicales (CEMAM) w Paryżu, analogiczny ośrodek (Center of Mathematical and Automated Music) stworzył również (1972) przy Indiana University, gdzie od 1972 gościnnie wykładał. W latach 1970-72 był członkiem Centre National de Recherche Scientifique. Profesor Uniwersytetu Paris I, członek honorowy American Academy and Institute of Arts and Letters (1975), Instytutu Francuskiego (1983) i znacznej liczby innych akademii i uniwersytetów, obdarzony licznymi honorowymi obywatelstwami, medalami miast francuskich, rumuńskich i greckich, zdobył liczne nagrody i wyróżnienia. Spuścizna Xenakisa obejmuje ponad 140 utworów.

Z fotografii patrzy na nas przecięta blizną twarz. Jej lewa strona jest martwa. Pogłębiona bruzda przy policzku rozciąga się do zatrzymanego na zawsze grymasu ust. Lewe oko spoziera wprost na patrzącego. Jest ono sztuczne. Prawa strona twarzy uśmiecha się do nas żywo.

Muzyka i matematyka

Myśl naukowa jest jedynie środkiem do realizowania mych idei, które jednak nie mają naukowego pochodzenia. Idee te rodzą się z intuicji, z pewnego rodzaju wizji.

[*Conversations...*, s. 47]

Muzyka matematyczna – nikt inny nie mógłby użyć tego terminu na określenie swej twórczości. U Ockeghema, Bacha, Gubajduliny matematyka osiąga poziom jedynie arytmetyki. Arytmetyka nie jest matematyką. To nauka o liczbach i operacjach na nich. Matematyka to nauka o liczbach (arytmetyka), figurach (geometria) relacjach (logika) i nieskończoności.

Muzyka matematyczna – dla jednych to obelga, dla innych pochwała. Faktem jest, że Ockeghem, Bach, Bruckner, Webern używali symboliki liczbowej. Nie powinno to jednak skłaniać nas do twierdzenia, że ich muzyka jest oparta na matematyce. Dopiero Xenakis, pierwszy w historii, zauważa głęboki związek muzyki z matematyką. W swojej pracy doktorskiej zestawia chronologicznie przykłady wzajemnego przenikania się muzyki i matematyki (patrz: przetłumaczony przeze mnie *Appendix* I

parę stron dalej) – począwszy od wynalezienia ułamków i interwałów kwarty, kwinty, aż do formalizacji muzyki na poziomie makrostruktury (procesy stochastyczne), aksjomatykę teorii sit i ciągłego łączenia elementów na poziomie mikrostruktury (ruchy Browna). Xenakis używa w pełni świadomie i systematycznie narzędzi matematycznych do komponowania. Począwszy od jego teorii skal (sit, sieves) po narzędzia probabilistyczne, logiczne, kombinatoryczne i geometryczne.

Xenakis jest pierwszym nowoczesnym kompozytorem powracającym w swej postawie do antycznych wzorców. Pierwszym etapem nauczania sztuk wyzwolonych w średniowieczu było tzw. trivium: gramatyka, retoryka i logika. Następnym – quadrivium: arytmetyka, astronomia, muzyka i geometria. Taki podział zacieśniał związki między muzyką i matematyką, którego szczytem była wysoce spekulatywna sztuka polifonii niderlandzkiej. Aż do czasu Xenakisa, który znacznie pogłębił ten związek, nadając mu nową siłę i fascynujące znaczenia.

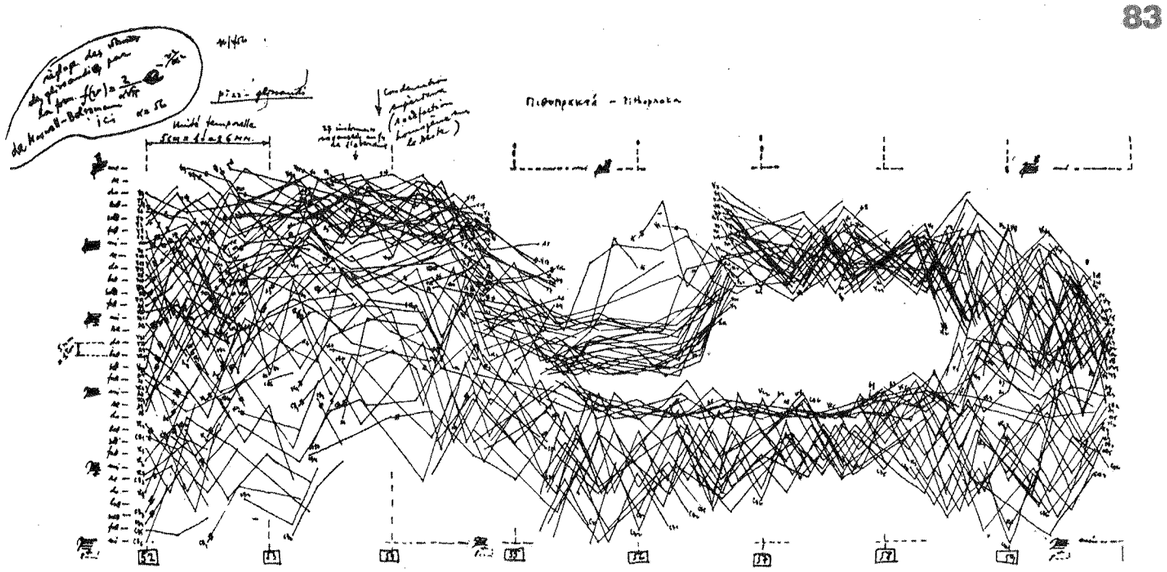
Losowość, chaos i przypadek

Dzieło muzyczne nie jest przeniesieniem w inną sferę czy ucieleśnieniem matematycznych operacji. Twórczość zawiera wiele elementów niepewności. Lecz nie jest to niepewność chaotyczna, nieuporządkowana. Nawet w utworach stochastycznych nie ma chaosu, tylko porządek na innym poziomie percepcji. Przypadek w muzyce Xenakisa jest całkowicie kontrolowany. I to nie przez wykonawców, tylko przez samego kompozytora. W jaki sposób? Tak, że jest on niejako wpisany w strukturę, formę utworu.

Czym jest przypadek w muzyce? Aleatoryzm, słowo nielubiane przez Xenakisa, to bękart spopularyzowany przez niedokształconego Cage'a. Przypadek w muzyce nie polega na tym, że kompozytor zostawia coś do wyboru dyrygentowi lub solistom. W tym sensie przypadkowa byłaby każda interpretacja – zawsze przecież wykonawca coś zmienia, nie w samej partyturze, ale w ostatecznym rezultacie brzmieniowym. Proste pytanie: jak użyć przypadku w muzyce bez składania go na ręce wykonawców? Odpowiedź: użyć losowości (stochastyki). Jak użyć? Niestety, to nie jest dla każdego, trzeba chociaż trochę wiedzieć o probabilistyce. Od czasu baroku i jego rozbudowanych wszechobecnych afektów, poprzez rozbuchany emocjonalnie romantyzm – aż po wiek XX intelekt nie był w muzyce nadmiernie eksploatowany. W poprzednim stuleciu wraz z rozwojem techniki sytuacja dojrzała do zmiany. W zasadzie jak długo można udawać, że kompozytor żyje na samotnej wyspie? Ockeghem, Bach używali symboliki liczbowej (ciągów), bo znali podstawy arytmetyki. Spektraliści używają analizy fourierowskiej, bo znają... Stockhausen używa syntezatorów, bo... A Xenakis interesował się matematyką, więc... Słuchacze poznają dzieło w takim zakresie, w jakim są stanie je zrozumieć. Dla niewykształconych pozostaje intuicja. Tylko i aż.

Rzut monetą. Ciąg rzutów monetą lub kostką jest procesem losowym. W Wiedniu można kupić zestawy do komponowania à la Mozart – są w nich różne mozartowskie tematy i kostka. Rzucając kostką możesz je zestawiać obok siebie, zgodnie z tym, co wypadło na kostce i... stajesz się kompozytorem! Mozart, autor gry salonowej z rzucaniem kostką jako komponowaniem, staje się więc twórcą pierwszego zanotowanego przykładu „aleatoryzmu". W muzyce Xenakisa nie ma tak pojętej losowości. Jego partytury są zapisane precyzyjnie i deterministycznie; zresztą zawierają one nierzadko więcej, niż wykonawca jest w stanie wykonać. Musi on dokonać wyboru, z czego rezygnuje! Jednak nie ma to nic wspólnego z aleatoryzmem, gdyż według kompozytora do właściwego wykonania potrzebne jest zagranie wszystkich nut.

Przykład. Stoisz na linii. Robisz z pewnym prawdopodobieństwem krok w prawo lub w lewo. To jest błądzenie losowe. Jak daleko zajdziesz? Do nieskończoności. A po drodze zaliczysz każdy punkt na prostej.



Przykład dwuwymiarowy. To samo, co powyżej, tylko na płaszczyźnie (ale przecież mogłoby zajść w dowolnej, nawet nieskończonej ilości wymiarów): ruch jest ciągły, tzn. nie przeskakujemy kilku pól i żaden kierunek ruchu nie jest wyróżniony. (Idziemy zgodnie z rozkładem Gaussa). Dokąd dojdziemy? Ten proces, po odpowiednio długim czasie, doprowadzi nas w pobliże każdego punktu na płaszczyźnie. Jest to ruch Browna. Brown, słynny chemik, na początku XX w. zauważył, że tak porusza się pojedyncza cząsteczka w masie innych w podgrzanym płynie. Od lat 70. ruchu Browna używa się do przewidywania indeksów giełdowych, kursów walut... Xenakis użył ich do tworzenia muzyki – jak np. utworów z cyklu *ST*. Gdzie jest tu przypadek? On jest tu cały czas, w każdej chwili! Inna ciekawa cecha ruchów Browna to fakt, że to, dokąd pójdziemy w następnym kroku, zależy tylko od tego, gdzie teraz jesteśmy, natomiast nie zależy od tego, gdzie byliśmy wcześniej (to tzw. własność Markowa). Jak się to ma do muzyki? Otóż tradycyjnie zbudowane utwory muzyczne mają tę cechę, że podczas ich słuchania już w połowie wie się dość dobrze, jak będzie dalej. Spróbujmy wykonać to ćwiczenie, słuchając nieznanej nam jeszcze kompozycji Xenakisa, i wyobrazić sobie jej dalszy rozwój. Nie będzie łatwo. Muzyka Xenakisa w zasadzie wyklucza powtórzenie, jak to widać choćby w stosowaniu przez niego skal dźwiękowych, w których brak powtórzeń oktawowych. Z kolei w trwających 45 minut Plejadach dla sześciu perkusistów muzycy nigdy nie grają unisono! Zasadą tej kompozycji jest quasi-powtórzenie, ale nigdy dokładne.

Słowo *stochos* jest greckiego pochodzenia i oznacza cel, określenie *stochastyczny* można tłumaczyć więc jako dążący przemożnie do celu. Cel, podkreślmy to mocno, istnieje! Tu nie ma mowy o chaosie rozumianym jako nieporządek, bałagan. W tym szaleństwie jest metoda, albo inaczej: podejście Xenakisa do sztuki jest metodyczne, co nie oznacza, że powtarzalne, nudne. Pytanie, rodzaju metafizycznego: do czego dąży muzyka Xenakisa? Nie ma jednej odpowiedzi, to zawsze zależy od utworu i rzadko, ba! chyba nigdy, cel nie jest czymś osiągalnym, czymś, co się objawia na końcu utworu. Celem jest droga, ruch – a dokładniej: kształt ścieżki ...

Na początku swej kariery kompozytor chętnie wyjaśniał teoretyczne aspekty swej muzyki. Gdy uświadomił sobie, że krytycy zarzucają mu, iż jego muzyka jest techniczna i brakuje jej uczuć – zaprzestał udzielać informacji o użytych podczas kompozycji technikach (około 1970 roku). Muzyka to nie reguły ani matematyka.

Recepcja Xenakisa: dlaczego nie jest popularny?

Paradoks jest następujący: kompozytor używa czegoś tak nudnego jak matematyka, tak bezosobowego jak prawa wielkich liczb, a rezultat brzmieniowy ma tak silny wpływ na słuchaczy. Odbierany jest tak emocjonalnie, osobowo, nieobojętnie. Większość nie przyzna się, że nie rozumie jego muzyki. Że momentami ona drażni. Że momentami jest ona bardzo nieprzyjemna, wręcz doprowadza do odczucia nienawiści! A mimo to fascynuje. Xenakis wygrywa w konkurencji: czyje kompozycje poruszą – pro lub kontra – największą ilość słuchaczy? Z drugiej strony nie można powiedzieć o nim, że jest kompozytorem kontrowersyjnym, jak np. Cage czy Glass. Oryginalność: Xenakis był oryginalny, ale w inny sposób, niż większość ludzi myśli. Czy muzyka Xenakisa jest zbyt głośna? Zbyt brutalna? Aleksandra Gryka obok Chopina wymienia Xenakisa pośród swych ulubionych kompozytorów. Za co go lubi? „Fascynuje mnie brutalna siła jego muzyki". To, co fascynuje młodą kompozytorkę, może drażnić starszych słuchaczy. Przypuszczam, że Gryka nie zna eseju Kundery o Xenakisie i nie domyśla się, że ta siła nie jest brutalna: przeciwnie, ona jest całkowicie pozbawiona brutalności i przemocy. To jej bezosobowa, bez-uczuciowa i wyrazista forma tak działa na słuchaczy. Dla kogoś innego *Jonchaies* posiada „rockowy power". Inny rodzaj recepcji to odbiór mistyczny! Mistycyzm to bezpośrednie doznanie absolutu (w wersji klasycznej – Boga); tu chodziłoby o doznanie samej muzyki. Nie jest łatwo jednak zrozumieć, dlaczego muzyka może być absolutem.

To chyba Hanslick pierwszy powiedział, że muzyka nie zawiera żadnych pozamuzycznych treści. Twierdzenie to spopularyzował Strawiński, mówiąc, że nie zawiera ona też żadnych emocji, że są to tylko ramy formalne, w które słuchacz może włożyć swoje własne odczucia. Muzyka Xenakisa pod tym względem jest unikatowa. Użycie narzędzi matematycznych na szeroką skalę powoduje, że zawartość treściowa jego muzyki (pomijając może nurt grecki) jest wysoce abstrakcyjna. Nurt grecki, owocujący przede wszystkim utworami wokalnymi: *Hiketides*, *Oresteia* (wg Ajschylosa), *Edyp* (Sofokles), *Helena* (Eurypides) i *Medea* (Seneka), jest twórczością bardziej osobistą, intymną, związaną ze wspomnieniami z młodości.

W 1977 roku Xenakis został odznaczony nagrodą imienia Beethovena. Wiążę z tym faktem znaczącą symbolikę. Wydaje mi się, że spośród wszystkich klasyków lub kompozytorów niewspółczesnych, najbliższy Xenakisowi jest właśnie Beethoven. Na czym polega podobieństwo tych dwóch artystów? Na bezkompromisowym podejściu do formy muzycznej. Nawet kosztem melodii czy harmonii – przypomnijmy, że początkowe reakcje na późne kwartety Beethovena były bardzo nieprzychylne. Muzyka ta bardzo drażniła. Podobnie jak dziś wielu drażni Xenakis.

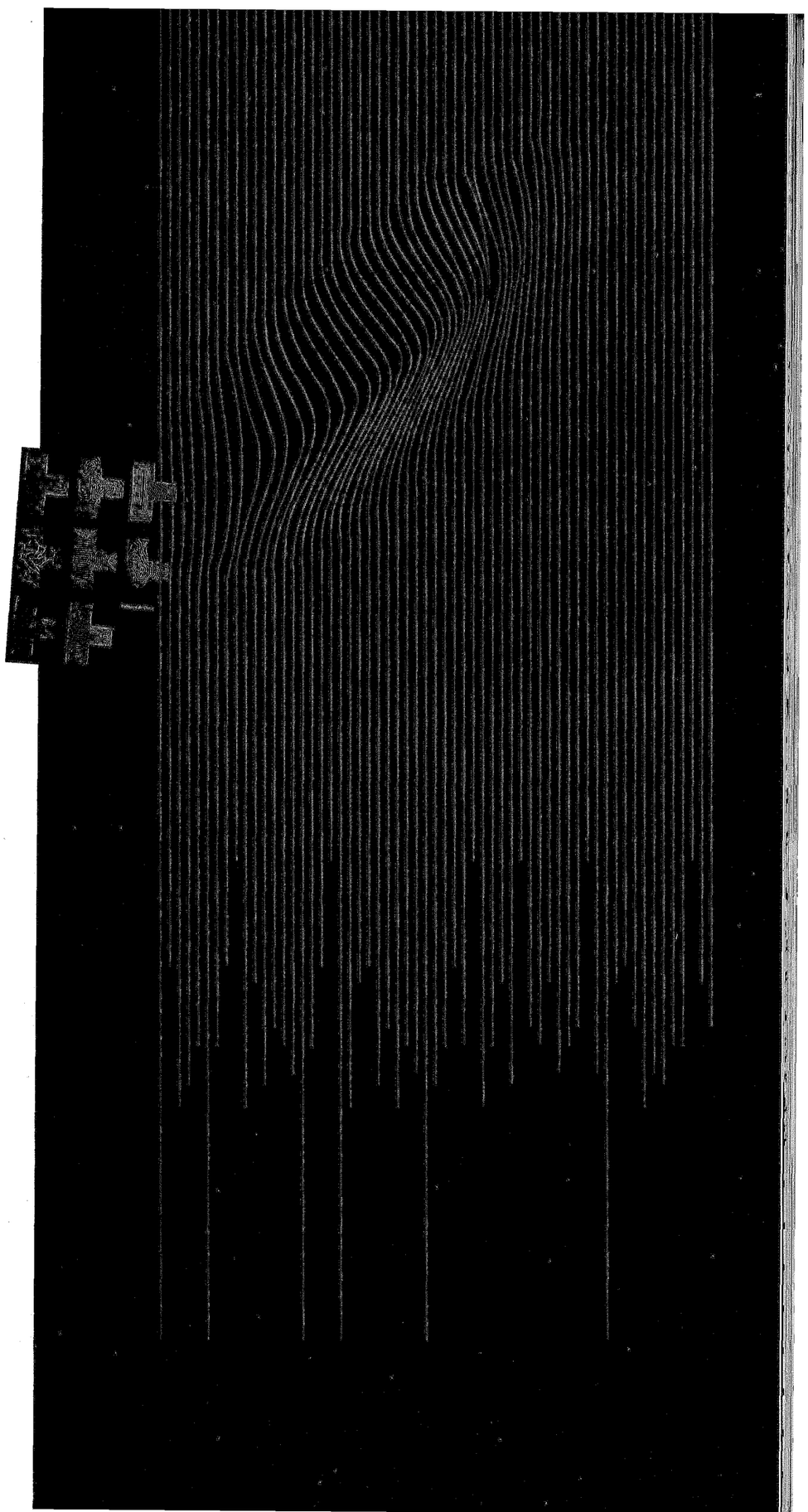
Według Milana Kundery Xenakis jest „prorokiem niewrażliwości" (za C. G. Jungiem określającym tak Joyce'a). Kundera wspomina, jak muzyka Xenakisa była dla niego oazą w czasach komuny w Czechach. Słuchał go prawie codziennie. Muzyka była na tyle obiektywna, że żadne ideologie nie mogły przywłaszczyć sobie jej treści. Co wówczas, gdy każde barbarzyństwo miało swe uzasadnienie w odczuciach i sentymentach, było miarą prawdy. Świat Xenakisa jest przeciwieństwem emocjonalnego ekshibicjonizmu, w którym wynosi się uczucia i sentymenty do rangi prawdy. Bach i Schönberg nie tracili związku z muzyką przeszłości. Ich twórczość jest wpisana w historię muzyki. Xenakis nigdy nie spogląda wstecz. On tworzy tak, jakby nie istniała historia, tworzy przeciw tradycji. Punktem wyjścia dla niego nie jest bogata spuścizna muzycznej kultury Zachodu.

Muzyka Xenakisa jest niezwykle wymagająca. Dla samego twórcy w czasie komponowania. Dla wykonawców. I także dla słuchaczy. Xenakis wspomina, że początkowo, gdy nie miał komputera, musiał miesiącami wyliczać parametry niektórych utworów matematycznych. Muzycy zespołu Octuor de Paris wykonujący od lat jego oktet *Anaktoria* mówią, że po wykonaniu tego utworu w zasadzie nie są w stanie grać dalej, potrzebują przerwy, bo jest ono tak wyczerpujące fizycznie.

Mówiliśmy o stochastyce. Spytajmy, czy jest coś, co pozwala słuchaczom nieznającym tej dziedziny naukowej od razu rozpoznać styl Xenakisa? Nietrudno usłyszeć charakterystyczne dla niego glissanda, permutacje, harmonikę opartą na skalach wykraczających poza oktawę, brak powtórzeń i linearnego rozwoju kompozycji. Tylko co może z tego wynikać? Jakie artystyczne credo czy przesłanie? Czy na zawsze Xenakis skazany jest na egzystencję w niszy wielbicieli muzyki współczesnej? W Polsce dla przyjemności słucha go z pewnością nie więcej niż kilka osób. Dlaczego tak mało? Ponieważ jego muzyka jest surowa i wymaga koncentracji. A to bardzo niewdzięczne dla słuchaczy zobowiązania.

Modele używane przez Xenakisa w procesie komponowania

1. Teoria prawdopodobieństwa. Była najbardziej eksplorowaną przez Xenakisa. Wykorzystywał ją w różnym zakresie, począwszy od stosowania różnych rozkładów losowych, praw kinetyki gazów (prawo Maxwella-Boltzmana), łańcuchów Markowa, błądzeń losowych aż do ruchów Browna. W przypadku używania rozkładów losowych całość jest łatwiej przewidywalna, a szczegóły nie. Zastosowanie praw kinetyki prowadziło do powstania kompozycji (*Diamorphoses*), w których na kipiący ruch składają się głosy rozpisane osobno dla każdego instrumentu orkiestry, tak iż nie da się rozpoznać melodii żadnego z nich, podczas gdy kształt masy dźwiękowej tak generowanej jest wyraźny.
2. Teoria gier. Ostateczny kształt utworu zależy od interakcji: przypadek – decyzja. Oznacza to, że każdy z dwu dyrygentów (*Duel, Strategie*) wybiera spośród z góry określonych możliwości najlepszą odpowiedź na wybór dokonany przed chwilą przez poprzednika. To chyba najprostsza wersja losowości zastosowana przez Xenakisa.
3. Teoria grup. Tutaj dla wyjaśnienia wprowadźmy koncept pozaczasowości w muzyce. Np. wysokości dźwięków, ich długość, dynamika są poza czasem, tzn. można ich użyć w dowolnie wybranym momencie gry. Ich reprezentację możne zapisać na płaszczyźnie, która poddaje się matematycznym przekształceniom niezmieniającym ich wewnętrznej struktury (np. wybranej skali) – takie obiekty w matematyce nazywa się grupami. Przykładem grupy są permutacje. Utwory, w których użyto takich technik to *Nomos Alpha* i *Nomos Gamma*.
4. Teoria zbiorów (mnogości). Utwory: *Herma, Eonta*. Wybieramy świadomie jakiś zbiór wysokości dźwięków. Wyodrębniamy w nim mniejszy podzbiór. Następnie otrzymujemy kolejny zbiór: różnicę zbioru wyjściowego i mniejszego. Jeśli mamy wybrany drugi podzbiór to możemy otrzymywać następne zbiory poprzez operacje sumy, iloczynu, różnicy, negacji. Wybrane wysokości i interwały między nimi ustawiamy następnie losowo w każdym ze zbiorów – aby uwaga słuchacza nie była skupiona na ich powtarzalności. Muzykę opartą na teorii zbiorów nazwał Xenakis symboliczną, z racji operowania na symbolach. Arborescencje (*Evryali, Mists*). Pomysł polega tu na tym, aby wyjść od struktury graficznej, na podstawie której tworzy się w obraz dźwiękowy. Arborescencje są to graficzne struktury rozgałęzione rysowane na płaszczyźnie, reprezentują pozaczasowe składniki notacji muzycznej. Składają się z węzłów oraz rzeczywistych bądź domniemanych połączeń między nimi. Xenakis poddaje je operacjom: obrotu, skrętu, zbliżenia, itp.
5. Synteza elektroniczna. W pierwszym z kilku wykładów w Kazimierzu Dolnym w 1984 roku Xenakis dość drobiazgowo objaśniał słuchaczom, dlaczego w dźwięku niemierzalna jest tylko jedna jego cecha: barwa. Zmierzyć można natomiast pozostałe: wysokość – w Hz, głośność – w dB i czas trwania – w sekundach. Dźwięki elektronicznie generowane są ograniczone pod względem barwy, gdyż stanowią tylko pewne przybliżenie naturalnych dźwięków. Muzycy szukają instrumentów rezonujących, „dźwięcznych". Matematyczną reprezentacją dźwięku jest nieskończony szereg funkcji sinusoidalnych. Elektronicznie łatwo jest stworzyć pojedynczy ton – w postaci jednej fali sinusoidalnej. Rozwój narzędzi elektronicznych jest imponujący, przykładem fascynujący i wyjątkowy brzmieniowo świat dźwięków Griseya, pytanie jednak o to, jak stworzyć dobre przybliżenie nieskończonej sumy kolejnych składowych dźwięku, pozostaje otwarte. Muzyka elektroniczna Xenakisa (*S.709, Orient-Occident, Bohor, Diamorphoses, Hibiki-Hana-Ma, La legende d'Eer*) zaskoczyła mnie najbardziej. Dlaczego? Gdyż typowe dla niego słabości brzmieniowe w przypadku utworów na taśmę spotęgowały ahumanizm jego muzyki. Utwory te są dość niewdzięczne w słuchaniu. Pozbawione barw prawdziwych instrumentów, brzmią przeraźliwie szaro. Ciekawy jest polityp *Persepolis* (1971) na taśmę i światła. Trwający prawie godzinę utwór w całości wypełnia szum. Szum bez żadnej dominanty, wyróżnika kierunku – tzw. biały szum. Po chwili słuchania spośród chmury częstotliwości zaczyna wyróżniać się szereg biegnących nisko dźwięków, tworzących hipnotycznie działające rytmiczne ostinato – cień tajemniczego rytuału?



Xenakisologia filozoficzna czyli pytania, na które odpowiedzieć trzeba sobie samemu:

- § Czy możliwa jest w sztuce całkowita oryginalność i niezależność? Czy dążenie do niej jest wartościowe? Tak, od tego miejsca tak naprawdę zaczyna się sztuka. Jeśli ktoś nie jest oryginalny, to kopiuje innych, czyli jest wtórny. Komponowanie, działanie jest niczym innym jak walką o to, by zaistnieć. Być. Jestem przekonany, że istnieję tylko wtedy, gdy robię coś innego niż pozostali. Różnica jest dowodem istnienia, wiedzy i uczestnictwa w sprawach tego świata.
- § Czy muzyka Xenakisa jest semantyczna czy asemantyczna? Figuratywna czy abstrakcyjna? Asemantyczna, bo to nie tworzy ona żadnego języka. Abstrakcyjna, bo użyte wzory nie naśladują niczego, ich istnienie pochodzi z platońskiego świata idei.
- § W jaki sposób muzyka Xenakisa jest racjonalna? Racjonalność to pojęcie obce sztuce.
- § Czy jest subiektywna czy obiektywna? Sztuka jest zawsze subiektywna. Inny kompozytor może użyć dokładnie tych samych technik, co Xenakis, a ostateczny rezultat może zupełnie odmienny, bo nie wszystko daje się ściśle zapisać. Zawsze jest miejsce na intuicję i wyobraźnię. Muzyka nie jest językiem: nie ma zadania wyrażania poprzez dźwięki czy symbole czegokolwiek. Muzyka jest samowystarczalna – nic nie istnieje poza nią samą.
- § Czy można komponować muzykę, nie mając wykształcenia, nie dbając o to, co brzmi i nie oglądając się na słuchacza stosować reguły i struktury pozamuzyczne? Tak, Xenakis to robił. Był on częściowo samoukiem, ale pamiętajmy, że posiadał rozległą wiedzę z innych, pobliskich dziedzin. Dało mu to wyraźną przewagę nad wieloma artystami.
- § Czy można nie dbać o słuchacza? To już zależy od tego, czy chce się osiągnąć popularność. Są „kompozytorzy", którzy nie myślą o niczym innym, tylko o tym, jak by tu się przypodobać słuchaczowi. Xenakis bez wątpienia do nich nie należał, dlatego też nigdy nie będzie popularny.

Klasyk czy awangardysta?

Czy Xenakis rozszerzał granice sztuki muzycznej? Czy był awangardystą, czy raczej klasykiem? Wydaje mi się, że awangardowość Xenakisa – być może trzeba to nazwać właśnie rozszerzeniem granic muzyki – tkwi w kształcie tego, co słychać w jego utworach. Już nie temat, repryza, przetworzenie, łącznik, drugi temat, sonata, wariacja, fuga są kształtem – tylko linie ciągłe i przerywane w kontrolowany algorytmicznie sposób, linie układające się w wiązki, snopy, ciała i grupy poddane transformacjom w czasie ich trwania i na ich wysokości. Wszystko tworzy nieodgadnione, trudne do odczytania, gęste – a jednak określone swymi geometrycznymi właściwościami procesy. Procesy zindywidualizowane, lecz jednocześnie obiektywne, odwołujące się do fizykalnej racji świata. Przewidywalne, wyliczone, a z drugiej strony pełne ruchu i nieprzewidywalności, losowości i chaosu; chociaż w tej muzyce nic nie jest chaosem.

Poświęcił on swoje życie dla pisania muzyki, która mogłaby być odzwierciedleniem świata, w jakim przyszło mu żyć. Dla niego to był świat bez Boga – jego miejsce zajęła nauka. Xenakis przekonany był, że warto stosować osiągnięcia nauki podczas tworzenia dzieł muzycznych, bo wtedy prawdziwiej przedstawiamy w nich świat. Można spytać, no dobrze, ale gdzie jest tu miejsce, pośród różnych wzorów, algorytmów i chłodnych wyliczeń – na indywidualizm, na osobisty ton? Gdzie jest miejsce na prywatność w sztuce Xenakisa?

Otóż przejawia się ona w najwyższej bezkompromisowości. W odwadze bycia samotnym w swych wysiłkach. W heroizmie. Jego wielkość nie polega na nowatorstwie. Jego wielkość nie polega na sile. Jego wielkość nie polega na spekulacji. Wynika ona z głębokiej wiary w porządek i piękno w świecie. Porządek i piękno, które można odnaleźć nawet wśród potworności.

Xenakis z jego zadziwiającą, niezłomną wiernością ideałom powojennej skrajnej awangardy, może się wydawać w dzisiejszych czasach postacią szybko odchodzącą w przeszłość. W przeciwieństwie jednak do wielu twórców modnych, „postmodernistycznych" kompozycji, którzy mozolnie kleją mozaiki cytatów, tonalnych i modalnych enklaw w nieudolną całość, obarczoną przy tym nadmiernym bagażem konceptualnym, Xenakis komponuje utwory o architektonicznej solidności; jego muzykę charakteryzuje zarówno siła ekspresji, jak i spójność konstrukcyjna. Ten zespół cech ma w historii sztuki wartość uniwersalną".

[Anna Maria Harley, w: „Muzyka" XLIII 1998, nr 4 (171), s. 43]

Wojciech Iachimiak

Korespondencje między rozwojem muzyki i matematyki

MUZYKA	MATEMATYKA 500 p.n.e.
Dostrzega się związek między długością struny a odpowiadającym jej tonem. Muzyka daje tym samym cudowny impuls dla rozwoju teorii liczb i geometrii. W muzyce wprowadza się niepełne skale	Odkrycie podstawowej wagi liczb naturalnych i wprowadzenie liczb wymiernych dodatnich (ułamków m/n).
Brak odpowiednika w muzyce.	Liczby niewymierne dodatnie, jak np. pierwiastek kwadratowy z dwóch (twierdzenie Pitagorasa).

300 p.n.e.

Wynalezienie przez Arystoksenosa interwałów wznoszących i opadających, a także prymy – interwału zerowego, opisanych przez niego w języku wprowadzonym przez Arystoksenosa, który także głosi w swej teorii pełną, równo temperowaną skalę, z dwunastą częścią oktawy jako modułem (jednostką). Równolegle kontynuowano pracę z multiplikatywnym (geometrycznym) językiem długości strun, który w zasadzie jest przełożeniem addytywnego języka strojów (Euklides). W ten sposób teoria muzyki wskazuje na odkrycie izomorfizmu pomiędzy logarytmami (muzyczne interwały) i wykładnikami potęgowymi (długości strun) ponad 15 wieków przed ich odkryciem w muzyce Arystoksenosa.	Brak reakcji w matematyce. Matematyka Pozostaje w tyle za teorią i praktyką muzyczną i spoczywa uśpiona na Zachodzie poprzez ponad 15 wieków, na przekór koncepcjom nieskończoności, rachunku różniczkowego i całkowego, których odkrycia bliski był już Archimedes.

1000 n.e.

Wynalezienie dwuwymiarowej reprezentacji wysokości i czasu trwania dźwięku – pięciolinii i punktów (Guido d'Arezzo) na trzy wieki przed pojawieniem się układu współrzędnych Oresme i siedem wieków przed wielką geometrią analityczną Fermata i Kartezjusza.	Brak odpowiednika w matematyce.

1500 n.e.

Brak reakcji lub rozwoju poprzednich idei.	Wprowadzenie zera i liczb ujemnych. Konstrukcja zbioru liczb wymiernych.

1600 n.e.

Brak odpowiednika, brak reakcji.	Wprowadzono pojęcie zbioru liczb rzeczywistych i funkcje logarytmiczną.

1700 – 1800 n.e

Ponowne odkrycie równo temperowanej skali chromatycznej – na skutek praktyki (osiągnięcia Johana Sebastiana Bacha). Muzyka pozostaje w tyle jeśli chodzi o podstawowe struktury. Z drugiej strony jednak rozwija się tonalność oraz polifonia i wielkie formy (fuga, sonata), które które wciąż owocują w muzyce dzisiejszej i z pewnością owocować też będą w przyszłej. Fuga jest przy tym (gdyby spojrzeć na nią jak na twór matematyczny) abstrakcyjnym automatem używanym dwa stulecia przed narodzeniem teorii automatów. Także technikę kontrapunktu można potraktować jako nieświadome manipulacje na skończonych grupach (grupy Kleina) w czterech wariacjach linii melodycznej.	Rozwija się teoria liczb, ciągle brak jednak jej odpowiednika w strukturach czasowych. Takie struktury pojawią się później, wraz z procesami stochastycznymi, teorią gier i automatów itd. Wynalezienie ciała liczb zespolonych (Euler, Gauss), kwaternionów (Hamilton), definicja ciągłości (Cauchy) i wprowadzenie struktur grupowych (Galois, Abel).

1900 n.e.

Wyzwolenie z jarzma tonalności. Zaakceptowano po raz pierwszy neutralność skali chromatycznej (Loquin, Hauer, Schönberg)	Liczby nieskończone i pozaskończone (Cantor). Aksjomatyka liczb naturalnych – Peano. Piękna teoria miary (Lebesque, Borel, Heine).

1920 n.e.

Pierwsza radykalna formalizacja makrostruktur w serializmie Schönberga.	Zastój w teorii liczb. Dyskusja na temat pewnych nierozwiązanych od dawna sprzeczności w teorii zbiorów. Muzyka nadgoni to w przyszłych latach.

§ IX, *Arts/Sciences: Alliages*; Casterman, Tournai 1979 – rozprawa doktorska Xenakisa na Sorbonie, publikowana również po angielsku jako *Arts/Sciences – Alloys*, tłum. Sharon Kanach, Pendragon Press 1985.

§ IX, *Conversation with IX*, wywiad-rzeka przeprowadzony w latach 1980 i 1989 przez Bálinta Andrása Vargę; Faber and Faber, London 1996 – świetne i bardzo chyba szczere wypowiedzi Xenakisa na wszystkie właściwie tematy.

§ IX, *Determinizm/indeterminizm*; red. Dorota Szwarcman, tłum.: Maria Harley broszura PTMW wydana w 1988 po kursach kompozytorskich IX w Kazimierzu Dolnym w 1984 roku – zawiera dwa eseje oraz dyskusję z uczestnikami spotkań; bardzo trudna do zdobycia...

§ IX, *Formalized Music. Thought and Mathematics in Composition*; Pendragon Press, New York 2001 – jedna z dwóch książek Xenakisa, dotycząca zależności między muzyką a matematyką, raczej dla fachowców!

§ IX, *Il faut être constamment un immigré*; wywiad-rzeka przeprowadzony przez François Delalande, Buchet/Chastel, Paris 1997 – głównie na temat światopoglądu i biografii IX.

§ IX, *Kéleütha. Ecrits*, wybór i opracowanie: Benoîte Gibson; l'Arche, Paris 1994, zbiór najważniejszych esejów i przemyśleń kompozytora, m.in. słynna *Musique et originalite*, *Entre Scylla et Charybde*, *Crise de la musique serielle*.

§ IX, *Polytopes*; Balland 1975 – rewelacyjny, kolekcjonerski kolorowy album zawierający nigdzie indziej niepublikowane pełne szkice i projekty Xenakisa do jego instalacji, budynków i utworów. Obowiązkowo!

§ IX, *The Man and his Work*, wywiad przeprowadzony przez Mario Boisa; Boosey & Hawkes 1967 – opatrzony komentarzami i spisem dzieł, jednak te ostatnie nieco już dziś starej daty.

§ Baltensperger André, *IX und die stochastische Musik. Komposition im Spannungsfeld von Architektur und Mathematik*; Paul Haupt, Berne 2000 – gigantyczna praca naukowa, niech wystarczą liczby: 1100 pozycji w bibliografii, 700 stron, 300 egzemplarzy nakładu...

§ „Contemporary Music Review" nr 2-3/2002 – monograficzny numer znakomitego brytyjskiego periodyku o estetyce nowej muzyki, czyli 15 spojrzeń na dzieło i jego twórcę, wśród nich zarówno matematyczne analizy dotyczące teorii grup czy procesów algorytmicznych, ale też rozważania o formie, fakturze, kwestiach wykonawczych, politopach, Xenakisa byciu „ponad muzyką", oddziaływaniu Bartóka, morza i bezlitosnego kosmosu...

§ Eichert Randolph, *IX und die mathematische Grundlagenforschung*; PFAU Saarbrücken 1994 – gęsta, naukowa praca, blisko 400 stron i niezliczone ilości wzorów.

§ „Entretemps", nr 6, 1988 – „dossier xenakisowskie", artykuły m.in. Claude'a Helffera, Pascala Dusapina i samego bohatera.

§ Harley James, *Xenakis. His Life in Music*; Routledge, New York 2004– najnowsza monografia autorstwa jego ucznia, kompozytora i teoretyka z Kanady, tematyczny podział, dość przystępny język, choć mało przykładów muzycznych.

§ Hoffmann Peter, *Amalgam aus Kunst und Wissenschaft. Naturwissenschaftliches Denken im Werk von IX*; Peter Lang, Frankfurt 1994 – kolejne rozdziały poświęcone są abstrakcji, matematyce, fizyce klasycznej i współczesnej, statystyce, periodyczności, teorii chaosu, przestrzeni i czasowi.

§ Matossian Nouritza, *Xenakis*; Kahn & Averill, London 1990 – klasyczna już dziś jedna z pierwszych biografii kompozytora, są rozdziały poświęcone muzyce stochastycznej i sformalizowanej oraz symetrii, ale pozycja raczej popularna.

§ „MusikTexte", nr 13, 52, 89, 90, 91, 92, por. też.: www.musiktexte.de

§ „Musik-Konzepte", Heft 54-55, red. Heinz-Klaus Metzger i Reiner Riehn, edition text + kritik, München 1987 – zbiór esejów, głównie Henninga Lohnera o barwie, szyfrach, UPIC-u i użyciu głosu przez Xenakisa

§ „Muzyka" XLIII, nr 3/1998 (171) Numer poświęcony Xenakisowi pod redakcją Marii Anny Harley – jedno z ważniejszych źródeł w języku polskim. Zawiera m.in. teksty na temat muzyki fortepianowej i smyczkowej IX, jego doświadczeniach z komputerami i oprogramowaniem, przestrzenności, metamorfiki i o nim samym jako „racjonalnym mistyku", wreszcie recenzje książek Vargi i Matossian; także jedyna w Polsce bibliografia tematu

§ *Portrait(s) de IX*, red. François-Bernard Mâche; Biblioteque National de France, Paris 2001 – wydany tuż po śmierci zbiór esejów i wspomnień, także rodziny (żony i córki); eseje na zasadnicze tematy: elektroniki, czasu, przestrzeni, architektury w kontekście twórczości Xenakisa.

§ *Presences de IX*, red. Makis Solomos; Centre de documentation de la musique contemporaine, Paris 2001 – materiały z sesji naukowej autorstwa m.in. Hervé , Harleya, Delalande'a, niektóre eseje poruszają ciekawe tematy (inspiracje starogreckie, wschodnie, korzenie mitologiczne, abstrakcyjność muzyki Xenakisa). Podzielone na 5 działów (źródła i wczesne dzieła, teorie, estetyka, analizy, architektura i politopy). Świetna, 40-stronicowa blisko bibliografia tematu – do dalszych poszukiwań i lektur!

§ *Regards sur IX*, red. Huguesa Gerhardsa, Stocks 1981, eseje twórców – m.in. Messiaena, Kundery, Chojnackiej, Ozawy, Dusapina – oraz muzykologów m.in. o architekturze, strukturalizmie, stochastyce, poszczególnych utworach Xenakisa.

§ „Res Facta", nr 2 i 5 (1967 i 1977) – w legendarnym już dziś polskim piśmie estetycznym poświęconym muzyce współczesnej zawarte są tłumaczenia dwóch tekstów Xenakisa: *W stronę filozofii muzyki* oraz *W stronę metamuzyki*; niestety nie towarzyszy im żaden komentarz ani esej.

§ Makis Salomos, *IX*; P.O. Editions 1996 – popularna książeczka z serii *Echos du XXeme siècle – Compositeurs*; dobra jako wprowadzenie lub kolejny stopień do pokonania w trudnej nauce języka francuskiego.

§ http://mitpress2.mit.edu/e-journals/Leonardo/isast/spec.projects/Xenakisbib.html – krótkie podsumowanie twórczości Xenakisa; poza tym bibliografia i dyskografia.

§ www.iannis-xenakis.org – podstawowa strona poświęcona Xenakisowi, większość po francusku, jednak sporo także po angielsku. M.in. bogata bibliografia, indeks jego utworów, fragmenty partytur, zapowiedzi koncertów z jego muzyką.

§ www.iema.culture.gr/xenakis/ –grecka strona poświęcona kompozytorowi; dostępne są tam materiały IRCAM o Xenakisie, plik wydawcy nut, firmy Salabert; poza tym: indeks utworów i dyskografia (niepełna).

§ www.nexusjournal.com/Capanna-en.html – esej Alessandry Capanny na temat teorii Xenakisa łączącej muzykę i architekturę na gruncie geometrii.

Bibliografię sporządzili Wojciech Jachimiak i Jan Topolski, uzupełniła Anna Pęcherzewska

1930 n.e.
Ponowne wprowadzenie drobniejszego niż chromatyczny podziału oktawy na ćwierćtony, szóste części tonu itd. – wszystko to jednak wciąż na bazie systemu tonalnego (Wyszniegradzki, Hába, Carillo.)

1950 n.e.
Druga radykalna formalizacja makrostruktur, permutacje, skale (modi) o ograniczonej transpozycji i rytmy nieodwracalne (Messiaen).

1953 n.e.
Wprowadzenie ciągłej skali wysokościowej i czasowej (użycie liczb rzeczywistych) za pomocą obliczenia charakterystyk dźwięku, nawet jeśli, z powodu konieczności przystosowania ich do potrzeb odbioru i interpretacji, liczby rzeczywiste są przybliżane za pomocą liczb wymiernych. (Jest to mój własny wkład, teoretyczny jak i muzyczny, który zakłada użycie różnych dziedzin matematyki, takich jak np. rachunek prawdopodobieństwa, logika, analiza i inne dotyczące struktury grup.) Odgrywać to będzie później ważną rolę w makro- i mikrokompozycji.

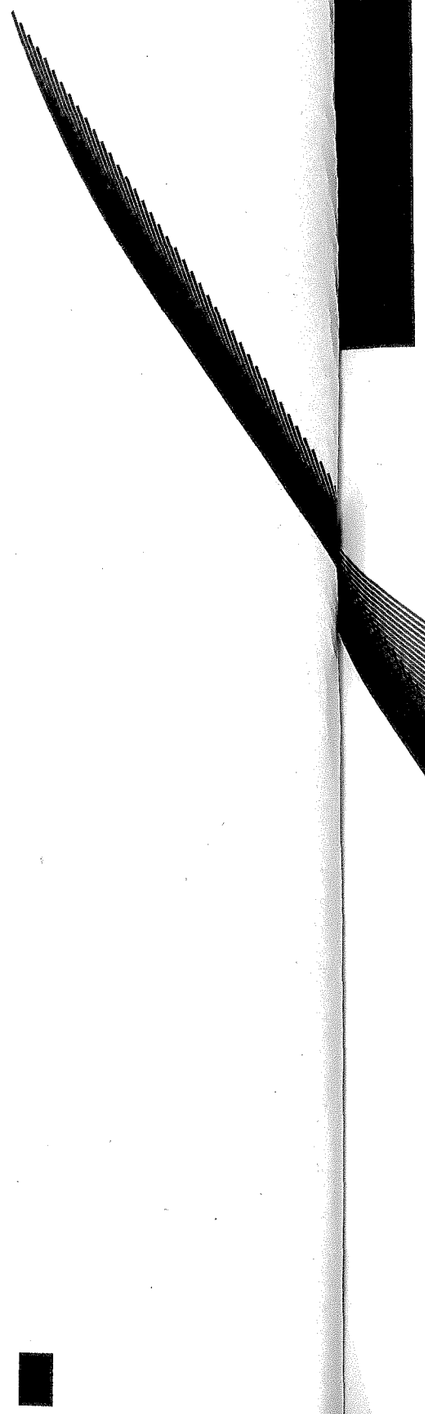
1957 n.e.
Nowe ujęcie formalne muzyki na poziomie makrostruktury: procesy stochastyczne, łańcuchy Markowa – jednakowoż zastosowane w całkiem różny sposób (Hiller, Xenakis) oraz użycie komputerów (Hiller).

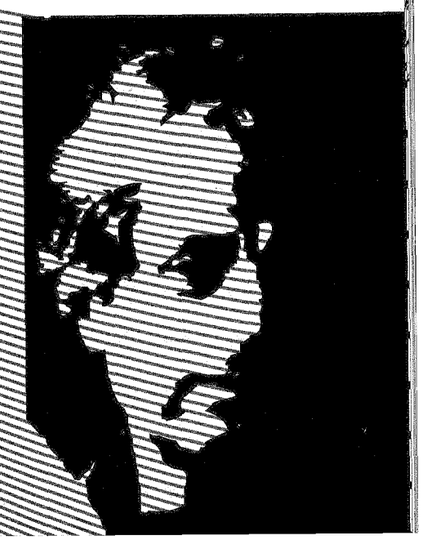
1960 n.e.
Aksjomatyka skal muzycznych za pomocą „teorii sit" i wprowadzenie liczb zespolonych do komponowania (także to jest wynikiem mojej własnej pracy).

1970 n.e.
Nowe propozycje w teorii mikrostruktury dźwięku: wprowadzenie stałej nieciągłości przy pomocy praw probabilistyki (błądzenie losowe, ruchy Browna). Ta stała nieciągłość jest przeniesiona na makrostruktury, przez co staje się elementem kształtującym architektonikę utworu, na przykład w muzyce instrumentalnej (i to również jest wynikiem mojej pracy).

Iannis Xenakis

Tłumaczenie: Wojciech Jachimiak
Pierwotnie publikowane jako *Appendix I* w:
Musiqe, Architecture, Tournai 1976.
Dziękujemy za możliwość tłumaczenia i druku.





Wytwórnie ery techno

Rafał Księżyk

Lata 90. XX wieku były dekadą triumfu muzyki elektronicznej. Eksplozja tanecznej kultury techno uczyniła z niej sztukę pokoleniową, manifest nowej wrażliwości epoki informacji. Z jednej strony mieliśmy gorączkową pogoń za trendy nowinkami, z drugiej namysł nad nowymi środkami wyrazu i zwrot do zapomnianych eksperymentalnych korzeni. Fenomen najciekawszej muzyki tego okresu wynikał stąd, iż nie sposób było oddzielić tanecznej energii i awangardowych konceptów. A tłok na elektronicznej scenie zrobił się taki, iż już nie tyle nazwa wykonawcy, co marka wydawnictwa stanowiła wskazówkę dla amatorów „nowych brzmień". Oto zatem najbardziej wpływowe i poważane wytwórnie, które czerpiąc z różnych źródeł, kształtowały muzykę elektroniczną w ciągu ostatnich kilkunastu lat.

Underground Resistance

Kolektyw artystyczny i wytwórnia stworzone u schyłku lat 80. w Detroit przez drugą falę tamtejszej sceny elektronicznej. Pierwszą wyznaczyli tacy artyści jak Derrick May, Kevin Saunderson i Juan Atkins, uchodzący za ojców założycieli techno. Czerpiąc z elektronicznej muzyki lat 80. (electro pop, electro funky, disco i house) nadali jej dalece bardziej syntetyczny i futurystyczny kształt, co stworzyło fundament nowego kierunku. Ostateczny szlif był jednak dziełem artystów z kręgu UR. Wśród pionierów tej grupy byli Jeff Mills, Robert Hood i Mad Mike Banks – ten ostatni do dziś prowadzi wytwórnię. To oni zintensyfikowali brzmienie, uprościli formę i wykreowali intrygujący image, powstała więc nowa jakość zdolna zapłodnić wyobraźnię fanów elektroniki na całym świecie. Ich styl zawierał w sobie tajemniczą, paramilitarną symbolikę à la Throbbing Gristle i nawiązywał do bogatej tradycji czarnej futurystyki, począwszy od Sun Ra poprzez Funkadelic po Afrika Bambaataa i Public Enemy. Syntetyczna muzyka mająca moc transformacji umysłu miała być instrumentem oswajającym przyszłość. Z nagrań UR wyłoniła się estetyka minimal techno – wiodący styl eksperymentalnej elektroniki początku lat 90., ale wśród ich dokonań odnaleźć też można przykłady flirtu z funkiem, soulem i jazzem oraz stylowe electro. Ważna była nie tylko sama muzyka, ale też taktyka działania UR: przesycona etosem undergroundu działalność wydawnicza i koncertowa oparta na zasadach DIY (zrób to sam), mnożenie zagadkowych pseudonimów firmujących kolejne projekty, wreszcie edycje płytowe bazujące przede wszystkim na przyjaznych didżejom winylowych epkach.

Płyty: Spośród niewielu albumów CD opublikowanych przez UR najbardziej esencjonalna jest kompilacja *Interstellar Fugitives* z 1998 roku. Ducha wczesnego UR oddają projekty *X-101, X-102, X-103* realizowane przez Millsa, Hooda i Banksa dla wytwórni Tresor. Pozostając w kręgu murzyńskiego techno, warto też wspomnieć o zaprzyjaźnionych z UR, nie mniej tajemniczych i futurystycznych projektach Drexciya oraz Red Planet.

Tresor

Wytwórnia i klub będące ikoną sceny berlińskiej. Gdy runął niesławny mur, żądne nowych brzmień i idei miasto wyznaczyło przyczółek, dzięki któremu trafiało do Europy klasyczne czarne techno. Pierwszą realizacją Tresora była epka *Sonic Destroyer* z 1991 roku. Nagrali ją pod szyldem *X-101* liderzy Underground Resistance. Zaimportowanie wizjonerskiej muzyki z Detroit to najważniejsza zasługa Tresora. Opublikowali szereg klasyków czarnych artystów, takich jak Jeff Mills, Juan Atkins, Blake Baxter, Eddie Fowlkes, Drexciya. Te nagrania zrealizowane w Berlinie dały początek fascynującej europejskiej szkole techno. W połowie lat 90. Tresor z powodzeniem promował radykalne brytyjskie minimal techno – twórców takich jak Cristian Vogel, Si Begg, Tobias Schmidt. Najlepsze płyty Tresora przyniosły wypadkową czarnego grooove'u i eksperymentalnego futuryzmu w duchu europejskiej awangardy.

Płyty: Wyczerpującą kroniką dokonań wydawnictwa jest kapitalna trzypłytowa kompilacja *True Spirit. Tresor 1992-2002* ze wszystkimi klasykami wytwórni. Warte są też uwagi wszystkie albumy z czarnym techno, szczególnie klasyczne cykle *X-100-103* i *Waveform Transmissions*. Ducha europejskich poszukiwań lat 90. w pigułce przynosi album Cristiana Vogla: *Body Mappig* (1996).

Warp

Wytwórnia będąca symbolem potencjału brytyjskiej muzyki elektronicznej. Powstała w 1989 roku w Sheffield, a jej pierwszym sukcesem okazały się popularne na ówczesnej scenie rave nagrania LFO i Nightmares On Wax. Inspiracją dla wydawnictwa był przede wszystkim europejski electro pop i czarna scena acid house z Chicago. Sławę przyniosła jej publikowana od 1992 roku seria *Artificial Intelligence* lansująca estetykę *intelligent dance music* (IDM), o której w swoim czasie mawiało się „techno do słuchania w domu". Pierwsza kompilacja z tego cyklu ukazała się w 1992, prezentując na okładce robota słuchającego w eleganckim living roomie płyt Pink Floyd i Kraftwerk. Ta niepokojąca wizja sprawdziła się w dość koszmarnej formie – pod koniec lat 90. popularna na całym świecie estetyka IDM stała się synonimem banału i wręcz dowodem na to, jak zwodnicza bywa prostota elektronicznej produkcji. Niemniej zaczęło się nieźle. *Artificial Intelligence* stało się trampoliną dla tak legendarnych dziś artystów jak Aphex Twin, Autechre, Black Dog. Sam Warp nie dał się przypisać do jednej formuły, po dziś dzień jego albumy ciekawie komentują kolejne mody pojawiające się na elektronicznej scenie: breakbeat (Squarepusher), hałaśliwe posttechno (Phonecia, Richard Devine), avant hip hop (Anit Pop Consortium, Prefuse 73), disco punk (!!!). Co więcej udało się Warpowi wylansować artystów eksperymentujących i nieobliczalnych – z Autechre i Squarepusherem na czele. Z powodzeniem działa hiphopowy sublabel Warpa Lex.

Płyty: Kapitalną wartość archiwalną mają dwie kompilacje wydane z okazji 10-lecia Warpa: *WARP 10 + 1: Influences* i *WARP 10 + 2: Classics*, istne kompendium epoki rave i acid house przełomu lat 80. i 90. Warto też przyjrzeć się albumom wszystkich wspomnianych wyżej artystów. Idealnym przekrojowym wydawnictwem klasycznego katalogu Warpa jest DVD *WARP Vision (The Videos 1989-2004)* z serią brawurowo zrealizowanych klipów.

Force Inc. / Mille Plateaux

Pod szyldem zaczerpniętym z pism Deleuze'a i Gauttariego powstała wytwórnia, która okazała się bez wątpienia najważniejszą oficyną eksperymentalnej elektroniki lat 90. Mille Plateaux to jeden z oddziałów wytwórni Force Inc. założonej we Frankfurcie w 1991 roku. Mózgiem całego przedsięwzięcia był Achim Szepanski. Początkowo związany z radykalnie lewackimi ruchami niemieckich studentów, w latach 80. zafascynował się myślą francuskich poststrukturalistów, a równocześnie muzyką house i hiphopem. Napisał doktorat o Michelu Foucaulcie i stał się aktywistą niezależnej sceny tanecznej. Force Inc. dała początek iście ryzomatycznej sieci niewielkich, lecz prężnych wytwórni, których do końca lat 90. uruchomił Szepanski kilkanaście. Były wśród nich: zajmująca się acid techno, house, ale niestroniąca też od wycieczek w stronę hardcore Force Inc., penetrujące ekstremalne rejony breakbeatu i drum&bassu Riot Beats i Position Chrome, wreszcie eksperymentalne oddziały Mille Plateaux i Ritornell. Muzyka firmowana przez Mille Plateaux reprezentowała jedną z nielicznych prób realnego podjęcia futurystycznych i wizjonerskich haseł lansowanych w świecie techno. W praktyce oznaczało to swoistą dekonstrukcję środków wyrazu muzyki elektronicznej zbanalizowanych na gruncie IDM. W dokonaniach artystów Mille Plateaux słychać echa muzyki konkretnej i industrialnej, ale najważniejsze jest kreatywne wykorzystanie nowych technologii cyfrowych, w którym splatają się ze sobą etos deleuzjańskich nowych maszynerii produkujących sens i kontrkulturowy sabotaż korporacyjnego oprogramowania. To w tym kręgu narodziły się idee, które u schyłku lat 90. określiły wiodącą estetykę elektronicznej awangardy, obwieszczając nastanie ery posttechno. Chodzi o muzykę glitch bazującą na usterkach oprogramowania. Jej manifestem jest pionierski album *Systemisch* grupy Oval utkany z trzasków i odgłosów przeskakiwania uszkodzonych płyt CD (m.in. Aphex Twina). Z czasem te rozwichrzone mikrohałasy stały się po prostu brzmieniowym ornamentem, święcąc triumfy na fali stylu click techno, wylansowanego zresztą przez artystów związanych z Mille Plateaux. Największym hitem gatunku okazał się wydany przez Force Inc. album *My Way* montrealskiego Akufena. Na początku nowego wieku, gdy pogrążony w depresji Szepanski zrezygnował z kierowania firmą, decydujący w niej głos zabrał właśnie kanadyjski oddział Force Inc. zorientowany na click techno. Sieć rozpadła się i w 2004 roku ruszyła nowa wytwórnia Mille Plateaux Media.

Płyty: Przebojowy potencjał sieci Force Inc. puentują dwa cykle – *Rauschen* (techno) oraz Electric Ladyland (rytmy łamane). Prawdziwe ponadczasowe skarby przynoszą jednak albumy Mille Plateaux. Najbardzej esencjonalna jest seria *Modulation & Transformation*, a szczególnie *Modulation & Transformation 4*, po jej zakończeniu eksperymentalny wątek podjęto, z mniejszym już impetem, w cyklu *Clicks & Cuts*. Te kompilacje, do których z czasem zaczęto dołączać eseje, stanowią najlepszy przewodnik po kreatywnej elektronice lat 90. Nie mniej udane, a silniej jeszcze podbudowane filozoficzną refleksją są składanki *In Memoriam Gilles Deleuze* i *Klangmaschine_Soundmaschine*. Spośród licznych autorskich klasyków polecić wypada albumy Oval, opatrzone sążnistymi komentarzami płyty Terre Thaemlitza, lanusjącego queer music (przekraczającą granice jednoznacznej seksualnej tożsamości), wysmakowany ambient GAS i Thomasa Könera, eksperymenty Alva Noto i Franka Bretschneidera, reprezentantów nie mniej intrygującej wytwórni Raster Noton, wreszcie house'owe pastisze Geez'n'Gosh i „psychoanalityczną muzykę do windy", czyli albumy z cyklu *Elevator*, których twórcą jest Curd Duca.

Basic Channel / Chain Reaction

Siostrzane berlińskie wytwórnie prezentujące definitywne i esencjonalne wcielenie techno zrodzonego z fuzji Detroit – Berlin. Jeśliby szukać prawdziwych arcydzieł gatunku, nie ma wątpliwości, że ukazały się w barwach tych właśnie firm. Za ich działania odpowiada duet producencki Moritz von Oswald, znany jako Maurizio oraz Mark Ernestus. Obaj wyrastają z niemieckiej nowej

fali, a na berlińskiej scenie techno byli obecni od jej zarania. Zanim połączyli siły, Ernestus zasłynął z prowadzenia na Kreuzbergu najlepszego sklepu płytowego z importem ze Stanów, Oswald zaś jako producent współpracujący z Tresorem. Pierwszym partnerem Oswalda był Thomas Fehlman – działając wspólnie pod szyldem 3MB realizowali nagrania z takimi tuzami czarnego techno jak Juan Atkins. Oswald podążył ich śladem do Detroit, gdzie zgłębiał tajniki gatunku u źródeł. Z tamtej sceny przejął upodobanie do tajemniczości i undergroundowy etos. Wytwórnia Basic Channel ruszyła w 1993 roku, wydając wyłącznie winylowe epki z utworami bez tytułów. Za firmującymi je nazwami Cyrus, Quadrant, Phylyps, Radiance kryli się Oswald i Ernestus. W 1995 podsumowali swą działalność kompilacyjnym wydawnictwem *Basic Channel* i wystartowali z wytwórnią Chain Reaction, która obok winylowych singli w latach 1996-2000 opublikowała też kilka rewelacyjnych albumów. Muzyka z płyt Basic Channel budowana z chropowatych postindustrialnych brzmień rzuconych w głęboką przestrzeń jest radykalnie minimalistyczna i niezwykle energetyczna. Dzięki dokonaniom duetu formuła techno wyzwoliła się z kręgu hedonistycznej muzyki tanecznej, jej energia osiągnęła pierwotną siłę wyrazu o metafizycznym oddechu. Publikacje Chain Reaction, na które złożyła się muzyka zaprzyjaźnionych z Oswaldem i Ernestusem artystów, stanowią kapitalne rozwinięcie surowej estetyki Basic Channel. Intensywność brzmieniowa jest tak samo przejmująca, w muzyce pojawiają się jednak wątki dubu, house'u, czy też niemieckich tradycji electro. Obie wytwórnie zamilkły u progu nowego wieku, co wydaje się symbolicznym zamknięciem najbardziej kreatywnego okresu techno. Oswald i Ernestus pod szyldem nowego projektu wydawniczego Burial Mix z nie mniejszym powodzeniem zajęli się produkcją elektronicznego dubu.

Płyty: Wspomniana kompaktowa kompilacja *Basic Channel* oraz trzy wczesne albumy Chain Reaction: Porter Ricks *Biokinetics*, Vainqueur *Elevations*, Monolake *Hongkong* to absolutny kanon techno. Warto też zwrócić uwagę na dubowe wcielenie duetu Ernestus&Oswald, najlepiej sięgnąć po ich pierwszy album *Rhythm & Sound feat. Tikiman.*

Ninja Tune

Niedościgniony bastion freestyle'u, który to wywiedzione z hiphopu pojęcie muzyki w stylu dowolnym zaprezentował w wydaniu tyleż esencjonalnym, co uniwersalnym. Szefowie Ninji, Jonathan More i Matt Black w połowie lat 80. robili w Wielkiej Brytanii furorę jako producenci uważnie śledzący hiphopowe poczynania zza Oceanu. Otarli się o wielki showbiznes, wybrali jednak niezależność i zainwestowali we własną wytwórnię, która od 1994 roku z powodzeniem działa do dziś. Dobre wejście na rynek wiązało się z faktem, iż start Ninja Tune zbiegł się w czasie z modą na elektronikę spod znaku trip hop i downtempo. Dorobek wytwórni jest jednak bardzo różnorodny, jej profil wciąż ewoluuje i nie sposób spuentować go jednym określeniem. Punktem wyjścia była dla wydawnictwa naczelna zasada hiphopowej produkcji: *cut & paste*, czyli wytnij i wklej, co dało w efekcie barwne, radosne i karkołomne kolaże sampli. Ninja eksploruje poza tym różnorodne tradycje korzennej muzyki groovy: od funka po latino i afro beat, flirtuje z nowoczesnymi rytmami łamanymi i podejmuje udane, prowadzone z futurystycznym zacięciem wyprawy w rejony jazzu. Niezrównany jest także hiphopowy sublabel Ninja Tune, Big Dada. W jego barwach pojawiły się nagrania najbardziej kreatywnych artystów gatunku m.in. Company Flow, cLOUDEAD, TTC, Roots Manuvy.

Płyty: Esencję wytwórni prezentuje kompilacja *Xen Cuts*, niezła jest też płyta Coldcut *Let Us Replay*, gdzie muzykę szefów remiksują ich podopieczni, polecam także kapitalny album *Solid Steel presents Dj Food & DK „Now Listen!"* z didżejskim miksem wprowadzającym w funkowo-hiphopowe inspiracje wydawnictwa. Z albumów autorskich warto sięgnąć po płyty gramofonisty Kida Koali, mistrza drill&bassu, Amona Tobina (szczególnie *Supermodified*) i *Kaleidoscope* z futurystycznym *easy listening* DJ-a Fooda. Hiphopowe wątki Ninja w pełnej krasie prezentują albumy DJ-a Vadima i Daedalusa, a jazzowe inklinacje najlepiej zbadać sięgając po *Remixes 1998-2000* Cinematic Orchestra czy *Skalpel* naszego rodzimego duetu o tejże nazwie.

Touch

Brytyjska wytwórnia przedstawia siebie jako projekt audiowizualny. Działa od przeszło 20 lat i niezmiennie należy do najciekawszych wydawców szeroko pojętej muzyki mechanicznej. Touch zrodził się w kręgu studentów uczelni artystycznych porwanych energią postpunkowej muzyki industrialnej i natchnionych ideami sytuacjonistów. Zaczynali od kaset, gdzie w kolażowej formule spotykały się narracje Majakowskiego i Baudrillarda, kadry z filmów Dereka Jarmana i muzyka: od Szostakowicza po The Residents. Touch postawił na kreację własnych multimediów, które operując dźwiękiem, obrazem i tekstem, mają pobudzać aktywność odbiorcy, reprogramować percepcję tresowaną przez mass media. Ich najważniejsze płyty z lat 80. to realizacje grupy The Hafler Trio, czołowych postindustrialnych eksperymentatorów. W latach 90. Touch za nic sobie mając modne trendy techno, wydawał eksperymentalne albumy, które okazały się kamieniem węgielnym dla dwóch wiodących nurtów elektroniki nowego wieku: mikrohałaśliwej estetyki glitch oraz zwrotu ku iście laboratoryjnym poszukiwaniom organicznych żywiołów w syntetycznej

muzyce. Firmowali je tacy artyści jak Ryoji Ikeda, duet Rehberg & Bauer, Mika Vainio z Pan Sonic, Philip Jeck i Chris Watson. Touch stał się także bastionem kreatywnej muzyki ambient, publikując nagrania Biosphere czy też gitarzystów niekonwencjonalnie preparujących swój instrument – Orena Ambarchi i Raphaela Torala. Wraz z albumami Philla Niblocka i Jóhana Jóhannssona wytwórnia poszerza swe zainteresowania o przestrzeń wysmakowanej, dronowej minimal music.

Płyty: W zasadzie wszystkie nagrane dla Touch albumy wspomnianych wyżej artystów zasługują na uwagę. Najbardziej reprezentatywną próbką eksperymentów Touch jest album *Stepping Into The Dark* (1996) Chrisa Watsona. Ultraczuła rejestracja zanurzenia w świat dźwięków dzikiej natury dała w efekcie nagrania, które w swych chaotycznym żywiole bliższe są światu abstrakcyjnej elektroniki niż barwnym wizerunkom „dzikiej natury". Inne arcydzieło to *Stoke* (2003) turntablisty Philipa Jecka. Przynosi nagrania powstałe na bazie brzmień archaicznych gramofonów i starych winyli zbieranych w sklepach ze starzyzną, natchnione ideami Fluxusu, zdradzające fascynację zużyciem i zniszczeniem – to prawdziwie materialne podejście do dźwięku.

Mego

Wiedeńska wytwórnia należy do najciekawszych wydawców europejskiej eksperymentalnej elektroniki. Działa od 1994 roku i prowadzona jest przez samych muzyków, wśród których najważniejsi to Ramon Bauer i Pete Rehberg. Markę wyrobiło sobie Mego radykalną muzyką hałasu, która odwracała się od metalicznie lśniącej futurystyki techno i kojarzyć się mogła z ekstremalną tradycją wiedeńskich akcjonistów. Albumy zespołu Farmers Manual, duetu Rehberg&Bauer (wydane przez Touch) oraz solowych projektów tworzących go artystów: Pita (Rehberg) i General Magic (Bauer) atakując bezkompromisową, minimalną i abstrakcyjną dawką hałasów, usterek i brudów, były dalece bardziej surowe i groźne niż eksperymenty Oval. Wspólnie jednak ogłaszały nadejście estetyki glitch promującej mikrohałaśliwy świat brzmień posttechno. A gdy owe hałasy stały się modnym w świecie elektroniki fetyszem, nikt nie spuentował tej fazy lepiej, niż Fennesz. Jego szumiąco-trzeszczące dekonstrukcje tradycji rockowych ballad z albumu *Endless Summer* (2001) to bodaj najważniejsza płyta avant pop w nowym wieku. Ekstrema hałasu zgłębiało Mego publikując nagrania japońskich mistrzów Massimo i Merzbowa, Kevina Drumma oraz Floriana Heckera. Z kolei na krawędzi pop i hałasu lokują się wdzięczne piosenki Noriko Tujiko oraz przewrotne pastisze disco, electro i heavy metalu, które pod pseudonimem COH stworzył Ivan Pavlov. Znakomite nagrania Ikue Mori i Zeeny Parkins, Roba Mazurka oraz projektu Fenn O'Berg (czyli laptopowego tria Fennesz, Rehberg i Jim O'Rourke) wyznaczają improwizatorski wątek zainteresowań Mego.

Płyty: Radykalne korzenie wytwórni widoczne są szczególnie na *No Backup* Farmers Manual i *Seven Tones For Free* Pity. Fascynujące noise'owe ekstrema to *Sheer Hellish Miasma* Kevina Drumma i *Sun Pandemonium* Heckera. Obowiązkową pozycją dla wszystkich otwartych słuchaczy są *The Magic Sound Of Fenn O'Berg* tria Fennesz/ Rehberg/ O'Rourke, *Endless Summer* Fennesza oraz *Phantom Orchard* Mori&Parkins.

Tigerbeat6

Najciekawsza amerykańska wytwórnia nowej elektroniki. Prezentuje potencjał nowej generacji, która zainspirowana europejskim boomem spod znaku IDM rychło wypracowała własną estetykę. Okrzyknięto ją mianem laptop punka, co nie tylko wskazuje na ulubiony sprzęt jej twórców, ale odzwierciedla też dziką witalność i kontrkulturowy aspekt działań tych młodych Amerykanów. Świeża, szczera energia, klimat bezkompromisowych, naturszczykowskich poszukiwań, wreszcie przewrotne poczucie humoru i lekka ręka do chwytliwych, bezpretensjonalnych numerów to atuty artystów Tigerbeat6 – najciekawszego kronikarza laptop punka. Wytwórnię założył w 1999 roku w Kalifornii Kid606, producent znany wcześniej m.in. z nagrań dla Mille Plateaux. W orbicie zainteresowań amerykańskiego wydawnictwa znalazło się zwariowane punkowe elektro, śmiałe i inteligentne hiphopowe eksperymenty, brutalne rytmy ragga i garażowe brzmienia. Najważniejsi artyści związani z wytwórnią to Blectum From Blechdom, Cex, DJ/Rupture, Kid606, Matmos, Numbers, Pimmon, Wobbly, a także muzycy z Europy z charyzmatycznymi DAT Politics na czele.

Płyty: *Open Up And Say...@<%_!^[!]* to kompilacja doskonale prezentująca profil wytwórni. Najważniejsze jej albumowe wydawnictwa zawierają kwintesencję kontrkulturowego potencjału fali laptop punka, ukazując nowe wcielnie plądrofonii. *Wild Why?* (2002) Wobbly'ego osnuta wokół nagrań zarejestrowanych z komercyjnych radiostacji daje tyleż upiorną, co zabawną dekonstrukcję muzyki R&B. Album *The Action Packed Mentallist Brings You The Fuckings Jams* (2002) Kida606 (wydał go sublebel Tigerbeat6, Violent Turd) to atak na parnas świata pop i współczesny kult celebrities. Za nic sobie mając prawa autorskie, Kid przyrządza tu karakołomny miks dewastujący hity Eminema, Radiohead i Kylie Minogue. Dzika, brudna i mroczna muzyka odsyła skojarzeniami wprost do słynnego *The Third Reich'n'Roll* The Residents. Tyle że to współczesne dzieło – Kid przemawia z pozycji ogłupionego dziecka popkultury, a swą zgrzebną i dosadną wypowiedź odnosi do ludycznej tradycji karnawałowego wywrócenia świata do góry nogami.

Rafał Księżyk

Od pierwszych imprez w Detroit, przez inwazję muzyki techno na Europę, do ukształtowania się najbardziej progresywnych kierunków w muzyce elektronicznej. Od końca lat 80. aż do dziś Richie Hawtin pozostaje jedną z najważniejszych i najbardziej poszukujących postaci zaangażowanych w rozwój współczesnej muzyki. Od półtora roku mieszka w stolicy techno, Berlinie, spotykamy się na wywiad akurat w dniu zamknięcia legendarnego klubu „Tresor".

MIASTOMASAMASZYNA

rozmowa z pionierem i weteranem techno Richie Hawtinem a.k.a. Plastikmanem

Muzyka techno jest w Niemczech prawdziwym fenomenem. Ciekawe, że moment największego rozwoju gatunku przypadł akurat na czas obalenia muru berlińskiego i zjednoczenia. Sądzisz, że takie podłoże społeczne i polityczne pomogło mocniej zakorzenić się tej muzyce?

Na pewno po zjednoczeniu Niemiec ludzie mieli większą potrzebę swobodnego odreagowania i nawiązywania kontaktów. W Berlinie artyści spotykali się, razem eksperymentowali, dzieli pomysłami i inspiracjami, a wszystko działo się dzięki mocy muzyki elektronicznej. Klub „Tresor" był miejscem, w którym wszystkie te procesy społeczne i artystyczne objawiały się najmocniej. Może techno nie ma doniosłego znaczenia historycznego, ale do dziś wielu artystów i organizatorów imprez wywodzi się z tamtego środowiska. Muzyka techno stała się dla nich synonimem wolności, ideą łączenia ludzi i budowania wspólnej kultury.

Na początku lat 80. gatunek ten rodził się w Detroit również w okresie przemian, kiedy w tzw. „Motor City" nastał kryzys przemysłu ciężkiego. Twórcy techno postulowali więc stworzenie „Techno City". Czy techno w obydwu przypadkach pełniło podobną funkcję inicjatora przemian?

Techno było w Berlinie ścieżką dźwiękową dla ludzi jednoczonych się. Natomiast dziesięć lat wcześniej w Detroit chodziło raczej o próbę eskapizmu poprzez muzykę. Ludzie nie widzieli dla siebie przyszłości poza pracą w przemyśle samochodowym czy elektrowni. Byli uwięzieni w gównianej rzeczywistości, patrzyli wewnątrz siebie i szukali drogi ucieczki. Muzyka była sposobem na wyzwolenie się pojedynczych osób, a w Berlinie chodziło raczej o bycie z ludźmi, cieszenie się wolnością i zmianami zachodzącymi wokół. Ale rola techno w obydwu przypadkach jest równie znacząca.

Mieszkałeś wówczas w Windsor w Kanadzie, setki kilometrów od Detroit. Co więc skłoniło Cię do przyjazdu w to miejsce i jak odbierałeś jego atmosferę?

Windsor było siostrzanym miastem Detroit, tam również rozwijał się przemysł samochodowy. Dobrze rozumiałem nastroje mieszkańców i czułem tę samą potrzebę zmian, ale nie społecznych czy otaczającego mnie świata, lecz właśnie w muzyce i we mnie samym. Chciałem się rozwijać, podejmować nowe wyzwania, i właśnie to dawało mi techno. W Detroit usłyszałem audycje Jeffa Millsa, który grał płyty ojców techno, czyli Juana Atkinsa, Derricka Maya i Kevina Saundersona, zdałem sobie sprawę z tego, co mnie najbardziej interesuje i co mam dalej robić.

Na przełomie lat 70. i 80. działały dwa główne ośrodki muzyki tanecznej, czyli techno w Detroit i house w Chicago. Muzycznie różnice między tymi gatunkami praktycznie się zacierały, na czym więc polegała specyfika każdego z nich?

House, który królował w Chicago, ale również w Nowym Jorku i wielu innych miastach, był bardziej reinterpretacją disco, a na imprezach panował klimat zabawowy i hedonistyczny. Muzyka ta była więc bardziej przywiązana do tradycji. Natomiast twórcy techno działali w zupełnej opozycji, chcieli oderwać się od przeszłości i

postrzegali Detroit jako utopijne miasto przyszłości, w którym mogli realizować swoje futurystyczne wizje.

Alvin Toffler pisząc o rozwoju technicznym w Stanach w latach 70. i o idących za nim przemianach społecznych, używał terminu future shock. Powiedz, na ile kontakt z elektroniczną techniką i mechanicznym popem Kraftwerk był dla Ciebie czymś zaskakującym i jak odbił się na Twojej edukacji muzycznej?

Ani ja, ani żaden z moich znajomych nigdy nie myślał, że będziemy muzykami, dopóki nie pojawiły się automaty perkusyjne i syntezatory. Wcześniej trudno było nagrać płytę, bo na przykład wynajęcie studia było drogie. Kiedy pojawiła się technika, nastąpił postęp w myśleniu o graniu muzyki i wyłoniły się inne możliwości tworzenia. Wystarczyło kupić odpowiedni sprzęt i sam mogłeś działać. Ja od dziecka miałem ciągoty do elektroniki, rozmontowywałem z ojcem stare radia i sami konstruowaliśmy różne odbiorniki. Do tego byłem fanem muzyki, tata puszczał mi wszystko – od Tangerine Dream po Pink Floyd. Kiedy odkryłem Kraftwerk, okazało się, że można to wszystko razem połączyć. Ludzie się zmieniali, technika się rozwijała, a muzyka elektroniczna stała się dla mnie symbolem tych przemian.

Pionierzy techno, tzw. „trio z Belleville", byli czarnoskórymi artystami, podobnie jak ojcowie chrzestni innych nurtów muzyki elektronicznej lat 80. – electro czy hip hopu. Jak czułeś się w tym środowisku, grając techno i obserwując rozwój nowych gatunków?

Szczerze mówiąc hip-hop czy electro były dla nas strasznym gównem. Na przełomie lat 80. i 90. zapanowała moda na te gatunki, ale my staliśmy w opozycji do nich, choć w przeszłości rozwijały się obok nas. Niegdyś faktycznie były sposobem wypowiedzenia czegoś autentycznego przez Czarnych, ale od kiedy skomercjalizowali je Biali, straciły swoją szlachetność. Niestety, to naturalna kolej rzeczy, nawet w Detroit działa legendarna wytwórnia Motown, którą spotkał podobny los. Kiedy chodziłem na imprezy techno w latach 80., czasem podejrzliwie pytano mnie, po co przychodzę i zabieram się za tę muzykę. Wytrwałością i ciężką pracą zdobyłem zaufanie środowiska. Później zaczęło dołączać do nas coraz więcej Białych i wiadomo, co było dalej.

Pojawiłeś się na scenie pod koniec lat 80. razem z Carlem Craigem, duetem Drexciya i załogą Underground Resistance – nazwano Was „drugą falą Detroit techno". Co prawda termin ten wymyślili dziennikarze, ale jaki był Wasz stosunek do owej „pierwszej fali" – tradycji techno i czy czuliście presję ze strony odbiorców tej muzyki?

Ja bym unikał terminu „tradycja techno", bo jest to sprzeczność sama w sobie. Pieprzyć tradycję! Techno to dla mnie rozwój, postęp, nowość. Jeśli nawiązywaliśmy do twórców sprzed lat, to raczej rozwijaliśmy pomysły, których im się nie udało zrealizować. Czuliśmy presję środowiska, bo przecież scena w Detroit liczyła może kilkaset osób. Mieliśmy nadzieję, że jeśli uda się nam na imprezach zebrać trochę znajomych, to i tak będzie sukces. Chcieliśmy stworzyć naszą własną muzykę przyszłości i myślę, że osiągnęliśmy to.

Razem z Wami muzyka z Detroit dotarła również do innych miast USA i na Stary Kontynent. Jak układała się współpraca muzyczna i organizacyjna w ramach tego rozwijającego się w skali globalnej zjawiska?

Ta druga czy, jak kto woli, trzecia fala twórców Detroit techno nie była spójnym zjawiskiem. Kilku naprawdę znakomitych artystów wytworzyło na bazie Detroit własny styl, inni byli wtórni albo poszli w bezsensownym kierunku. Wśród Europejczyków szczególnie ceniłem belgijską wytwórnię R & S Records z C. J. Bollandem czy Sweet Exorcist i LFO z angielskiego Warpa. W Berlinie ruszył klub „Tresor", a dla Transmat wydawał Dr Motte. Kiedy zauważyliśmy, co się dzieje, razem z Johnem Acquavivą założyliśmy wytwórnię Plus 8, która miała uchwycić tę międzynarodową perspektywę techno. Oprócz swoich nagrań wydawaliśmy projekty Kenny'ego Larkina, Daniela Bella czy Speedy J. Jedną z naszych składanek zatytułowaliśmy *Fast Forward Future* i dokładnie taką mentalność prezentowaliśmy.

Używałeś wówczas ksywki FUSE, czyli Further Underground Sound Experiments, trzymaliście z załogą Underground Resistance. W latach 80. Juan Atkins zaczerpnął nazwę „techno" z książki Alvina Tofflera *Future Shock*, w której pojawia się termin techno rebels. Na ile Wasza działalność miała wciąż charakter rebeliancki?

Z tego co wiem, inspiracja lekturą Tofflera polegała raczej na pewnym doborze słów i terminologii niż realizowaniu konkretnych założeń. W tej podziemnej działalności w Detroit był jednak element buntu i próby okiełznania technologii. W tym duchu we wczesnych latach 90. uprawialiśmy wojnę dźwiękową. Z jednej strony była moja wytwórnia Plus 8, a z drugiej Underground Resistance. Śledziliśmy nowe produkcje za granicą, wymienialiśmy się nagraniami, a potem każdy starał się zrobić coś lepszego. To była zdrowa i ważna dla rozwoju techno konkurencja między mną i Johnem Acquavivą z jednej strony, a Mad Mikiem i Jeffem Millsem z drugiej. Ale wszystko odbywało się jeszcze w podziemiu i poza wąskim gronem zainteresowanych nikt nie wiedział, co się dzieje.

W końcu jednak wydałeś płytę jako FUSE w oddziale Mute, a w Warpie zaczęły się ukazywać składanki *Artificial Intelligence*. Skąd ta zmiana polityki?

We wczesnych latach 90. zainteresowanie elektroniką było coraz większe. Na Wyspach pojawiali się kolejni artyści i wytwórnie, więc okazało się, że jest zapotrzebowanie na naszą muzykę. Układ z Warpem był jasny, John Acquaviva spotkał się z właścicielami na kolacji i poprosili go o pomoc w zebraniu młodych artystów na składankę *Artificial Intelligence*, i tak obok Autechre czy Poligon Window trafił na nią Speedy J i ja. Potem jeszcze większy rozgłos przyniosła wytwórnia Mute, która zaczęła wydawać nasze płyty. Wierzyliśmy w naszą muzykę i koniecznie chcieliśmy pokazać ją ludziom.

Masowe imprezy taneczne w oszałamiającym tempie opanowały Europę. Symbolem kultury rave czy acid-house w Anglii stały się pigułki ecstasy. Pierwsi twórcy techno byli jednak wolni od używek?

Tak, w Detroit w legendarnym klubie „Music Institut" był bezalkoholowy bar, gdzie serwowano tylko soki. Czasem ktoś coś zapalił, ale narkotyki były na imprezach nieobecne. Dzięki temu scena była mocna, bo ludziom chodziło tylko o muzykę. Za to w Anglii najpierw eksperymentowano z używkami, a potem znaleziono do tego muzykę. Z nami było odwrotnie, mieliśmy świra na punkcie muzyki, a narkotyki dopiero później okazały się dobrymi dopalaczami. Jak widać, zostaliśmy przy muzyce, a w Anglii po dwóch latach intensywnego imprezowania załoga się wypaliła.

Tak, zaczęto też mówić o stylistyce postrave'owej, w której przodowała wytwórnia Warp. Kiedy zaczął się krystalizować gatunek IDM (Intelligent Dance Music), z którym muzyka elektroniczna trafiła z klubu do domu?

Trudno powiedzieć, w latach 1992-93 większość nagrań ukazywała się tylko na singlach i składankach, były to głównie kawałki taneczne dla didżejów. Jednak ludziom powoli zaczął się nudzić clubbing, potrzebowali muzyki również w innych miejscach. Dobrze obrazuje to okładka *Artificial Intelligence*, na której upalony robot siedzi w pokoju na kanapie z płytami Pink Floyd i Kraftwerk. W tym

czasie artyści, którzy grywali na imprezach, lepiej poznawali sprzęt i chcieli tworzyć ambitniejsze rzeczy. Muzyka elektroniczna osiągnęła wyższy poziom, bo zmienił się sposób jej słuchania i robienia. Ja też na pierwszej płycie Plastikmana *Sheet One* skupiłem się bardziej na brzmieniu i nagrywałem z myślą o słuchaniu w domu.

Wspominałeś o brzmieniu i nowym sprzęcie, ale przecież wciąż używałeś klasycznej „acid-machine", czyli syntezatora basowego Roland TB-303. Jak ważny był wówczas dla Was sprzęt do robienia techno, czyli automaty perkusyjne Roland TR-909 i Roland TR-808 oraz syntezator Yamaha DX-100?

Nie ma sensu rozdzielać maszyn i technologii od producentów i muzyki. Wiesz, kim byłby Jimi Hendrix bez swojej gitary?! Tak samo ja zawsze używałem 303, Derrick DX-100, a Kevin 909. Znaleźliśmy dla siebie ten sprzęt i przez lata na nim pracowaliśmy, badaliśmy niuanse brzmienia i sposoby wykorzystania. Zamiast czytać instrukcje obsługi, sami dopasowywaliśmy je do naszych potrzeb. W końcu koncerny zauważyły, że ten archaiczny sprzęt wraca do łask i zaczęły produkować ulepszone automaty perkusyjne i syntezatory.

Ale muzyka elektroniczna w latach 90. poszła mocno do przodu. Na jeszcze lepszym sprzęcie powstały nowe kierunki – jungle, drum'n'bass, gabba czy trance. Co dokładnie warunkowało rozwój stylów i jak się w tym odnajdywałeś?

Powstawanie nowych gatunków związane jest zawsze z ludźmi i techniką. Ciężko jest uogólniać, ale na przykład dla Rotterdamu typowy był ciężki klimat, producenci robili tam muzykę szybszą i mocniejszą. Natomiast swego czasu w Chicago można było kupić tylko 303, więc wszyscy grali acid house. Ja natomiast *Sheet One* nagrywałem w 1993 roku pod wpływem ludzi, którzy mówili, że acid house jest martwy. Wziąłem 303 i powiedziałem: „Nie ma mowy, nadal z tym starym sprzętem można zrobić coś ciekawego". Skorzystałem z kilku efektów i otrzymałem inne brzmienie. I o to właśnie chodzi w rozwoju elektroniki, trzeba łączyć stare z nowym i szukać ciekawych rozwiązań.

Wygląda na to, że odrzucenie rozbuchanej otoczki techno, którą przyniósł rozwój technologii, ukierunkowało dalszy rozwój gatunku. Na ile ten powrót do minimalizmu stał się dla Was inspiracją do dalszej pracy?

Po latach mocnej muzyki wiele osób poczuło potrzebę uproszczenia formy, techno poszło za daleko i chcieliśmy znaleźć inne środki wyrazu. W połowie lat 90. ukazał się album Basic Channel, Jeff Mills z Robertem Hoodem wydali singel *Minimal Nation*, a ja razem z Johnem Acquaviva i Danem Bellem stworzyliśmy projekt o nazwie Cybersonik. W sumie każdy z nas już wcześniej na swój sposób stosował minimalizm. Moje wczesne single *Helikopter* i *Spastic* powstały w 1993 roku tylko na automacie perkusyjnym i były reakcją na sytuację panującą w muzyce. Kiedy porównamy płytę *Sheet One* z 1993 z *Consumed* z 1998, widać, że ich założenia są podobne, różnią się tylko brzmieniem. Dzięki rozwojowi techniki mogłem jeszcze bardziej skierować je w stronę minimalizmu. Trzeba było tylko odnaleźć równowagę między upodobaniami moimi i publiczności.

Po albumie *Consumed* na następne pięć lat zarzuciłeś pracę pod pseudonimem Plastikman, a skupiłeś się na projektach didżejskich pod własnym nazwiskiem. Nagrałeś albumy *Decks, EFX & 909* i *DE9: Closer To The Edit*, na których powycinałeś drobne sample z nagrań innych artystów, przetworzyłeś je i ułożyłeś w zwartą kompozycję. Zrewolucjonizowałeś myślenie o nagrywaniu didżejskich miksów?

Wolę nie używać określenia DJ, to nie do końca jasny termin. Denerwują mnie goście, którzy biorą kilka płyt i po prostu je miksują. Od czasów imprez w Detroit w muzyce dokonał się wielki postęp. Trzeba znaleźć inny sposób interakcji z publicznością w klubie. Najpierw woziłem ze sobą maszyny ze studia i w 1999 roku nagrałem *Decks, EFX & 909*. Potem dostałem do testowania program FinalScratch, który pozwala na miksowanie plików muzycznych na gramofonach. Zamiast tylko grać z winyli na żywo sklejałem loopy z jednego utworu i łączyłem z linią basu drugiego w spójną całość. Tak zebrałem pomysły na *DE9: Closer To The Edit*. A teraz pracuję nad kolejnym albumem zawierającym sample z kilkuset utworów.

Pliki muzyczne zajmują miejsce winyli, wypróbowujesz na imprezach iPody zamiast gramofonów – nie obawiasz się, że coraz mniej chodzi w rozwoju techno o muzykę, a bardziej o testowanie technologii?

Ja nie szukam nowinek na siłę, chcę tylko łączyć starą technologię z nową. Komputer daje ogromne możliwości, ale przecież klawiatura i myszka to nie jest dobry interfejs do robienia muzyki. Podobnie jest z programami. Używam Abelton Live i FinalScratch, bo dają mi obecnie najlepsze możliwości interakcji. Szczególnie dużym udogodnieniem jest FinalScratch, który pozwala kierować muzyką z gramofonów. Gałki, pokrętła, suwaki, to wciąż najbardziej skuteczny sposób tworzenia elektroniki, dlatego nie rozstaję się z moimi dawnymi maszynami. Setki opcji i każdy sam musi znaleźć najwygodniejszą. Wiesz, jedni potrafią namalować piękny obraz jedną farbą, a inni potrzebują do tego z 15 kolorów.

Jednak w obliczu tych wszystkich możliwości, które daje technologia, kluczem do tworzenia muzyki wciąż jest przede wszystkim minimalizm. Na ile więc mają wpływ na Ciebie i innych twórców techno współcześni kompozytorzy i w jakim kierunku chcecie dalej zmierzać?

Cóż, jeśli chodzi o kompozytorów współczesnych, to jako szesnastolatek uwielbiałem *Koyaanisqatsi* Philipa Glassa, potem przyszedł czas na Steve'a Reicha i Erika Satie, którego chętnie słucham do dziś. Podczas setów zdarza mi się również miksować fragmenty Arvo Pärta. Nie jestem maniakiem muzyki współczesnej, jak na przykład Carsten Nicolai, i nie znam całego dorobku tych kompozytorów. Na pewno nie lubię, kiedy w utworach jest dużo kombinowania, a mało muzyki, jak czasem u Johna Cage'a. Staram się mieć ciągle uszy szeroko otwarte i szukać nowych inspiracji. Minimalizm wciąż wydaje mi się najciekawszą drogą w sztuce w ogóle. Zobacz, czego dokonali Kraftwerk czy Stockhausen, ale przede wszystkim Rothko, Mondrian czy Cézanne. Potrafili przefiltrować przez siebie pełne spektrum dostępnych środków i znaleźć swój oszczędny styl. Myślę, że takie myślenie jeszcze długo będzie dominowało w sztuce.

wywiad przeprowadził Jacek Skolimowski
16 kwietnia 2005

Przerwał studia muzyczne, by odkryć uroki eksperymentalnej elektroniki. Generował swoje utwory na komputerze, pisał kompozycje na orkiestrę, współpracował z perkusistą Can, jego nagrania remiksowali m.in. Merzbow i Matmos, improwizował z Keithem Rowe, a ostatnio nagrał piosenki z Julee Cruise, której głos znamy ze ścieżki dźwiękowej serialu *Twin Peaks*. Markus Schmickler dzieli się swoim doświadczeniem z ponad piętnastu lat działalności na scenie elektronicznej.

MARKUS SCHMICKLER

Od początku swojej działalności jesteś związany z Kolonią, miastem, które zawsze było centrum rozwoju muzyki elektronicznej. Czy sądzisz, że Karlheinz Stockhausen i inni kompozytorzy związani ze studiem eksperymentalnym mieli duży wpływ na niezależnych artystów, którzy – tak jak Ty – tworzą na laptopach?

Patrząc z perspektywy Kolonii, wszystkie wielkie nazwiska znaliśmy tylko z koncertów i płyt. W latach 50. i 60., kiedy ci kompozytorzy byli najbardziej aktywni, chodziliśmy jeszcze do szkoły, jednak mieliśmy świadomość, że w mieście dzieje się coś ważnego. Trudno uogólniać, ale każdy z nas wcześniej czy później odkrywał muzykę współczesną na swój sposób i wnikał w nią w różnym stopniu. Za to na pewno o wiele większy wpływ miały na nas takie zespoły jak Can i Kraftwerk, które działały zupełnie niezależnie, poza wszelkimi układami i mainstreamem. Trudno jest określić, czy muzyka współczesna była częścią kulturowego establishmentu czy może kultury młodzieżowej, ale na pewno jej przystępność i zrozumiałość była dla nas ograniczona i trzeba było do niej dorosnąć.

W Kolonii młode pokolenie twórców było skupione wokół eksperymentalnej wytwórni A-Musik, Tobie udało się również nawiązać współpracę z frankfurckim Mille Plateaux, którego środowisko wywodziło się z kultury techno. Na ile ten gatunek wpłynął na dalszy rozwój muzyki elektronicznej?

Uważam, że teorie Achima Szepanskiego ukazywały ciekawe zastosowanie koncepcji Gillesa Deleuze'a odnośnie nowej sytuacji w kulturze. Według niego imprezy rave'owe przełamywały stereotyp czysto konsumpcyjnego podejścia do wydarzeń muzycznych, na których prezentowane są skończone dzieła sztuki, a widz przychodzi tylko biernie się im przyglądać. Zaproponował konstrukcję sieci przekazu informacji – według Szepanskiego w klubie dochodzi do wymiany idei między artystą i publicznością, która ma na niego wpływ i w pełni współtworzy sytuację artystyczną. Ta teoretyczna baza muzyki elektronicznej była dla wielu artystów znakiem nadejścia nowych czasów i legitymizowała ich dalszy rozwój od popularnych nurtów techno w stronę ambitniejszych eksperymentów.

W warstwie czysto muzycznej Szepanski zwracał uwagę na koncepcję „deterytorializacji dźwięku" realizowaną w estetyce glitch. Jego postulaty i ich realizacja na płytach Mille Plateaux budziły żywe dyskusje, bo niewielu artystów potrafiło się do nich zastosować. Ty też przecież ze swoim projektem Pluramon odnosiłeś się bardziej

do krautrocka, avant popu i indie rocka?

Powiem szczerze, że też nie wiem do końca, czy moja muzyka pasowała na przykład do serii *Clicks & Cuts*. Ja od początku miałem pomysł na realizację projektu Pluramon techniką analogową, a nie komputową. Uważałem go za rodzaj alternatywy dla pierwszych artystów nagrywających dla Mille Plateaux, czyli DJ-a Spooky'ego, Ovala czy Khana, którzy tworzyli bardziej w stylistyce ambient. Ja posłużyłem się podobną metodą pracy, czyli wycinaniem, kopiowaniem, przetwarzaniem i wklejaniem ścieżek na komputerze, ale za materiał dźwiękowy posłużyły mi nagrania instrumentów. W ten sposób wszedłem chyba w dyskurs o kondycji muzyki eksperymentalnej prezentowanej przez wytwórnię.

Teraz możemy spojrzeć na tamten ruch z perspektywy czasu i okazuje się, że koncepcja składanek *Clicks & Cuts* bardzo szybko się wypaliła. Czyżby podpieranie się teoriami epoki postdigital i skupienie się głównie na możliwościach technicznych komputera, a mniej na wartościach muzycznych dało tej scenie zbyt słabe podstawy?

Mówienie o epoce postdigital może i jest ciekawe, ale mnie bardziej interesuje muzyczna strona przedsięwzięcia. Wielu artystów używało w swojej pracy muzycznych artefaktów i materiałów niemuzycznych, ale ich podejście było za bardzo wykoncypowane. Radykalne i odważne pomysły są bardzo ważne dla rozwoju sztuki, ale trzeba też umieć zrobić z nich praktyczny użytek. Jeśli wprowadzasz nową estetykę, musisz również przedstawić parametry jej wartościowania, w przeciwnym razie nie tworzysz żadnego dyskursu i nie ma ona dalszej perspektywy rozwoju. Weźmy na przykład dwie kompozycje Xenakisa z utworów elektronicznych, które robił między latami 50. a 80. We wczesnej *Concrete PH* słyszymy tylko dźwięk żarzącego się węgla, ale już w *Bohor* mamy do czynienia z ambitną kompozycją. Choć obydwa utwory bazują na podobnym środowisku brzmieniowym, o wiele większą wartość muzyczną prezentuje drugi. Kompozycja zależy od materiału dźwiękowego, ale słuchając, nie możesz rozpatrywać tylko aspektu technicznego, bo dochodzi do przesunięcia punktu ciężkości z tworzącego artysty na samą technologię. Te dwa utwory można również odnieść do formuły postglitch, o której mówił Achim, żeby zrozumieć, dlaczego jego rozwój się zatrzymał.

To, co mówisz, akurat stoi w sprzeczności z teoriami Kima Cascone. Parafrazując Marshalla MacLuhana: „Środek przekazu nie jest już środkiem przekazu, ale przekazem samym w sobie". Co sądzisz o takim podejściu?

Wiem, w porównaniu z Kimem prezentuję dosyć konserwatywne podejście do muzyki. Staram się korzystać z dostępnych maszyn, zrozumieć ich działanie i posługiwać się nimi, wyzyskując w pełni ich możliwości zamiast tworzyć na swoje potrzeby nową technologię. Wyznaję zasadę, że trzeba stosować narzędzie czy instrument zgodnie z jego przeznaczeniem, tak jak został zaprojektowany dla użytku i wygody. Naszym zadaniem jest zgłębić jego możliwości, a nie doszukiwać się w nim błędów i niedoskonałości. Może dla Kima świadomość przekazania pewnej informacji determinuje wybór medium i sposób posługiwania się nim, ale jeśli nie ma żadnej informacji poza samym narzędziem, to nie ma to już dla mnie sensu. Pewne klasyczne aspekty twórczości wynikające z teorii muzyki powinny w niej wciąż być obecne.

Zdaje się jednak, że laptop jako samo narzędzie pracy odcisnął wyraźne piętno na myśleniu o muzyce elektronicznej. Weteran improwizacji, Keith Rowe mówi o końcu epoki „postcoltrane'owskiej" i początku „postduchampowskiej", w której maszyny i przedmioty readymade odgrywają znaczącą rolę w tworzeniu muzyki. Praca z komputerami na scenie rzeczywiście otwiera taki nowy etap?

Rozumiem, o czym mówi Keith, ale nie do końca się z nim zgadzam. On jest artystą, który wywodzi się ze środowiska jazzowego późnych lat 60. Współczesna improwizacja z przedmiotami codziennego użytku, znalezionym dźwiękami przetwarzanymi na komputerze jest dla niego ogromnym odkryciem. Natomiast ja wraz z wieloma młodszymi twórcami reprezentujemy właśnie podejście jazzowe, w którym większy nacisk kładziemy na opanowanie instrumentu i żywą interakcję z muzykami. Na przykład Thomas Lehn, z którym Keith grywa, jest przede wszystkim doskonałym pianistą i stara się swoim syntezatorem wszechstronnie posługiwać. W ramach jego możliwości szuka nowych form muzycznych, kształtów, tempa czy dynamiki. Może to się wydać dziwne, ale większość z nas prezentuje właśnie takie podejście.

Tworzenie na laptopie ma również swoich przeciwników. Bob Ostertag w tekście pod wymownym tytułem *Why Computer Music Sucks* krytycznie odnosi się do możliwości komputera. Uważa na przykład, że nie improwizuje się na nim, tylko gra muzykę serialną. Też napotykasz takie problemy w graniu?

Ciekawe... Ale popatrz, jak działa mózg, jak bardzo proces myślenia jest podobny do algorytmicznych wzorów. Tak najłatwiej można wyobrazić sobie różnicę między improwizacją i muzyką serialną. Znów nasza rozmowa schodzi na temat instrumentu, a nie estetyki samej muzyki. Podczas moich setów ważne są dźwięki, które tworzę, a nie narzędzia, jakich muszę użyć w celu ich wytworzenia. Mogę wykorzystać syntezator software'owy w czasie rzeczywistym albo modelować nagraną wcześniej partię trąbki. Każdy instrument ma swoje ograniczenia, które musisz uznać i w ich ramach działać. Ale one same w sobie nie są najważniejsze, lepiej pomyśleć, co można zrobić z algorytmem niż narzekać na jego możliwości i konsekwencje muzyki serialnej. Postawa Boba jest jednak bardzo ważna, bo zawsze trzeba być krytycznym wobec swojej twórczości.

A jak laptopy sprawdzają się w sytuacjach grania w większych składach? Współtworzysz projekt MIMEO, którego większość członków posługuje się komputerami. Na ile w takich warunkach możecie sobie pozwolić na improwizację, a w jakim stopniu realizujecie partyturę?

W klasycznej orkiestrze zawsze rozdziela się partie między poszczególne instrumenty według partytury. Myślę, że możliwości naszego składu są o tyle większe, że posługujemy się komputerami, syntezatorami, przetwarzamy instrumenty, czy nawet sami je konstruujemy. Zastosowanie mają uniwersalne i można z nimi zrobić wszystko, szczególnie z tymi opartymi na technice sampli i syntezie dźwięku. Łatwo zrobić bałagan, ale to nie jest naszym celem, do realizowania zaplanowanych działań staramy się po prostu opracować odpowiednią logistykę. Gramy na przykład partytury Corneliusa Cardew, opieramy się na zapisach graficznych, ale obok wykonywania klasycznie zanotowanych utworów pozostawiamy sobie miejsce na improwizację. Efekt współpracy jest naprawdę interesujący i myślę, że może okazać się szalenie ważny dla rozwoju muzyki.

Oprócz tworzenia na komputerze komponujesz także muzykę elektroakustyczną. Płytę *Param* nagrywałeś z kameralnym składem i posługiwałeś się laptopem, w każdym utworze starając się pokazać inną zależność między elektroniką i instrumentarium akustycznym. Jakie dokładnie strategie stosowałeś i jakie widzisz możliwości rozwoju tej techniki pracy?

Projekt powstawał w ramach moich studiów kompozytorskich, więc większość utworów została najpierw zapisana na papierze, a potem nagrany materiał akustyczny obrabiałem w studiu cyfrowo. W zapisie nutowym zostawiałem muzykom wolne miejsca na improwizację z organami albo sam swobodnie przetwarzałem głosy na żywo tak, że nie można było rozpoznać ich oryginalnego brzmienia. W utworze tytułowym dźwięk wygenerowany elektronicznie rozciągnąłem w czasie do 11 minut, a następnie rozpisałem na skład akustyczny. Podczas wykonania obie warstwy – elektroniczna i akustyczna – nakładały się na siebie i w tej hybrydowej przestrzeni nie można było do końca rozróżnić, co jest grane na żywo, a co odtwarzane z komputera. To był właśnie cel mojego przedsięwzięcia – żeby w różnorodny sposób próbować łączyć w homogeniczną całość czyste akustyczne brzmienie orkiestry z dźwiękami wygenerowanymi elektronicznie i myślę, że się udało.

Wspominałeś o studiach nad kompozycją elektroakustyczną. Jako jeden z niewielu twórców laptopowych możesz wykazać się dyplomem akademii muzycznej. Co skłoniło Cię do podjęcia studiów i czemu ostatecznie zdecydowałeś się opuścić mury uczelni?

Moja droga do akademii była trochę inna niż w przypadku większości kompozytorów. Zaczynałem od muzyki elektronicznej i elektroakustycznej, którą grałem z moimi zespołami Pol i Kontakta. W pierwszym eksperymentowaliśmy z różnorodnym materiałem muzycznym, braliśmy na warsztat głównie nagrania etniczne z Afryki. W drugim używaliśmy instrumentów, które amplifikowaliśmy za pomocą mikrofonów kontaktowych. Grupy działały w pierwszej połowie lat 90. i zachęcony wieściami o prowadzeniu dalszych badań w tej dziedzinie podjąłem studia. Z reguły jest tak, że dobry pianista studiuje kompozycję i dopiero później bierze się za elektronikę, którą na uczelni zajmuje się przez dwa lata. U mnie było odwrotnie, wiedziałem dużo o elektronice, natomiast miałem świadomość swych braków w konwencjonalnym pisaniu muzyki. W tajniki kompozycji wdrażał mnie Johannes Fritsch, przyjaciel Stockhausena, który uczył nie tylko o działalności kompozytorów współczesnych, ale również o Fluxusie czy muzyce etnicznej z różnych stron świata. Muzykę elektroniczną studiowałem u Hansa Ulricha Humperta, który specjalizował się w sztuce radiowej i text-sound composition. Na pewnym etapie studiów zaczęło do mnie docierać, że o wiele ciekawsze rzeczy dzieją się zupełnie gdzie indziej i niektórych zjawisk nie da się zapisać na papierze ani odkryć, spędzając całe dnie w studiu. Mam wrażenie, że taka ucieczka z akademii jest w którymś momencie potrzebna wszystkim młodym kompozytorom, jeśli naprawdę chcą się rozwijać.

Zaczynałeś od zespołów prezentujących swoją muzykę na scenie, a na akademii przekonałeś się pewnie, że tam nikt się raczej w tym miejscu kompozytora nie spodziewa. Kim Cascone zdecydowanie odrzuca pomysł odtwarzania muzyki z komputera na scenie przez jej twórcę, uznaje to za przejaw złego wpływu popkultury i postuluje powrót do formuły prezentowania „muzyki akuzmatycznej". A jak Ty wyobrażasz sobie najwłaściwszy sposób grania koncertów?

Nie ma jednoznacznego rozwiązania tego problemu. Teraz dużo gram z muzykami klasycznymi, którzy siedzą z instrumentami na scenie, a ja z komputerem wśród publiczności. Ludzie oglądają występ, słyszą muzykę akustyczną i elektroniczną, ale na mnie nie zwracają uwagi. Podobnie staram się postępować, grając solo – korzystam z układu kwadrofonicznego i siadam wewnątrz niego wraz z publiką. Aspekt wizualny jest dla mnie nieważny, ale nie ma co uogólniać takiego rozwiązania, bo jest wiele różnych podejść. Jeśli ktoś występuje z laptopem i instrumentem, to nie ma dla niego lepszego sposobu prezentacji, jak typowo rockowy. Nie można pod tym względem niczego narzucać artystom, ale z doświadczenia wiem, że siedząc w sali koncertowej, najlepiej jest skupić się tylko na słuchaniu. Trzeba zapomnieć o przestrzeni jako elemencie architektury i zastąpić ją przestrzenią muzyczną, która ma inny wymiar i proporcje niż te, które widzisz.

Jak czujesz się teraz w roli „muzyka rockowego", występując na scenie z popularną artystką? Najnowszy album Pluramonu *Dream Top Rock* nagrałeś z wokalistką Julee Cruise, a muzycznie bazujesz w nim na rockowej estetyce shoegazing. Skąd taka radykalna zmiana kierunku rozwoju?

(śmiech)... Plan wydania takiej płyty powstał dawno temu i udało mi się go zrealizować dopiero po spotkaniu z Julee. Projekt Pluramon miał być odskocznią od eksperymentalnych przedsięwzięć na rzecz prostszych form bazujących na niezależnym rocku. *Dream Top Rock* może brzmi eksperymentalnie, ale technika pracy była tradycyjna, zupełnie jak w zespołach gitarowych z lat 90. Wchodzenie głęboko w muzykę pochłania czas i energię, dlatego czasem potrzebuję zrobić coś nieskomplikowanego, przyjemnego dla ucha i ludzkiego. Nie muszę przecież podchodzić do całej muzyki tylko na poważane, a przy okazji zbieram nowe doświadczenia. W ten sposób mogę odnaleźć w pracy właściwą równowagę – każdemu to polecam.

Wywiad przeprowadził Jacek Skolimowski

Najciekawszy dźwięk generuje kapusta

Krzysztof Topolski. Perkusista i dźwiękowy eksperymentator. Znany jako współtwórca Pracowni Ludzie Gdańsk i założyciel (oraz – do niedawna – bębniarz) wywodzącego się z niej zespołu Ludzie. Grał w Kobietach. Udzielał się w Night Come, Red Rooster, Dzieciach Kapitana Klossa, RogulusXSzwelas Projekt. Bardzo ważną sferą działalności Krzyśka jest jego solowy projekt – Arszyn, w ramach którego eksploruje szeroko pojętą muzykę elektroakustyczną i komputerową, a także realizuje multimedialne instalacje. Ostatnio, po chwilowej przerwie, znów współpracuje z Marcinen Dymiterem.
Artyście bliskie jest zarówno intuicyjne podejście do dźwięku, jak i skomplikowane konceptualnie projekty. Zgłębia tajniki twórczości akademików, jak i ogarniętych soniczną pasją amatorów. Ostatnio grywał m.in. na owocach, kwiatkach i innych roślinkach, a przy tym twierdzi, że odnalazł w sobie metalowe korzenie...
Działalność Krzyśka Topolskiego wydaje się być pasjonującą przygodą!

Dlaczego opuściłeś Ludzi? To przecież Ty (wraz z Buniem) byłeś twórcą i filarem tego projektu.

Nasze drogi się rozeszły. Nie wiem, jak to oceniać, nie mam dystansu, takie przewartościowania są zawsze trudne i wymagają czasu. Niczego nie mogę robić na siłę, nie widziałem już dla siebie miejsca w tej grupie, nastąpił rozłam i widocznie na razie nam nie po drodze. Wierzę, że to część jakiegoś procesu, który ciągle zachodzi we mnie. Może po prostu ja chcę robić inne rzeczy lub robić je inaczej. Sam fakt, że istnieją zespoły to skomplikowany fenomen.

W zeszłym roku zorganizowałeś „Warsztaty Piezo" dla młodzieży. Ich wynikiem było stworzenie elektroakustycznej kompozycji-improwizacji przy użyciu piezoelektrycznych mikrofonów kontaktowych. W styczniu przeprowadziłeś kolejne – pod nazwą „Roślinki, owoce, kwiatki", oparte na idei generowania brzmień z substancji organicznych. Przedstaw oba przedsięwzięcia, co je różniło, co łączyło?

„Warsztat Piezo" był próbą stworzenia kompozycji czy improwizacji przy pomocy prymitywnych przetworników piezoelektrycznych, są one bardzo tanie i mogliśmy użyć dużej ilości takich mikrofonów. Szukaliśmy w piwnicach Łaźni porzuconych przedmiotów, czasami trafił się fragment jakiegoś dzieła sztuki, o którym wszyscy zapomnieli, gromadziliśmy to w jednym miejscu, amplifikowaliśmy, szukaliśmy dźwięków czy brzmień. Przy pomocy pewnych ram – czasowych procedur improwizacyjnych czy ćwiczeń grupowych – stworzyliśmy kompozycje i zagraliśmy koncert na zakończenie warsztatów. Przy okazji „Roślinek...." używałem już mikrofonów pojemnościowych i zaproponowałem nagrywanie procesu robienia zupy czy sałatki owocowej. Rejestrowaliśmy wszystko, począwszy od obierania ziemniaków, krojenia kapusty, po gotowanie i jedzenie gotowej potrawy. Potem słuchaliśmy materiału dźwiękowego i zniekształcaliśmy go komputerowo, całość dokończyłem, edytując utwór samodzielnie. Najciekawszy nieprzetworzony dźwięk generuje – moim zdaniem – kapusta.

Co takie spotkania-warsztaty Ci dają? Co chcesz poprzez nie osiągnąć? Na ile te, które się już odbyły, spełniły Twoje oczekiwania? Jaki był odzew uczestników?

Organizując warsztaty, mam pewną ideę i chcę sprawdzić, co z niej wyniknie, co się zdarzy, co powstanie w wyniku jakiegoś działania. To są próby realizowania pomysłów, które często w czasie warsztatów, pod wpływem chwili, inspirują do nowych eksperymentów. Jest w tym zawsze dużo zabawy i spontaniczności, którą sobie bardzo cenię. Z wielu planów trzeba rezygnować, a jednocześnie powstają jakieś nieoczekiwane nowe sytuacje. Ważne jest, aby uczestnicy odkryli, że podobne zabawy z dźwiękiem są ciekawe, wciągające, i zainteresowali się realizowaniem takiego eksperymentu w grupie. Na oba warsztaty przyszło po kilkanaście osób, jestem zadowolony, warto było spróbować.

Opowiedz o projekcie „Muzyka Współczesna Dla Gospodyń Domowych" i przedstaw przedsięwzięcia, które w jego ramach zorganizowałeś (wykłady, prezentacje).

Jest to projekt edukacyjny nastawiony na prezentację i promocję twórczości dźwiękowej. Zorganizowałem cykl spotkań i wykładów poświęconych muzyce eksperymentalnej oraz sztuce dźwięku, które odbywają się w CSW Łaźnia w Gdańsku. To próba stworzenia miejsca spotkań miłośników muzyki eksperymentalnej. Sfera prezentowanych zjawisk obejmuje muzykę współczesną, z intencją przedstawiania nurtów zarówno akademickich jak i sceny niezależnej. Głównym zamierzeniem jest eksploracja i popularyzowanie wszystkiego tego, co, moim zdaniem, w najnowszej jak i starszej twórczości dźwiękowej jest interesujące. Do tej pory gościłem Rafała Księżyka z wykładem „Zatrzymać czas! Muzyka nowojorskich loftów lat 60. XX wieku", Marka Zwyrzykowskiego, który przypomniał początki Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia w Warszawie. Michał Mendyk i Jacek Skolimowski przedstawili prezentację pt.: „Czy każda muzyka jest spektralna, czyli o podstawowym materiale muzyki, jakim są dźwięki" oraz w ramach wykładu „Jak zrobić muzykę współczesną?" opisali jej dzieje przez pryzmat maszyn i urządzeń do generowania dźwięku. Ja, jako DJ Arszyn, sam przedstawiłem moją osobistą, niechronologiczną antologię sztuki dźwięku i muzyki eksperymentalnej. Co ważne – prezentacje okraszone są zawsze dużą dawką nagrań.

Opowiedz o Twojej wyprawie do Wiednia latem zeszłego roku. W jakich okolicznościach się tam znalazłeś, co ciekawego zobaczyłeś, poznałeś, czego Cię ta podróż nauczyła (w sensie artystycznym i nie tylko)?

Dostałem propozycję przysłania projektów od Susanny Niedermayr z Wiednia, bo pojawiła się możliwość wyjazdu na stypendium. Wysłałem opisy i pomysły działań oraz instalacji. Po jakimś czasie zadzwoniła pani z Museums Quartier z zaproszeniem, skutkiem czego lipiec i sierpień 2004 spędziłem w Wiedniu. Projektów żadnych tam nie zrealizowałem, chociaż wydawało mi się na początku, że w tym celu tam jadę. To było jakieś nieporozumienie i niedomówienie ze strony Quartier 21, instytucji która mnie zaprosiła. Napisałem projekt i myślałem, że dostałem stypendium i jadę go tam realizować. Na miejscu okazało się, że nie mają dla mnie sprzętu i jeśli chcę to zrobić, to sobie muszę sam wszystko zorganizować, a oni zapewniają mieszkanie i diety. Projekt nie był kameralny, przewidywał działania w mieście i wykorzystanie architektury, mikrofony na budynkach i inne pomysły, które trudno by było zrealizować w pojedynkę i bez wsparcia (można zapoznać się z nim na stronie internetowej Quartier21 – www.quartier21.mqw.at). Liczyłem na to, że zaszaleję, ale rzeczywistość okazała się inna, więc po tygodniu rozmów dałem sobie spokój i zająłem się poznawaniem Wiednia. Przez dwa miesiące zdążyłem wiele zobaczyć i usłyszeć. Bardzo ciekawa była współpraca z vidżejem Mukiem i tancerką Beatrix von Shreader. Wspólnie występowaliśmy na organizowanym przez tamtejsze środowisko festiwalu Equeleyes 2. Mieszkałem w Museums Quartier, czyli w samym centrum wydarzeń i miałem okazję śledzić wszystko na bieżąco, a dzieje się tam naprawdę sporo, bo w samym MQ jest około 40 instytucji zajmujących się sztuką. Na przykład projekt i koncerty architektury dźwiękowej Tonspur, w ramach którego artyści-rezydenci komponują utwór elektroniczny czy elektroakustyczny na odpowiednio przygotowaną wielokanałową komputerową instalację akustyczną w specjalnej przestrzeni architektonicznej. Ciekawe również były koncerty w mieście, gdzie publiczność słuchała muzyki uzbrojona w słuchawki bezprzewodowe, a wykonawcy znajdowali się w szklanym pomieszczeniu umieszczonym pod wiaduktem kolejowym. Zachwyciła mnie także instalacja audio Andrei Sodomki – połączenie land artu i audio artu: na polu, na wsi zamontowała ona głośniki w specjalnie przygotowanej, obsianej trawą niecce z ziemi, było to swego rodzaju stanowisko odsłuchowe zasilane baterią słoneczną. Z głośników dobiegało szemranie owadów czy jakieś owadzie nagrania łąki i gdy w zasięgu pojawiał się jakiś człowiek lub nawet krowa, wszystko uruchamiała fotokomórka.
Mój pobyt w Wiedniu był więc z jednej strony bardzo interesujący i rozwijający – dużo zobaczyłem, poznałem kilka ciekawych osób, czegoś nowego się dowiedziałem. Z drugiej zaś czułem, że w sumie nikt niczego konkretnego nie umie mi zaproponować. Czasami myślę, że może to był przejaw jakiejś poprawności politycznej, a nie realne zainteresowanie współpracą. Mogłem tam zostać jeszcze miesiąc dłużej, bo jakiś artysta zachorował i zwolniło się miejsce, a gdy odmówiłem, bo już nie widziałem sensu dalszego tam siedzenia, poczułem, że się strasznie zdziwili i była to sytuacja dość niezręczna. Jednak na to miejsce wskoczył zaraz jakiś artysta z Serbii, który spędził tam już prawie pół roku z żoną i dzieckiem, więc wszystko skończyło się pozytywnie.

Co z planowanym na lato tego roku przedsięwzięciem „Kaliningrad/Gdańsk"?

Projekt jest częścią większego programu o nazwie „Korytarz Bałtycki", który realizuje CSW Łaźnia we współpracy z podobnym Centrum w Kaliningradzie. Pomysł jest następujący: 3 artystów z Gdańska i 3 z Kaliningradu będzie nagrywać „muzykę miast", wspólnie improwizować, poznawać ich historię i sytuację obecną, wymieniać doświadczenia, czego efektem ma być płyta CD pod tytułem *Turystyka Dźwiękowa*. Zaczynamy w lipcu, a kończymy w październiku prezentacjami krążka w Gdańsku i w Kaliningradzie. Zobaczymy, co z tego wyjdzie.

Angażowałeś się w kilka zagranicznych czy międzynarodowych przedsięwzięć artystycznych. Jak, mając te doświadczenia, oceniasz pozycję niezależnego artysty dźwięku, a także kondycję tej dziedziny sztuki w naszym kraju?

Pozycja i kondycja niezależnego artysty jest zapewne taka jak kondycja społeczeństwa, w którym on żyje i realizuje swoje pomysły. Poza tym określenie „niezależny" jest często mylące, ja raczej czuję, że jestem zależny, i to od bardzo wielu czynników, wielu ludzi, ważniejsze jest raczej to, czy ci ludzie chcą współpracować i co jest dla nich naprawdę istotne. Myślę, że chodzi tu o komunikację, a jej brak wydaje mi się czasami największą przeszkodą i chorobą. To on najbardziej blokuje rozwój nie tylko muzyki w Polsce. Sztuka dźwięku to ciągle margines, ale miejmy nadzieję, że jej powolny rozwój się utrzyma, chyba nie ma innego wyjścia. Ciągle środowiska są podzielone, ciągle jeszcze „poeci" nie za bardzo chcą współpracować z „matematykami" i odwrotnie, ale ja myślę, że to tylko kwestia czasu.

Twoja działalność rozwija się wielotorowo – wielkie, konceptualnie złożone projekty audio, jak i kameralne czy też solowe improwizacje; manipu-lacja generowanym elektronicznie dźwiękiem, jak i fizyczna gra na akustycznej perkusji. Czy jest w tym jakaś myśl przewodnia, jakiś wspólny mianownik dla Twojej artystycznej aktywności?

Te, nazwijmy to, złożone projekty audio nie wyszły na razie poza sferę konceptu; grać improwizowane kameralne koncerty czy generować domową elektronikę jest łatwiej, za to z wożeniem perkusji na koncerty są już problemy. Wspólny mianownik to dźwięk, bez którego chyba nie potrafię się obyć, on wszystko łączy i on mnie ciągle najbardziej interesuje.

Kiedyś powiedziałeś mi: „zaczynałem od grania na bębnach i myślę, że dalej będę na nich grał, w mniej lub bardziej tradycyjnej formie". Jak kształtowało się, ewoluowało Twoje podejście do tego instrumentu? Czym jest dla Ciebie rytm? Przypisujesz mu jakąś szczególną rolę?

Ja cały czas gram na bębnach, używam membran, itp. Na płycie z Marcinem [Dymiterem – przyp. ŁI] jest bardzo dużo żywej, akustycznej perkusji w tradycyjnym, wręcz rockowym wydaniu. Nie ukrywam jednak, że moje podejście do instrumentu ciągle się przewartościowuje, ostatnio czasami znów gram ciężko i głośno, pewnie dają o sobie znać moje „metalowe" korzenie. Bardzo interesuje mnie również szmerowy charakter perkusji. Zainspirował mnie Martin Brandlmayr z Radiana (to, moim zdaniem, jeden z najciekawszych obecnie perkusistów), z którym rozmawiałem na temat lekkiego rozdwojenia mojej muzycznej jaźni na perkusistę i elektronika. Powiedział mi, że dla niego nie ma istotnej różnicy miedzy laptopem a perkusją, sam gra jednocześnie na tych dwóch instrumentach, a one się wzajemnie dopełniają, tak że powstaje nowa jakość. Ten sposób myślenia bardzo mi odpowiada. W trakcie setów elektronicznych używam bębna ramowego, a na niedawnym koncercie w Suwałkach samplowałem dźwięki wydawane przez ziarna pszenicy rzucane na membrany i powstawał z tego bardzo ciekawy akustyczny bit – takie działania traktuję również jako granie na perkusji.
Dawno nie myślałem o rytmie, ale oczywiście jest dla mnie ważny, ja chyba bardzo lubię rytmy. Bębny, bity, kołatania, wystukiwania – to był mój muzyczny początek. Przez długi czas zajmowałem się w miarę świadomie tylko rytmem, teraz już interesuje mnie dużo więcej.

Nagrałeś niedawno dwie płyty – jedną wraz z Emiterem, drugą – solową, jako Arszyn. Opowiedz o tych produkcjach, czego możemy się po nich spodziewać? Kiedy się ukażą? Czy masz już wydawcę?

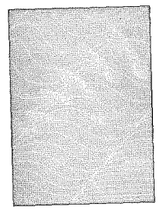
W duecie z Marcinem Dymiterem: Emiter.Arszyn.Emiszyn. Sporo tu gramy na żywych instrumentach – perkusji i gitarze, jest dużo aranżowanych kompozycji, melodii, czasami zapuszczany się w rejony jakiegoś transowego noise rocka, by potem preparować brzmienia elektroakustyczne, są również utwory całkowicie improwizowane. Tak naprawdę, to mamy zamiar wydać dwie płyty – podczas ostatniej trasy nagraliśmy materiał koncertowy, który również chcemy opublikować – to długa, całkowicie elektroniczna czy elektroakustyczna improwizacja. Płyta studyjna ukaże się pod koniec czerwca nakładem Monotype Records, album koncertowy planujemy wydać jesienią 2005, a mój następny Arszyn będzie nosił tytuł Arma Lucis.

Plany na przyszłość – bliższą i dalszą?

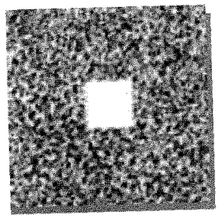
21 maja wziąłem udział w *Micro Sound Walk* czyli performansie radiowym w parku wokół CSW w Warszawie. Przygotowała go nowojorska organizacja *free103point9* zajmująca się sztuką dźwięku i sztuką transmisji. 24 maja zorganizowałem także ich performance *Radio 4x4* w Łaźni w Gdańsku. To, co robią, bardzo mnie intryguje i ciekawi.
Poza tym skończę swoją płytę solową i będę grał koncerty zarówno sam, jak i w duecie z Emiterem. W przyszłości mamy zamiar z Marcinem zorganizować tzw. „Domowe Emisje", ale jeszcze za wcześnie by o tym opowiadać.

Cisza nie istnieje, a emisja trwa!?!

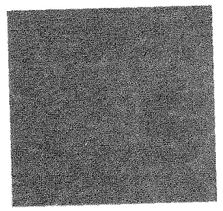
Łukasz Iwasiński



Arszyn
Z Werszków Pierwszy
Nefryt
2002

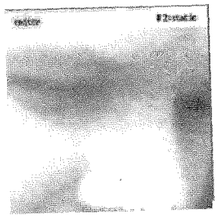


Arszyn
Unitas Mutiplex
TNS records RXS + PLG
2004



Arszyn
Arma Lucis
2005 (jeszcze nie wydana)

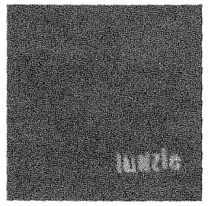
Cała tradycja elektroakustyki, jak i wiele innych nurtów muzyki współczesnej, cieszy się ogromną estymą wśród szerokiego grona twórców dzisiejszego undergroundu. Wolni od szkolnych ograniczeń artyści (mniej lub bardziej świadomie) czerpią z odkryć i rozwiązań akademików, łącząc je z podejściem zupełnie nieakademickim, czysto intuicyjnym – z zacięciem domorosłych badaczy-pasjonatów. W te właśnie ramy wpisać można solową twórczość Krzysztofa Topolskiego. Pewnie znajdą się tacy, którzy oskarżą artystę o dyletanctwo; niebezzasadny będzie też zarzut epigoństwa – obszar, po którym się porusza, został już wcześniej przez wielu spenetrowany. Jednak poddawanie dokonań Arszyna formalnej analizie byłoby chyba przejawem niezrozumienia ich istoty i intencji twórcy. Artysta nie narzuca sobie żadnego z obowiązujących w muzykologicznej teorii systemu. W swym działaniu wydaje się kierować po prostu chęcią zaspokojenia swej estetycznej ciekawości. Może też pragnieniem przeniknięcia żywiołu, energii dźwięku samego w sobie? Stąd potrzeba poznawania i zgłębiania możliwości kształtowania akustycznego tworzywa. Wszystkie trzy omawiane tu wydawnictwa stanowią zapis szeroko pojętych elektroakustycznych oraz komputerowych eksperymentów i preparacji. Z Werszków Pierwszy eksploruje postindustrialne kolaże, różne odcienie noise'u, surowe, zaszumione pejzaże, jak i zimny, ziejący z czeluści ambient. Na Unitas Multiplex Arszyn wzbogaca nieco swój język. Czasem pojawia się gęstsza osnowa, zachwaszczona rojem rozdygotanych dźwięków. Są też fragmenty improwizowanych pasaży. Sporo tu również studiów nad dronami wywiedzionymi z najróżniejszych szmerów i pogłosów. Arma Lucis płynie z pozoru bardziej monotonnym strumieniem. Jazgotliwe przestrzenie wybrzmiewają wśród niespokojnych chrobotów. Elektrakustyczne wyładowania nieraz subtelnie zadrapują, a czasem kaleczą powierzchnię. Piskliwe drony falują i przenikają się. Wszystko to kreuje kilka planów – nie zawsze wyraźnie zarysowanych. Ta, raczej statyczna, ale i wielowymiarowa, przeważnie bardzo hipnotyczna, dość psychoaktywna muzyka, ma posmak rytuału. Składa się na najbardziej przemyślany, przekonujący i najciekawszy album w solowym dorobku Arszyna. (Ważne zastrzeżenie: recenzowana płyta nie jest jeszcze ukończona, Autor cały czas nad nią pracuje.)



Emiter
#2: Static
post_post
2002

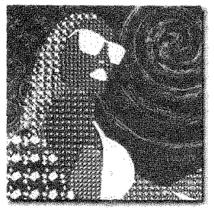
Nie będę omawiał całej płyty (ale do zapoznania się z tą wyborną pozycją zachęcam gorąco!), gdyż jest ona sygnowana jedynie nazwą Emiter, a Topolski pojawia się gościnnie w kilku utworach. To improwizowane, poetyckie free miniaturki na perkusję i gitarę. Wyłaniające się z ledwo zarysowanych

tematów – o nieco jesiennym kolorycie – intuicyjne dialogi. Raczej skupione, subtelne, ale i odpowiednio drapieżne. Krzysztof pięknie uskrzydlił zadumany, „morski" liryzm Marcina.



Ludzie
Ludzie EP
plg rec.
2001

Połączenie eksperymentalnego zacięcia Arszyna z wdziękiem filigranowych, rozklikanych, trzeszcząco-szeleszczących konstrukcji Bunia i (z drugiej strony) z jego zamiłowaniem do zdecydowanej rytmiki okazało się szczęśliwym mariażem. Pierwsza epka Ludzi to jeszcze luźne, lo-fi'owe, abstrakcyjne szkice. Bunio (elektronika, bas), Arszyn (elektronika, perkusja) i Mateusz Kuderski (gitara) zademonstrowali, jak żywe granie przegryzać może się z niepozbawioną duszy, kapryśną elektroniką, tworząc organiczna całość.

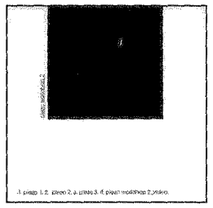


Ludzie
Sopot Surround
post_post
2003

Częściowo na bazie materiału z debiutanckiej płytki powstał pierwszy pełnowymiarowy album Ludzi. Zespół w zreformowanym, powiększonym (o Wojtka Mazolewskiego i – gościnnie – Tomka Ziętka) składzie zasygnalizowane jedynie na epce pomysły rozwinął i wtłoczył w ramy zamkniętych, dopieszczonych, nierzadko przebojowych wręcz utworów. Prezentują one znakomity, monolityczny stop postrocka, jazzu, ubarwiony doskonale wkomponowaną weń nową elektroniką czy z lekka hiphopowymi bitami. Mocno osadzone rytmicznie, zwarte, a jednocześnie abstrakcyjne, zanurzone w nowobrzmieniowym sosie kompozycje wypadły doprawdy efektownie i przekonująco. Łączą dynamikę i intensywność z przestrzenią i dużą inwencją kolorystyczną. Czasem kreują iście kontemplacyjny nastrój, jak w świetnym D – przywołującym skojarzenia z niedopowiedzianym transem Davisa z In a Silent Way.

Peepol / Ludzie
Proffesioneller Klang + Live in Porgy and Bess
post_post
2005

Premierowa, studyjna część płyty przechrzczonej na Peepol formacji, nagrana została już bez Arszyna w składzie (zastąpił go Macio Moretti). Lektura albumu być może pozwoli zrozumieć powody opuszczenia szeregów grupy przez bohatera niniejszego artykułu. To produkcja udana, bardzo rozrywkowa, nieco wręcz pastiszowa, zupełnie jednak mijająca się z jego wizją muzyki. Materiał studyjny uzupełnia rejestracja występu Ludzi w wiedeńskim klubie Porgy & Bess z 2003 roku, jeszcze z Topolskim za bębnami. Prezentuje wyśmienity, pełen energii koncertowy set oparty na materiale z Sopot Surround.

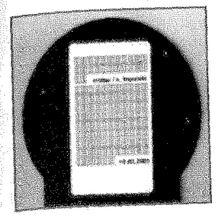


Arszyn + Youth Electroacoustic Orchestra + dj Wojak
Piezo workshop 2
PLG + CSW Łaźnia
2004

Zanim włączyłem płytę, znając jedynie kulisy jej powstania („Amplifikowaliśmy przy pomocy przetworników piezoelektrycznych przestrzeń, znalezione przedmioty i fragmenty zapomnianych dzieł sztuki. Za pomocą miksera audio mieszałem generowane przez uczestników dźwięki, hałasy i struktury rytmiczne. Na zakończenie warsztatów Arszyn + Młodzieżowa Orkiestra Elektroakustyczna + DJ Wojak odegrali kompozycję/improwizację" – mówił mi Autor przedsięwzięcia), sądziłem, że będę mieć do czynienia z nieselektywnym, nieskoordynowanym, kompletnie mętnym potokiem dźwięków. A tu – zaskoczenie. Po pierwsze, nagranie jest bardzo dobrze zrealizowane, co pozwala skupić się na detalu, uwrażliwia na każdy dźwiękowy drobiazg. I choć ta akustyczna wiązka jest faktycznie w bardzo małym stopniu ustrukturalizowana, to jednak prezentowane tu surowe chroboty, piski, zgrzyty, stuki poddane piezoelektrycznej manipulacji są w stanie zaintrygować. Śledzenie, jak kreują swój chaotyczny mikrokosmos, żyją własnym życiem, może być zajmujące, choć w tak dużej dawce nudzi. Chwilami ciekawie uzupełnia akcję DJ Wojak, co nadaje zdarzeniom jakiś kierunek, konkretniejszy wyraz. Na pewno wydawnictwo zmusza do refleksji nad naturą dźwięku, możliwościami jego preparowania, a może szerzej – twórczością audio w ogóle. I w tym upatruję jego największą wartość. Ciekawy dokument, zawiera też ścieżkę video.

Arszyn + the Youth Electroacusticians
Plants, Fruits & Flowers Workshop
Arszyn + CSW Łaźnia
2005

Rejestracja (fragment także w formie video) kolejnych warsztatów, tym razem opartych na dźwiękach powstałych w wyniku manipulacji bio-materią (głównie warzywną). Kompozycja elektroakustyczna, której materiałem źródłowym są nagrania procesu robienia sałatki owocowej i zupy.



Emiter / K. Topolski
16.03.2003
A-Version
2003

Zapis koncertu wydany przez angielską wytwórnię na CD-R. Duet odwołuje się tu zarówno do doświadczeń elektroakustyki, minimalu, postindustrialu, jak i współczesnej klikającej elektroniki. Artyści budują swą improwizację bardzo świadomie, w oparciu o prywatne dźwiękowe laboratorium – generatory, najróżniejsze obiekty własnej konstrukcji, taśmy, a także instrumenty perkusyjne i gitarę. W pierwszym utworze eksplorują surową elektronikę, metaliczne barwy, kliki, trzaski, szumy, ale jest i liryzm, melancholia znana z solowych produkcji Dymitera, czy medytacje nad brzmieniami perkusyjnymi. Przewijają się hipnotyczne drony, pogłosy. Pojawiają się strzępki orkiestrowych, majestatycznych fraz. Wtręty struktur rytmicznych, akcenty talerzy, jak i bardzo skromnie dozowane muskanie strun doskonale przegryza się z neurotyczną, elektroakustyczną, motorycznie tętniącą tkanką. Akcja wciąga, kreowana przestrzeń ma swą głębię. Artyści unikają raczej agresywnych ataków, spiętrzeń hałasu. Dużą uwagę przywiązują do detali. Stronią od drastycznych zwrotów akcji, ma się wrażenie, że przebieg jest ściśle kontrolowany. Drugi utwór to niespieszna, ascetyczna, melancholijna miniatura zagrana na żywych instrumentach, na bazie tematu z Emiter #2: Static. Ten duet wyśmienicie się uzupełnia i rozumie – zarówno w wydaniu gitarowo-perkusyjnym, jak i na gruncie wyrastających z elektroakustyki poszukiwań.

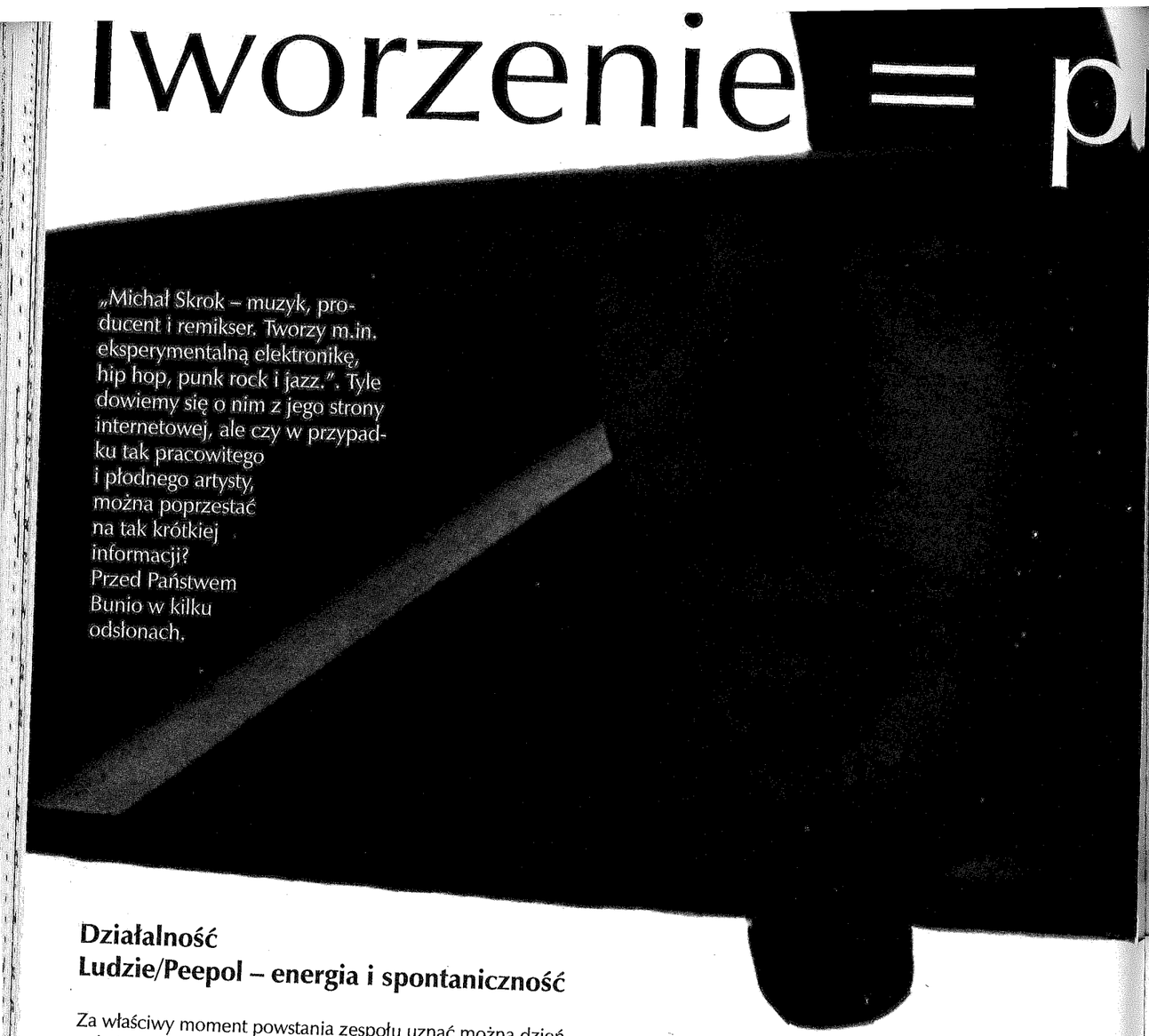
Emiter.Arszyn.Emiszyn
Monotype Records
2005

Poszukiwań dwójki artystów ciąg dalszy. To w pewnym sensie podsumowanie i oszlifowanie ich (jakże bogatych) dotychczasowych doświadczeń. Powstała płyta bardzo dojrzała. Niestroniąca od melodii, dopracowanych aranżacji – dzięki temu zaskakująco przystępna. Ogromnie wysmakowana, ale nie wymuskana. Pełna emocji, niewyrażonych jednak dosadnie; intensywnych, ale raczej czających się pod powierzchnią. Zaczyna się od podszytego mrowieniem szumu, z którego wyłaniają się neurotyczne stukoty, plumkania i ukryte głębiej impresje. W kolejnym utworze mamy z lekka etniczne, skupione bębnienie Topolskiego. W końcu pojawiają się wyraziste, oparte na misternych pętelkach gitarowe tematy Dymitera – bajecznie nastrojowe, przepojone nostalgią, ale i podszyte jakimś podskórnym niepokojem. Skojarzenia biegną w kierunku postminimalowych wątków twórczości Davida Pajo z okresu Live from a Shark Cage. Bardzo ciekawa jest też gra Krzysztofa, który jawi się tu jako wyczulony na szczegół – wszelki szum, trzask, rezonans – kolorysta. Celebrujący każde wybrzmienie, przemycający sporo szmerowo-barwowych efektów. To twórczość wielce trudna do nazwania. Wykorzystująca – mniej lub bardziej dosłownie – elementy folku, elektroakustyki, minimalu, etno, jazzu, rocka, posttechno. Mieszająca je w oszczędnej, acz brzmieniowo malowniczej aurze. Klimat płyty wywoływać może wspomnienia po spacerze tajemniczymi, magicznymi ścieżkami Boxhead Ensemble, przedzieraniu się przez chaszcze mikrohałaśliwych, motorycznych, abstrakcyjnych struktur Radian albo locie po natchnionych duchem współczesnych romantycznych elektroakustyków przestworzach. Pojawia się nawet drapieżny, noise'owy trans o dramaturgii nie tak odległej od późnej Ewy Braun. Obawiam się jednak, że wszelkie podjęte przez mnie próby odwołania muzyki duetu do dokonań innych artystów czy nurtów są niesatysfakcjonujące, określenie punktów orientacyjnych na emocjonalnej i estetycznej mapie – zwodnicze. Te dźwięki należą wyłącznie do unikalnego emiszynowego świata. Świata, który wykształcił sobie własny, niepowtarzalny język. Cudowna, odurzająca płyta.

Łukasz Iwasiński

wykorzystano fragmenty zdjęcia
Łukasza Gawrońskiego

Tworzenie = przetwarzanie?



„Michał Skrok – muzyk, producent i remikser. Tworzy m.in. eksperymentalną elektronikę, hip hop, punk rock i jazz.". Tyle dowiemy się o nim z jego strony internetowej, ale czy w przypadku tak pracowitego i płodnego artysty, można poprzestać na tak krótkiej informacji? Przed Państwem Bunio w kilku odsłonach.

Działalność
Ludzie/Peepol – energia i spontaniczność

Za właściwy moment powstania zespołu uznać można dzień, w którym Krzysztof Topolski i Bunio zostali zaproszeni przez znajomego na próbę jego kapeli do kultowego Burdla w Gdańsku. Z tamtego projektu nic nie wyszło, ale Bunio z Topolskim nawiązali współpracę i zaczęli grać razem jako Ludzie. Twórczość pierwszego składu grupy można scharakteryzować w ten sposób: skomplikowane aranżacje na bas i perkusję, łamane rytmy i częste zmiany tempa, punkrockowa energia, abstrakcyjne, wręcz dadaistyczne teksty (Bunio twierdzi, że zauważa dziś ich odbicie w twórczości Pogodno). Zainteresowanie publiczności przestrzenią muzyczną wypełnioną samą sekcją rytmiczną nie było łatwe. W pewnym momencie Bunio zaczął więc śpiewać, choć, jak sam dziś przyznaje, okres jego wokalizy, a właściwie melorecytacji, nie był najlepszy. Po jakimś czasie pojawili się nowi ludzie w Ludziach. Zespół porzucił stylistykę primusowo-punkrockową i odszedł w kierunku przypominającym jazz. W historii zespołu były różne okresy, np. Ludzie Aviomarin, kiedy to próbowano wykonywać free jazz. Gdy do zespołu dołączyli Wojtek Mazolewski i Mateusz Kuderski, wszyscy zaczęli bardzo intensywnie pracować nad materiałem. Ukazała się płyta *Sopot Surround*. Wkrótce drogi Bunia i Topolskiego się rozeszły. Krzysztof, jako Arszyn, skupił się na elektronice eksperymentalnej, wcześniej jednak, w 2001 roku, wydał album *Arszyn 2001*, do nagrania którego zaprosił Bunia. Po odejściu Topolskiego zespół zmienił nazwę na Peepol, a wkrótce dołączył Macio Moretti na perkusji. W tym składzie zagrali serię najlepszych koncertów.

Praca z Ludźmi polega przede wszystkim na spontaniczności. Z błędów na koncertach powstają nowe pomysły na improwizacje, takie, których nie udałoby się wyciągnąć z próby już ukształtowanej i zaplanowanej. Buniowi przypomina to jazz, który traktuje jako żywą muzykę ulegającą nieustającym przemianom.

Warto wspomnieć w tym miejscu o działalności Pracowni Ludzie Gdańsk. Jest to grupa przyjaciół zespołu, skupionych na działalności muzycznej i okołomuzycznej (np. malarze). PLG nigdy nie posiadała żadnej siedziby, statusu czy manifestów. Zrzeszenie to stawiało sobie za cel stworzenie wspólnej marki. Jedną z form jego realizacji było wydawanie płyt ludzi związanych z Pracownią. PLG wydało m.in. następujące albumy: Arszyn *Arszyn 2001*, *Para-laksa V.2.0.*, *0404 W domu*. Było to marzenie o pewnej utopii, które dzięki wytrwałej pracy ziściło się i przetrwało do dziś.

m. bunio s. – Symfonia miasta

Wszystko zaczęło się od wysłania demo do Teeto Records, czyli wytwórni Tytusa (szefa Asfaltu). Nagrania spodobały się i Bunio mógł nagrać dwie solowe płyty wypełnione elektroniczną muzyką eksperymentalną. Pierwszą z nich był album *Perz*, czyli 13 elektronicznych, instrumentalnych utworów w estetyce typowo hiphopowej. Na albumie gościnnie wystąpił DJ Deszczu Strugi – jeden z najlepszych polskich DJ-ów. Wkrótce potem Buniem zainteresowali się bracia Waglewscy: Emade (Piotr Waglewski) dograł mu skrecze na drugą płytę (*Historie + R*). Praca nad utworami opierała się na kontakcie „światłowodowym" i rozwijała się bez spotkania muzyków „na żywo". Na płycie gościł również OSTR, który zaśpiewał w utworze *Uannie 3*. Po przesłuchaniu krążka staje się jasne, że Bunio jako muzyk znacznie się rozwinął od czasów pierwszej solowej płyty. Na *Historie + R* słychać nie tylko hip hop i elektronikę, ale także jazz, dub i wpływy minimalizmu.

W międzyczasie Bunio został poproszony przez Tworzywo Sztuczne o zrobienie remiksu utworu Dynamit na singiel promujący ich płytę *F3*. Singiel się nie ukazał, a remiks znalazł się ostatecznie na samym albumie, co jeszcze bardziej ucieszyło muzyka. Ostatnią, jak na razie, płytą solową Bunia jest *Lo-fi Symphony*. Wypełniają ją tak naprawdę odrzuty, które miały trafić do kosza. Możemy na niej usłyszeć wiele różnych dziwnych dźwięków, które zostały nagrane na dyktafon, poczynając od odgłosów z prób, radia czy życia miasta, a kończąc na skrzeczeniu gekona. Artysta stwierdził, że nie chce wyrzucać wszystkiego i postanowił złożyć to w całość, która ostatecznie brzmi jak ścieżka dźwiękowa z życia w Trójmieście. W ten sposób powstała płyta konceptualna złożona z utworów, z których żaden pojedynczy, wyrwany z kontekstu nie miałby sensu. Uwieczniony na krążku pejzaż dźwiękowy miasta nie jest do końca tym opisywanym przez Schafera („Glissando" nr 2, str. 58-61). Nie doszukamy się tu chaosu i wzajemnego zakłócania dźwięków. Całość jest bardzo uporządkowana – każdy odgłos ma wyznaczone miejsce i indywidualne własności. Pejzaż dźwiękowy z *Lo-fi Symphony* nie odbiega jednak całkowicie od propozycji Schafera, ponieważ Bunio podejmuje opisaną przez niego próbę przywrócenia równowagi, która w mieście została w pewien sposób utracona.

Muzyka dla supersamów – awangardowy eksperyment

W 2000 roku Bunio nawiązał współpracę z Jerzym Mazolewskim (znanym szerszej publiczności jako Mazzoll) i nagrał z nim płytę *Muzyka dla supersamów*. Album wypełnia muzyka awangardowa, improwizowana, zawierająca również dźwięki konkretne. Jest to wynik spotkań muzyków i ich wspólnych występów na scenie centrum handlowego M1 w Poznaniu. Z tytułów utworów, jak np. *Wykałaczki 300 szt.* czy *Brokuły 1x 6,03* wynika, że mamy do czynienia z nietypowym i żartobliwym eksperymentem. Nie należy wszakże uważać *Muzyki dla supersamów* tylko i wyłącznie za muzyczny dowcip. Jest to po prostu bardzo dobra płyta, wypełniona masą interesujących dźwięków. Niestety, współpraca z Mazzollem skończyła się dosyć smutno (utwory z płyty, którą współtworzył, zostały wykorzystane, bez jego wiedzy i zgody, jako ścieżka dźwiękowa do pewnego filmu) i Bunio nie wspomina tego okresu najlepiej.

Bassisters Orchestra – superformacja gdańsko-warszawska

Obecny skład tego projektu jest imponujący – Wojtek Mazolewski (lider i założyciel zespołu) – bas, elektrobas, loop sampler; Michał Skrok (Bunio) – elektronika, vocoder, wokal; Mikołaj Trzaska – saksofon, klarnet; Macio Moretti – perkusjonalia, beatbox; Bartek Waglewski (Fisz) – wokal i Piotr Waglewski (Emade) – sampler. Muzyka zespołu oscyluje głównie wokół jazzowych i transowych improwizacji. Materiał na drugą płytę (pierwsza została nagrana w zupełnie innym składzie) jest już zarejestrowany i „leżakuje", a każdy z muzyków co jakiś czas coś do niego dogrywa. Obecnie dostępny jest singiel koncertowy *Live at Wrzeszcz*, na którym znajdują się dwa improwizowane utwory nagrane 24 sierpnia 2003 roku w Teatrze Leśnym w Gdańsku-Wrzeszczu.

X Boys – jak wodzirej bawi ludzi

Pod nazwą X Boys kryją się sety didżejskie Fisza i Bunia z towarzyszeniem klawiszy, wokodera i samplera. Według Bunia, działalność tego projektu polega na „puszczaniu muzyki i robieniu ludziom dobrze". Bunio i Fisz mają bardzo zbliżone gusta muzyczne, co zdecydowanie ułatwia im współpracę. Ich kilkugodzinne występy wypełniają utwory dobierane w taki sposób, aby zaprezentować publiczności jak najwięcej rozmaitych brzmień. Fisz stawia przede wszystkim na dub i reggae, a Bunio głównie na elektronikę. Słowo DJ, używane na plakatach i reklamujące jego działalność, nie jest, zdaniem Bunia, do końca odpowiednie dla tego, co robi: bardziej pasowałoby określenie „wodzirej".

Proces twórczy

Bunio jest samoukiem. Grę na instrumentach (gitarze basowej, gitarze, komputerze – według Bunia to też instrument) opanował bez niczyjej pomocy. Nie zna nut, więc stosuje własną notację, którą tylko on sam potrafi rozszyfrować (wykorzystywał ją m.in. podczas projektu Lutosphere, o którym więcej w „Glissandzie" nr 2, s. 92). Utwory powstałe w głowie przenosi na komputer bardzo szybko. Doskonale wie, co chce osiągnąć i wie też, czego nie może ze względów technicznych. Uważa, że aby nauczyć się tworzyć muzykę na komputerze, nie trzeba być programistą (choć sam nim jest). Bunio nie odkłada realizacji swych pomysłów na później, bo zawsze chce uchwycić konkretny moment i emocje z nim związane. Jego muzyka nie jest wolna od improwizacji i pew-

nego rodzaju chaosu. Odnajduje się jako twórca muzyki elektronicznej i potrafi siedzieć godzinami przed komputerem, dopieszczając swoje utwory, ale zarazem czuje się dobrze z uwieszoną na szyi gitarą basową. Robiąc tyle rzeczy naraz, rozwija się na różnych płaszczyznach i nie popada w marazm. Dzięki temu zachowuje do wszystkiego dystans. Twierdzi, że gdyby robił tylko jedno i tylko na tym się skupiał, zapewne szybko by zwariował.

Podczas komponowania korzysta ze wszystkiego, co ma pod ręką – równie chętnie z sampli, co z żywych instrumentów. Nie chce mu się programować linii basu czy gitary, kiedy wie, że może nagrać ją sobie sam. Często wykorzystuje próbki nagrywane podczas przeróżnych sesji i przetwarza je, np. tnie i modyfikuje partie perkusyjne. Dzięki temu może uzyskać feeling żywego perkusisty, a następnie zmienić barwę dźwięku na komputerze.

Bunio dąży do tego, żeby osiągnąć brzmienie, które go interesuje i które ułożył sobie uprzednio w głowie. Czasem bywa tak, że przypadkowo burzy przygotowaną wcześniej koncepcję i to staje się impulsem do improwizacji, stworzenia czegoś zupełnie nowego i odmiennego niż to, co zamierzał stworzyć na samym początku. Dużo zależy również od sytuacji, w jakiej Bunio się w danym momencie znajduje. Podczas nagrywania dzieją się rzeczy nieprzewidywalne, które często inspirują go do dalszej pracy. Sam muzyk uważa, że nie ma wyobraźni kompozytorskiej, dzięki której potrafiłby ujrzeć od razu kształt całej płyty. Najpierw jest zamysł, a później praca nad albumem wygląda tak, jakby Bunio uczył się grania na nowo, od podstaw.

Inspiracje

Na początku, kiedy był w podstawówce, interesował się zespołami „gdańskiej sceny alternatywnej", jak, np. Golden Life lub Pancerne Rowery. Później nastąpiła rewolucja yassowa, pojawiły się zespoły takie jak Miłość, NRD itp. Dla Bunia było to coś zupełnie nowego i inspirującego. Poza yassem, duży wpływ na jego twórczość miał hip hop, który interesował go od strony czysto muzycznej – teksty nie miały dla niego większego znaczenia. Dawniej inspirowali go artyści pokroju Disposable Heroes of Hiphoprisy, N.W.A., Public Enemy czy Gang Starr, lecz teraz woli zespoły bardziej progresywne, jak Prefuse 73, Antipop Consortium. Bunio jest zdecydowanym zwolennikiem prostego przekazu, który odnajduje nie tylko w hip hopie, ale też w minimalizmie. Ów kierunek, którego istotą jest ograniczanie materiału muzycznego, bardzo mu odpowiada, gdyż nie przepada za stosowaniem dużej ilości warstw w muzyce, która, jego zdaniem, przestaje wówczas być czytelna. Twierdzi, że woli zrobić kompozycję z 5 brzmień niż z 50, najważniejsze jest, żeby były trafione i wypełniały całe pasmo odbierane przez potencjalnego słuchacza. Jednym z twórców minimal music, którego Bunio bardzo sobie ceni, jest Philip Glass, natomiast kompozytorzy spoza tego nurtu, którzy wywarli na niego duży wpływ, to m.in. Erik Satie, Lutosławski czy Chopin. Bunio generalnie uważa, że wszystko już było i w muzyce nie będzie więcej rewolucji.

Najnowsze projekty i plany

Jakiś czas temu Bunio zasilił szeregi zespołu Tomasza Ziętka – Loco Star. Gra tam również Mc Marsija oraz Bartek Weber z Baaby (Bunio planuje także stworzenie megabandu złożonego z Ludzi i Baaby, który wykonywałby utwory obydwu kapel). Grupa prezentuje na koncertach świeżą odmianę muzyki elektronicznej opartej w dużej mierze na improwizacji. Ostatnio Bunio brał również udział w spektaklu *Obłomoff* Michaiła Ugarowa będącym adaptacją powieści Iwana Gonczarowa. Główny bohater – Obłomow jest rosyjskim „zbędnym człowiekiem", który ucieleśnia apatię i znudzenie XIX-wieczną Rosją (utwór został opublikowany w 1859 r.). Projekt ten był dla muzyka bardzo czasochłonny, ponieważ nie dość, że skomponował doń muzykę, to jeszcze występował w nim jako DJ. Za ścieżkę dźwiękową posłużyły mu... przetworzone stare walce rosyjskie.

W najbliższym czasie najistotniejsza będzie promocja płyt Ludzi *Live In Porgy and Bess* oraz *Peepol Proffesioneller Klang*. Ruszy medialna kampania reklamowa, a sam zespół planuje dużą trasę koncertową. To samo czeka go w momencie ukazania się długo oczekiwanego albumu Bassisters Orchestra – wszystkich muzyków tej formacji jest jednak bardzo ciężko zebrać i zorganizować im trasę koncertową. W niedalekiej przyszłości ma wyjść również płyta *Hard* zespołu Dick4Dick, której jednym z członków jest Bunio. Muzycy Dick4Dick twierdzą, iż przybyli z kosmosu (świadczą o tym ich koncertowe kombinezony), aby poznać bliżej polskie dziewczęta. Muzyka, którą wykonują to mieszanka disco, punk rocka, elektroniki, hard rocka i country.

Ciekawą produkcją może okazać się kolejna solowa płyta m.Bunio.s. Będzie ona prawdopodobnie nosiła tytuł *M.Bunio.s Loves Chopin with Some Remixes*. Wypełniać ją mają utwory skomponowane na bazie dzieł Chopina. Bunio przedstawił już ten materiał w Paryżu, 11 grudnia 2004 roku, na festiwalu „Chopin dans tous ses états". Na płycie znajdą się również remiksy Możdżera i Kobiet. Bunio ceni sobie wysoce twórczość Chopina, ale jak sam powiedział, woli go jednak przetwarzać niż słuchać.

Mateusz Franczak

Wybrana dyskografia:
Legwan Allstars *Palembuho* (Cpt. Sparky Records 2000)
m.bunio.s *Perz* (Teeto Records 2001)
m.bunio.s *Historie + R* (Teeto Records 2002)
Ludzie *Ludzie EP* (PLG Records 2001)
Ludzie *Sopot Surround* (Post_Post 2003)
m.bunio.s *Lo-fi Symphony* (Post_Post Records 2003)
Bassisters Orchestra *Live at Wrzeszcz* (Asfalt Records 2004)

wykorzystano fragment fotografii Anny Chojnowskiej

Alchemia dźwięku
O rockandrollowym pożytku ze studia

DARIUSZ BRZOSTEK

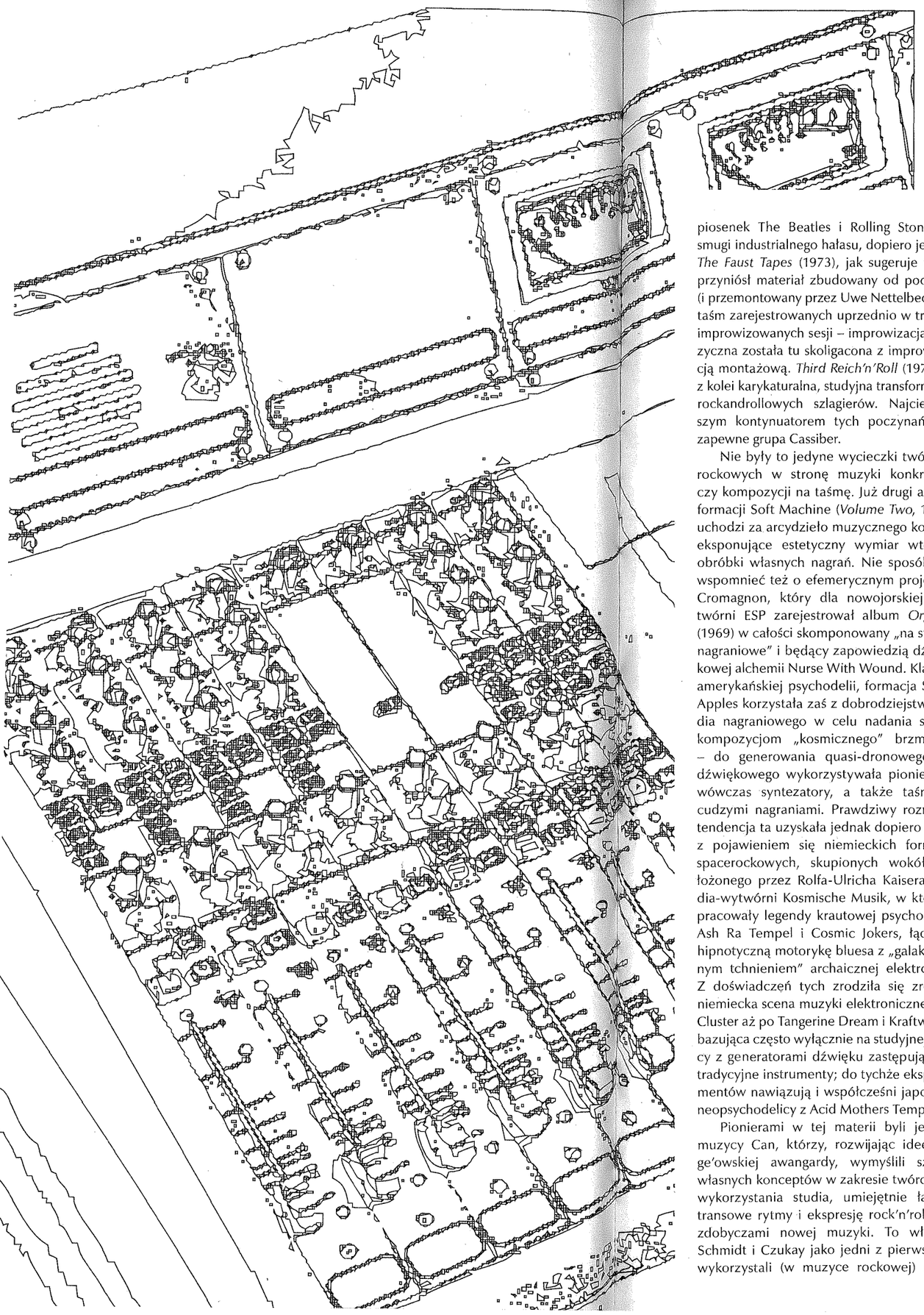
Współzałożyciel nowojorskiej formacji performerskiej the Fugs, Ed Sanders, zauważył niegdyś, że rock'n'roll jest z ducha dionizyjski, co miało oznaczać, iż rockandrollowy idiom najpełniej realizuje się w żywiole koncertowym, bliskim stanom ekstatycznego transu – tyleż ze względu na wspólnotowe przeżywanie „rytmu i hałasu", co i za sprawą nieuniknionej lizerginowej infekcji, której ulegali pospołu muzycy i słuchacze. Banalne z pozoru stwierdzenie dociera do istoty tego gatunku, który u schyłku lat 50. stał się zaczynem (kontr)kulturowej i obyczajowej rewolty, by z czasem usadowić się wygodnie na półce z produktami popkultury. Nieskrępowana ekspresja; zapożyczona z wiejskiego *boogie* motoryka; zniewalająca, ogłuszająca moc brzmienia amplifikowanych instrumentów oraz ornamentalne improwizacje instrumentalistów sprawiały, iż rock'n'roll wyrażał się najpełniej w bezpośrednim kontakcie z odbiorcą, atakując go lawiną bodźców zmysłowych, uwodząc orgią dźwięków i świateł, zmuszając do rytmicznego kołysania, aż po nieuniknione, elektryczne katharsis w finale koncertowego szaleństwa.

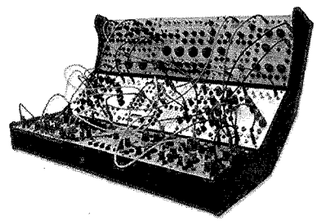
Trudno się więc dziwić, iż dobrodziejstwa studia nagraniowego były rockmanom przez czas dłuższy obce i zupełnie zbędne, zaś szpule magnetofonowej taśmy i stół mikserski służyły li tylko utrwalaniu piosenek. Nawet gdy sięgano po te rekwizyty jako pełnoprawne narzędzia pracy twórczej, sprowadzało się to zwykle (*Revolution No. 9* The Beatles) do żartu, którego nikt nie potraktowałby jako pełnoprawnej formy ekspresji muzycznej. W taki sposób wśród odrzutów z sesji nagraniowych – odtrąconych *alternate takes* – znajdowały się i takie fragmenty, jak ów drobiazg dokumentujący pierwsze nagrania wspomnianych już the Fugs, *In the Middle of Their First Recording Session the Fugs Sign the Worst Contract Since Leadbelly's* (1965) – gdzie Ed Sanders *et consortes* błaznują i dowcipkują na tle muzyki odtwarzanej taśmy. Był to jednak zaledwie jeszcze jeden spontaniczny i żartobliwy *performance*. Podobne ślady odnajdziemy bez trudu także na innych albumach klasyków psychodelii wzbogacających swe brzmienie o dźwięki uzyskane za pomocą preparacji taśm oraz w wyniku zabaw stołem mikserskim. Najlepszym tego przykładem jest z pewnością kompozycja *That's It For The Other One*, pochodząca z albumu *Anthem of the Sun* (1968) Grateful Dead, której lider – Jerry Garcia podpatrywał wówczas przy pracy Karlheinza Stockhausena i postanowił zmiksować szereg nagrań koncertowych, by uzyskać utwór bogatszy brzmieniowo, lecz zachowujący ekspresję muzyki granej na żywo. Pomysł ten powrócił zresztą po wielu latach artystycznym echem w najznakomitszej chyba spośród wszystkich „plądrofonicznych" płyt Johna Oswalda, *Grayfoldead* (1995).

Warto tu wspomnieć, iż w tym samym czasie sięgnięto po produkcyjne możliwości studia nagraniowego, by zreformować modus improwizacji jazzowej. Kompozycja Terry'ego Rileya *Music for the Gift* (1963) to zbiór standardowych tematów bopowych wykonanych przez zespół Cheta Bakera i nieoczekiwanie zapętlających się w zwojach taśmy serwującej uchu słuchacza niekończące się repetycje fraz instrumentów dętych i powracające natrętnie głosy rozsnuwane na tle pulsującej leniwie sekcji rytmicznej. Płyta Boba Jamesa *Explosions* (1965) to z kolei poszukiwanie nowego jazzowego idiomu pośród miejskich i mechanicznych hałasów tworzonych „na żywo w studiu" z generatorów i taśm przygotowanych uprzednio przez eksperymentujących kompozytorów: Gordona Mummę i Boba Ashleya; jazzowa improwizacja wchodzi tu w nieoczekiwane interakcje z industrialnym otoczeniem. Po podobne rozwiązania (dublowanie solówek przy pomocy taśm) sięgnął także genialny saksofonista Roland Kirk na swej płycie *Rip, Rig and Panic* (1965).

Poszerzenie świadomości twórców rock'n'rolla w sferze wykorzystania możliwości studia nagraniowego, jakie nastąpiło w połowie lat 60., wiązało się z poszukiwaniem nowych źródeł inspiracji i metod pracy, wykraczających poza rhythmandbluesowy schemat; czerpiących z osiągnięć nowej muzyki, szczególnie zaś z jej najpłodniejszych wówczas nurtów: *minimal music* i muzyki konkretnej. Zanim jednak zinterpretowano w rockandrollowym światku sygnały płynące z przełomowych eksperymentów Steve'a Reicha, Terry'ego Rileya i Pierre'a Schaeffera, pierwszy impuls przyszedł z zupełnie innej strony – od twórców soundtracków filmowych (m.in. Basila Kirchina i Toda Dockstadera) oraz radiowych DJ-ów, z których najistotniejszym miał się okazać Henry Jacobs. Ten ostatni od połowy lat 50. prowadził w kalifornijskiej rozgłośni KPFA audycję *Music and Folklore*, w której, ku zaskoczeniu słuchaczy, miksował wszystko ze wszystkim – indyjską ragę z rock'n'rollem i pseudoantropologiczne komentarze z obłędną rytmiką zapętlonej taśmy, wykorzystanej jako instrument perkusyjny. Kirchin, Dockstader i im podobni produkowali zaś metrami „konkretne", naturalistyczne (jako podkład filmów dokumentalnych), archaiczne (dla potrzeb satanistycznych horrorów) i futurystyczne (do filmów science fiction) ścieżki dźwiękowe, w których rock'n'roll i free jazz ścierały się nieustannie z elektronicznie wygenerowanymi dźwiękami utraconej przeszłości bądź wyśnionej przyszłości, zaś ckliwe piosenki pop wyłaniały się nieoczekiwane z industrialnych hałasów, którymi tętniły widoczne na ekranie wielkomiejskie ostępy. Rockandrollowi poszukiwacze nowych dźwięków czerpali więc inspirację nie tylko z dokonań tytanów nowej muzyki, ale także ze źródeł czysto użytkowych i popularnych. Po latach do tych tradycji nawiąże jazzowy herezjarcha, John Zorn, imitując w swych kompozycjach m.in. rozwiązania muzyczne rodem z soundtracków do kreskówek.

Nie byłoby jednak owego zdumiewającego zwrotu rock'n'rolla ku eksploracji możliwości studia nagraniowego, gdyby nie szlaki wytyczone wcześniej przez pionierów nowej muzyki. Szczególna rola przypada tutaj Pierre'owi Schaefferowi, który jako inżynier dźwięku z wykształcenia i zawodu swą ideę muzyki konkretnej oparł właśnie na wykorzystaniu „technologiczno-alchemicznego" potencjału studia, zastępując kompozycję montażem, przechodząc od abstrakcyjnego tworzenia „od podstaw" do tworzenia z gotowych, istniejących już elementów, uzyskujących status dźwiękowych prefabrykatów. Naturalne próbki akustyczne były poddawane obróbce – analizie i syntezie, przy pomocy technik utrwalania i przetwarzania dźwięku, zaś mikrofony, magnetofony i stół montażowy stały się jedynym niezbędnym instrumentem kompozytora/montażysty. Śledząc powinowactwa rock'n'rolla z formalnymi poszukiwaniami muzycznej awangardy, trzeba też koniecznie wspomnieć, iż w głównym ośrodku kontrkulturowej rewolucji psychodelicznej – San Francisco – mieściła się również siedziba San Francisco Tape Center, w którym kompozytorzy tacy jak Ramon Sender, Morton Subotnick i Pauline Oliveros eksperymentowali z magnetofonami i elektronicznymi generatorami dźwięku, zapładniając wyobraźnię muzyczną twórców psychodelii i sięgając po muzykę pop jako materiał dalszej obróbki studyjnej. Wpływ mniejszy, lecz także istotny mieli wówczas i twórcy *sound poetry*, którzy, jak Henri Chopin czy Åke Hodell, w zaciszu studia sklejali głosy natury i cywilizacji w swoiste poematy dźwiękowe. Kolejny impuls przyszedł od twórców amerykańskiej szkoły *minimal music* (Young, Riley, Reich, Niblock),





którzy, rozwijając starą Cage'owską ideę komponowania na radioodbiorniki, adaptery i taśmy, opatentowali własne koncepty muzyczne oparte przede wszystkim na swoistej dialektyce repetycji i przekształcenia, której najdoskonalsze przykłady stanowią wczesne nagrania Reicha, *It's Gonna Rain* (1965), *Come Out* (1966) oraz Rileya, *A Rainbow in Curved Air* (1967). Ten ostatni jest zresztą odpowiedzialny za odkrycie dla rock'n'rolla techniki *loopu* (pętli dźwiękowej), czyli hipnotycznej mocy efektu *tape delay*, umożliwiającego wprowadzanie do kompozycji/improwizacji opóźnienia czasowego przy pomocy magnetofonu multiplikującego ścieżkę wybranego instrumentu. Efekt ten był później z powodzeniem stosowany przez wielu poszukujących twórców rocka, zaś Brian Eno wespół z Robertem Frippem opracowali nawet szczególną technikę gry na gitarze, zwaną *frippertronics*, w której posługiwali się właśnie magnetofonem w celu pleonastycznego spiętrzania taśmowo-gitarowych pętli. Dokumentujący tę metodę album *No Pussyfooting* (1972) zainspirował z kolei twórców takich jak Richard Pinhas, lider formacji Heldon, której płyty *Electronique Guerilla* (1975) i *Allez Teia* (1976) wyznaczyły już w połowie lat 70. ścieżki wrażliwości postrockowej, zniewolonej mocą repetycji i postprodukcyjnymi modyfikacjami brzmienia instrumentów.

Na przełomie lat 60. i 70. pojawiło się jednak kilka płyt, które ze studyjnej dekonstrukcji i rekonstrukcji nagrań uczyniły **metodę** pracy twórczej. Za sprawą Franka Zappy, Fausta i The Residents studio wraz ze swym wyposażeniem i możliwościami stało się pełnoprawnym instrumentem muzycznym, będąc zarazem czymś więcej – poręcznym i bezlitosnym narzędziem analizy i interpretacji muzycznej audiosfery współczesnego świata, przede wszystkim zaś piosenkowego żywiołu popkultury. Był to zarazem krok w stronę odejścia od wykonywania rock'n'rolla na rockandrollowych instrumentach (dwie gitary, bas, perkusja) oraz próba uzyskania podobnej ekspresji przy pomocy studyjnych technik kompozycji/improwizacji, wykorzystujących nagrania własne i skradzione, dźwięki natury i cywilizacji oraz hałas pozamuzyczny w postaci sprzężeń i szumów. Zappa, natchniony koncertmistrz, był zarazem fanatykiem pracy studyjnej, umożliwiającej mu kompilowanie nagrań w kompozycje o wyraźnie parodystycznym charakterze. Wypadkową tych poczynań jest jego wczesny album *Lumpy Gravy* (1968) – w całości „napisany" na studio nagraniowe (i zespół rockowy). Faust już na swym debiutanckim albumie wklejał fragmenty piosenek The Beatles i Rolling Stones w smugi industrialnego hałasu, dopiero jednak *The Faust Tapes* (1973), jak sugeruje tytuł, przyniósł materiał zbudowany od podstaw (i przemontowany przez Uwe Nettelbecka) z taśm zarejestrowanych uprzednio w trakcie improwizowanych sesji – improwizacja muzyczna została tu skoligacona z improwizacją montażową. *Third Reich'n'Roll* (1976) to z kolei karykaturalna, studyjna transformacja rockandrollowych szlagierów. Najciekawszym kontynuatorem tych poczynań jest zapewne grupa Cassiber.

Nie były to jedyne wycieczki twórców rockowych w stronę muzyki konkretnej czy kompozycji na taśmę. Już drugi album formacji Soft Machine (*Volume Two*, 1969) uchodzi za arcydzieło muzycznego kolażu, eksponujące estetyczny wymiar wtórnej obróbki własnych nagrań. Nie sposób nie wspomnieć też o efemerycznym projekcie Cromagnon, który dla nowojorskiej wytwórni ESP zarejestrował album *Orgasm* (1969) w całości skomponowany „na studio nagraniowe" i będący zapowiedzią dźwiękowej alchemii Nurse With Wound. Klasycy amerykańskiej psychodelii, formacja Silver Apples korzystała zaś z dobrodziejstw studia nagraniowego w celu nadania swym kompozycjom „kosmicznego" brzmienia – do generowania quasi-dronowego tła dźwiękowego wykorzystywała pionierskie wówczas syntezatory, a także taśmy z cudzymi nagraniami. Prawdziwy rozmach tendencja ta uzyskała jednak dopiero wraz z pojawieniem się niemieckich formacji spacerockowych, skupionych wokół założonego przez Rolfa-Ulricha Kaisera studia-wytwórni Kosmische Musik, w którym pracowały legendy krautowej psychodelii: Ash Ra Tempel i Cosmic Jokers, łączące hipnotyczną motorykę bluesa z „galaktycznym tchnieniem" archaicznej elektroniki. Z doświadczeń tych zrodziła się zresztą niemiecka scena muzyki elektronicznej (od Cluster aż po Tangerine Dream i Kraftwerk), bazująca często wyłącznie na studyjnej pracy z generatorami dźwięku zastępującymi tradycyjne instrumenty; do tychże eksperymentów nawiązują i współcześni japońscy neopsychodelicy z Acid Mothers Temple.

Pionierami w tej materii byli jednak muzycy Can, którzy, rozwijając idee cage'owskiej awangardy, wymyślili szereg własnych konceptów w zakresie twórczego wykorzystania studia, umiejętnie łącząc transowe rytmy i ekspresję rock'n'rolla ze zdobyczami nowej muzyki. To właśnie Schmidt i Czukay jako jedni z pierwszych wykorzystali (w muzyce rockowej) radio jako generator białego szumu oraz świadomie posługiwali się taśmami pochodzącymi z nagrań plenerowych, dokumentujących nie tylko głosy natury i cywilizacji, ale także rejestrowaną na żywo i chwytaną z radia muzykę etniczną. Nie były to przy tym dźwiękowe ornamenty, lecz konstytutywne składniki ekspresji muzycznej Can. Analogiczne próby podejmował u schyłku lat 60. ekscentryczny nowojorski perkusista Angus MacLise wzbogacający swe improwizacje preparowanymi w studiu nagraniami plenerowymi, głównie z Indii i Nepalu. Zaś grupa Agitation Free skomponowała swój debiutancki album *Malesch* (1972) jako swoisty dźwiękowy kolaż z podróży po Egipcie. Zwieńczeniem tej tendencji obejmującej eksperymenty z repetytywną muzyką „minimalną" oraz *fieldrecordingiem* jest arcydzieło Briana Eno i Davida Byrne'a – inspirowany twórczością Amosa Tutuoli album *My Life in the Bush of Ghosts* (1981), gdzie instrumentaliści, taśmy z muzyką afrykańską i alchemiczne moce studia doprowadziły do narodzin nurtu *imaginary etno*, poza którym rozpościera się niezmierzone królestwo etniczno-industrialnych preparacji Muslimgauze'a (także inżyniera dźwięku!) i jego następców.

Ostatecznym paroksyzmem studyjnych poszukiwań, przekraczającym estetykę i wrażliwość rockową był jednak album Lou Reeda *Metal Machine Music* (1975), na którym doświadczenia pracy z Velvet Underground oraz youngowskie inspiracje przyniosły w efekcie monstrualny, elektryczny dron zbudowany niemal wyłącznie ze sprzężeń i wibrujący w nieskończoność, niczym epitafium dla rockandrollowej niewinności. Z doświadczeń tych czerpały następnie rzesze poszukiwaczy dziwnych dźwięków, szczególnie zaś inni nowojorczycy, Elliott Sharp z formacją Carbon oraz klasycy undergroundu z Sonic Youth, którzy na płycie *Goodbye 20th Century* (1999) dali przekonującą wykładnię rockandrollowego podejścia do nowej muzyki, interpretując kompozycje Cage'a, Reicha czy Oliveros.

Osobną ścieżkę eksperymentów studyjnych wytyczyli w latach 80. twórcy industrialu, skupieni początkowo wokół performersko-muzycznej inicjatywy Genesisa P-Orridge'a, Throbbing Gristle, rozwijającej patenty Rileya i Schaeffera oraz adaptującej doświadczenia jamajskich dubmasterów, którzy w swych *sound systemach* przekształcali piosenki reggae w motoryczne, transowe wehikuły. Z tej tradycji wyrosły m.in. legendy brytyjskiego dubu – African Head Charge i 23 Ski Doo, a także postindustrialni magicy psychoaktywnych brzmień – Coil oraz :zoviet*france:, których muzyka, eksponująca etniczne sample i hipnotyzującą moc dźwiękowych pętli, odchodziła jednak od idiomu rock'n'rolla. Z tego kręgu pochodzi również najbardziej nieobliczalne rockowe combo – Nurse With Wound. Projekt Stevena Stapletona (inżyniera dźwięku) od samego zarania pomyślany był jako studyjna efemeryda, skupiająca rozmaitych muzyków (i nie tylko!), realizujących kolejne wizje lidera hołdującego idei tworzenia swoistych *soundtracks for the mind* – wyimaginowanych ścieżek dźwiękowych do nieistniejących filmów i surrealistycznych słuchowisk. Już pierwsza płyta Nurse, *Chance Meeting...* (1979) znamionowała narodziny nowej jakości i wrażliwości muzycznej, opartej o doświadczenia minimalu, muzyki konkretnej, studyjnej improwizacji i rockandrollowej ekspresji, czyniąc ze Stapletona jednego z najbardziej kreatywnych użytkowników studia nagraniowego i wybitnego preparatora-montażystę. Bliski współpracownik Stapletona, David Tibet jest zarazem autorem jednego z najbardziej cage'owskich konceptów w dziejach rock'n'rolla, albumu *The Great in the Small* (2000), dokumentującego 20 lat pracy formacji Current 93 w formie skompilowanej ze wszystkich dostępnych nagrań godzinnej wstęgi hałasu.

Kwestią najistotniejszą w ostatnim dziesięcioleciu było z pewnością pojawienie się laptopa – owego studia w pigułce, umożliwiającego transformację dźwięku *hic et nunc*, także w trakcie koncertu czy procesu improwizowania. Pomijając już sferę rozpowszechnionej laptopowej elektroniki, warto wspomnieć tylko o artystach czerpiących wprost z estetyki i ekspresji rock'n'rolla. Ikue Mori, niegdyś „akustyczna" perkusistka punkowej formacji DNA, nagrała szereg płyt solowych łączących np. rockową motorykę z preparowanymi elektronicznie perkusjonaliami. Austriacki gitarzysta Fennesz nawiązał z kolei do „niewinnego" rock'n'rolla szlagierów Beach Boys, nagrywając płytę *Endless Summer* (2001), na której poćwiartował własne chwytliwe tematy, czyniąc z nich kolaż będący wspomnieniem utraconej na zawsze rockowej naiwności, i dokonując tym samym iście alchemicznej transmutacji archaicznych *bubblegum hits* w elektroakustyczną, improwizowaną i postprodukowaną na żywo muzykę XXI wieku. Jaki będzie więc następny krok w dobie studia nagraniowego mieszczącego się w walizce?

Dariusz Brzostek

Psalmy peryferyjnego miasteczka

Dębica to średniej wielkości miasto położone około 100 km na wschód od Krakowa. Pierwsze wzmianki o tej podkarpackiej osadzie pochodzą z końca XIII wieku. W 1358 roku otrzymała Dębica prawa miejskie. Historia obchodziła się z miasteczkiem brutalnie, dotykając swymi trującymi mackami przede wszystkim ludności żydowskiej, masowo osiedlającej się tu od XVII wieku. II wojna światowa przyniosła jej masową zagładę, której dokonano w dębickim getcie. Polska Ludowa ujrzała w Dębicy ośrodek przemysłowy... Wielowiekowa tradycja sporadycznie dawała jednak o sobie znać, ofiarowując kulturze narodowej i światowej tak wybitnych twórców jak Tadeusz Łomnicki, Krzysztof Penderecki, a ostatnio Anna Augustynowicz. Zastanawiająca jest niezwykła obfitość utalentowanych muzyków awangardowych, którymi poszczycić może się współczesna Dębica. Poszukiwaczom wyjaśnienia tego fenomenu pozostaje rozłożyć bezradnie ręce lub posłużyć się, jak uczynił to Ireneusz Socha, żartem-wytrychem: „To zapewne duch Pendereckiego". Być może to jednak historia, przedzierająca się z trudem przez monotonię przemysłowego krajobrazu, usiłuje wyśpiewać swą odwieczną pieśń...
Na pewno warto przyjrzeć się dokonaniom dwójki najaktywniejszych twórców „sceny dębickiej" i jednocześnie właścicielom lokalnych wydawnictw płytowych.

AWANGARDOWA MUZYKA KORZENI
Ireneusz Socha: Dembitzer Music

With/Without to album ukazujący w sposób syntetyczny zainteresowania Ireneusza Sochy oraz profil jego wydawnictwa. Odnieść można wręcz wrażenie, iż płyta została z premedytacją spreparowana właśnie jako taka stylistyczna wizytówka. Stąd też wynika większość walorów albumu, lecz także kilka jego istotnych słabości. Godne podziwu zagęszczenie akcji muzycznej okupione bywa budzącą poczucie niedosytu epizodycznością i brakiem ciągłości w obrębie poszczególnych utworów. Stylistyczne, brzmieniowe i nastrojowe bogactwo mści się w postaci narracyjnej fragmentaryczności oraz stylistycznego eklektyzmu.
Socha to z jednej strony perkusista-improwizator o wyraźnych jazzowo-rockowych korzeniach, z drugiej zaś – kompozytor zafascynowany możliwościami (zwłaszcza brzmieniowymi) wynikającymi z zastosowania nowoczesnych środków produkcji oraz reprodukcji dźwięku. Oba te oblicza wpłynęły na kształt *With/Without*. O stylistycznym bogactwie mikrosuit zamieszczonych na albumie zadecydowało zróżnicowanie osobowości artystycznych czwórki muzyków zaproszonych do współtworzenia każdej z nich. Łączy je natomiast temperament inicjatora przedsięwzięcia, na który składają się jakości niezwykle rzadko spotykane zarówno we współczesnej elektronice jak i improwizacji – introwertyzm, kontemplacyjność i subtelność (zamiast powszechnie panującego zamiłowania do zgiełku oraz ekspresyjnego nadmiaru). Być może równie adekwatnym tytułem dla albumu byłoby *Within*. Sam styl perkusyjny Sochy, choć zdecydowanie podporządkowany żywiołowi rytmicznemu, odznacza się oszczędnością środków i przywiązaniem do dosyć stabilnych, choć urozmaicanych drobnymi niespodziankami, formuł metrycznych. Nawet w nielicznych momentach ekspresyjnego pobudzenia muzyk zdaje się nie tracić racjonalnej kontroli nad logiką rytmicznego dyskursu. Świetnym przykładem jest tu żywiołowe pierwsze ogniwo cyklu *Erinyes* (Ireneusz Socha / Barbara Socha) otwierającego cały album. Jest to zresztą najbardziej improwizowany i najmniej prekomponowany utwór na *With/Without*. O rytualnym, zarazem jednak lirycznym klimacie *Erinyes* decyduje przede wszystkim ogromna wyobraźnia melodyczna siostry Ireneusza Sochy. Gruntownie wykształcona flecistka omija z gracją wszelkie mielizny jazzowych oraz klasycznych oczywistości, snując intrygujące meliczne opowieści i ukazując mroczniejsze, głębsze oblicze tego delikatnego instrumentu.
O wiele śmielej poczyna sobie Socha z naszymi brzmieniowo-kolorystycznymi przyzwyczajeniami w *Une petite cabane dans le bois*, utworze będącym efektem zamorskiej i wirtualnie realizowanej współpracy dębickiego indywidualisty – współautorką tego cyklu jest kanadyjska saksofonistka Joane Hétu. Dominującym materiałem są tu brzmienia saksofonu oraz głosów dwójki artystów, zakomponowane i przetworzone w sposób utrudniający nieraz natychmiastową identyfikację źródła. To zresztą utwór w większym stopniu elektroakustyczny niż improwizowany, oparty na technikach próbkowania i zapętlania oraz gruntownej studyjnej obróbce. *Une petite cabane dans le bois* jest kompozycją najbardziej na płycie statyczną i w największym stopniu eksponującą walory kolorystyczne. Twórcy zadbali jednak także o większą wyrazową wieloznaczność utworu, zamykając go ogniwem utrzymanym w nieco dadaistycznym klimacie.
W podobny sposób pomyślany został mniej udany cykl *Mischm*, którego współtwórcą jest słynny krakowski kompozytor – Marek Chołoniewski. Poetyka komputerowych kreacji wiecznego *enfant terrible* akademickiej elektroniki razi niestety brzmieniową naiwnością oraz brakiem dbałości o formalną konsekwencją i logikę. Rozczarowuje również kompozycja *Don't look back* (Ireneusz Socha / Bolesław Błaszczyk), której język, wbrew tytułowi, zwrócony jest nazbyt dosłownie ku muzyce dziewiętnastowiecznej. Z dosyć banalnych strzępów przeszłości złożone są kameralne miniaturki Błaszczyka (wiolonczela i fortepian). Nieco więcej inwencji odnaleźć można w ogniwach autorstwa Sochy, opartych na próbkach gry kolegi akademika. Przekonująco wypada jednak tak naprawdę tylko wspólna improwizacja pary muzyków.

KITS to efekt kooperacji Ireneusza Sochy z mieszkającym w Toronto Tomaszem Krakowiakiem. Dębiczanin wyeksponował na tym albumie dwa istotne wątki swoich poszukiwań. Pierwszy to pytanie o artystyczne konsekwencje współpracy pomiędzy muzykami znajdującymi się w różnych punktach czasoprzestrzeni. Partia Sochy (głównie żywa perkusja) powstawała w każdej z czterech ścieżek bądź jako odpowiedź na uprzednio zarejestrowaną propozycję Krakowiaka (warstwa elektroakustyczna, zdominowana przez efekty konkretne), bądź jako muzyczny komunikat domagający się riposty partnera. Efekt jest w istocie imponujący: odnosi się wrażenie uczestnictwa w żywej, scenicznej improwizacji. Przyczynił się do tego niewątpliwie trzeci aktywny uczestnik tej gry (zarazem drugi wątek poszukiwań i eksperymentów Sochy), którym jest... stół mikserski. W pracy studyjnej nie chodziło przy tym o znaczące deformacje zarejestrowanego materiału (choć bez odrobiny kosmetyki, chociażby w postaci efektów pogłosu, się nie obyło), lecz o czasową, dynamiczną i brzmieniową integrację dwóch monologów w spójny i przekonujący dialog rozgrywający się w jakiejś wyimaginowanej fonosferze.
Dla mnie *KITS* stanowiło przede wszystkim okazję do głębszego kontaktu ze sztuką perkusyjną Ireneusza Sochy. Muzyk wyraźnie waha się pomiędzy bliższym jego naturze rytmicznym witalizmem (gęsty, transowy *Signatures* uwodzi przy pierwszym słuchaniu) a czysto brzmieniowym potraktowaniem zestawu (wtedy zdarza się niestety, iż logika dźwiękowej akcji zostaje zaburzona, a dramaturgia – rozmyta).
Album jako całość stanowi pozycję bardzo interesującą i, pomimo ideologicznego oraz technologicznego radykalizmu, całkiem komunikatywną.

Najnowsze wydawnictwo Dembitzera to prawdziwa perełka w jego katalogu – projekt bez precedensu w historii polskiej muzyki alternatywnej. Składa się nań dziewięć kompozycji stanowiących swobodne odczytania *Elegii żydowskich miasteczek* Szymona Laksa do poezji Antoniego Słonimskiego. Kompozytor oryginalnej pieśni to przedstawiciel pokolenia Kolumbów, outsider i indywidualista, postać niemal zapomniana przez świat muzyki akademickiej. Ireneusz Socha, od lat zafascynowany głębią emocjonalnego wyrazu pieśni Laksa, zaproponował dziewięciu muzykom, z różnych środowisk i o różnych temperamentach, dokonanie autorskich parafraz jednej z najważniejszych pieśni swojego faworyta. Znaleźli się wśród nich znakomici improwizujący instrumentaliści, w większości związani ze sceną warszawską (klarnecista – Paweł Szamburski, skrzypek – Patryk Zakrocki, gitarzysta – Raphael Rogiński), a także wiolonczelista i pianista – Bolesław Błaszczyk, awangardowy ukraiński saksofonista – Yuriy Yaremchuk, lider Mołr Drammaz – Wojtek Kucharczyk, akordeonista The Cracow Klezmer Band – Jarosław Bester, Tomasz Gwinciński z Bydgoszczy i wreszcie sam dębiczanin. Co ciekawe, tylko czterech muzyków sięgnęło po najbardziej w tym wypadku oczywistą formułę niby–improwizowanych wariacji na instrument solo. Będący ich przykładem fortepianowy *Ushvotsk* Bolesława Błaszczyka, złożony z następstw orientalizujących figuracji oraz ukochanych przez muzyka eufonicznych akordów, oczarowuje wewnętrzną równowagą oraz sugestywną nastrojowością.
Utwory ściśle zakomponowane w różnym stopniu wyzyskują materiał melodyczny i budowę pieśni Laksa. Gwinciński na przykład zaproponował rodzaj swobodnych, lecz kunsztownie skonstruowanych wariacji z regularnie powracającym tematem. Tegoż *Oshpitsin*, choć oparty na skromnych środkach wykonawczych (z przewagą elektroniki oraz perkusji), zaskakuje niemal orkiestrowym rozmachem aranżacji oraz intrygującymi i odkrywczymi zestawieniami z pozoru barw. Bydgoszczanin nie byłby sobą, gdyby nie podszedł do swego zadania z przymrużeniem oka. Pompatyczność i symfoniczny przepych niektórych fragmentów *Oshpitsin* jednocześnie zachwyca, przeraża i śmieszy. Elektroniczne niby–chóry stanowić miały chyba niewolne od postmodernistycznego chichotu nawiązanie do muzyki synagogalnej, niepokojące zwłaszcza w kontekście „obozowej" aury dźwiękowej całości. Mniej lub bardziej zakamuflowane odniesienia do brzmienia i melodyki różnych tradycji żydowskich pojawiają się zresztą w szeregu innych kompozycji. Yuriy Yaremchuk w *Shebreshin* wprowadza na przykład kameralny chór płaczek w lamentacyjnej manierze melorecytujących oryginalny tekst Słonimskiego. Towarzyszy im ruchliwy, sonorystyczny akompaniament oparty na niecodziennych brzmieniach perkusji, chordofonów oraz klarnetu basowego. Na jakościach czysto brzmieniowych skupił się także sam Socha w kontemplacyjnym, statycznym *Dembitz* (a jakże by inaczej) opartym na studyjnej obróbce oraz zapętleniach materiału instrumentalnego i wokalnego. Zupełnie odrębną propozycję stanowi Wojtka Kucharczyka *Zaloshitz* będący w gruncie rzeczy kompozycją konkretną, a raczej rodzajem dźwiękowego paradokumentu.
Sztetlach to antologia dziewięciu znakomitych i bardzo różnorodnych kompozycji, i tak naprawdę każdej należałoby poświęcić odrębny akapit. Skwituję sprawę zdawkowym określeniem albumu jako jednej z najciekawszych propozycji wydawniczych ostatnich lat. Podobno trafił on w ręce samego Johna Zorna, ten jednak z żalem odmówił wydania płyty w barwach Tzadika. Być może Szymon Laks to kultura żydowska nie dosyć radykalna dla nowojorskiego neofity? Nie pierwszy to i nie ostatni błędny wybór estetyczny w jego karierze...

Katalog wytwórni Ireneusza Sochy uzupełnia album ***Wieczór się zapada*** z autorskimi wykonaniami miniatur fortepianowych Bolesława Błaszczyka (utrzymanych w romantyczno-kontemplacyjnym stylu znanym z innych nagrań Dembitzera oraz Fisdura z udziałem tego artysty) oraz ***Najduchy*** czyli kolejny po ***Mikrosłuchowiskach*** projekt podporządkowany idei muzycznego komentowania liryki (tym razem Socha sięgnął po wiersze jednego tylko poety – Jacka Podsiadły – występującego tu także w roli recytatora).

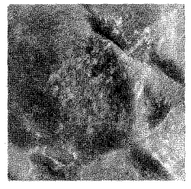
AKSAMITNOŚĆ DŹWIĘKÓW
Piotr Czerny: Fisdur Records

Piotr Czerny edukację muzyczną zakończył formalnie po otrzymaniu dyplomu szkoły muzycznej drugiego stopnia (w Dębicy oczywiście). Mimo to jest artystą wyraźnie zorientowanym na dialog z tradycją klasyczną oraz wiernym europejskiemu etosowi kompozytora. Warto w tym kontekście wspomnieć o licznych stypendiach oraz różnego rodzaju muzyczno-edukacyjnych programach, w jakich artysta brał udział. Z jednej strony uczestniczył w Kursach Muzyki Dawnej w Słupsku oraz wykonywał chorał gregoriański jako członek Scholi Rzymskiej przy klasztorze ojców Dominikanów w Krakowie. Międzynarodowe Kursy Muzyki Współczesnej i Komputerowej w Hochschule für Musik w Stuttgarcie oraz słynne Międzynarodowe Kursy Muzyki Elektronicznej i Komputerowej Acanthes/IRCAM w Krakowie – oto owa druga, wydawałoby się, nieprzystająca do pierwszej, strona artystycznych poszukiwań Czernego. Sprzeczność to jednak pozorna: twórca zdaje się po prostu nie ulegać powszechnej obsesji domniemanego rozdarcia między muzyką klasyczną a nową muzyką. Nie przez przypadek tak ogromną estymą darzy Jana Sebastiana Bacha, którego utwory klawiszowe w subtelnych (a czasami dowcipnych i obrazoburczych) syntezatorowych aranżacjach przewijają się przez albumy Fisdur Records. Nadużyciem byłoby co prawda stwierdzenie, iż Czernego łączy z Bachem zamiłowanie do kunsztownej i zawiłej architektoniki muzycznej, jako że orientację formalną tego pierwszego określić należy jako redukcjonistyczną. Z drugiej strony iście bachowskiej elegancji oraz logiki dyskursu muzycznego dębickiemu kompozytorowi i improwizatorowi odmówić nie można. Dwa wątki działalności muzycznej Czernego znajdują najpełniejsze odzwierciedlenie w jego utworach elektronicznych oraz w działalności koncertowej duetu Saksofort, współtworzonego przez saksofonistę Tomasza Dudę.
Minimalmusic, ***Cztery Lamentacje*** oraz ***Pastisz w stylu eklektycznym*** to trzy dostępne obecnie w katalogu Fisdura rozbudowane cykle kompozycji syntezatorowych autorstwa szefa wydawnictwa. Muzyka to niezwykle subtelna, introspektywna i podporządkowana priorytetowi racjonalnie kontrolowanej ekspresji. Tak zdefiniowana estetyka, odwołująca się wyraźnie do romantycznego ducha lat siedemdziesiątych, nie przypadnie raczej do gustu alternatywnym ekstremistom. Zorientowany na eksplorację walorów brzmieniowych Czerny operuje bowiem bogatą i zrównoważoną paletą barw, omijając zarówno użytkowe mielizny ambientu, jak i ślepe zaułki rozhasanego noizowego bruityzmu.
Minimalmusic nie odwołuje się wbrew temu, co mógłby sugerować tytuł, do estetyki amerykańskiego repetytywizmu. Migotliwa faktura niektórych części cyklu przywodzić może, co prawda, na myśl brzmienie organowych improwizacji Terry'ego Rileya, jednak ich schemat formalny jest paradoksalnie o wiele prostszy od polifonii ostinat typowej dla wczesnych dzieł amerykańskiego kompozytora. Zasygnalizowany w tytule formalny redukcjonizm ma na celu wyeksponowanie jakości czysto malarskich. Fascynująca jest precyzja i kunszt, z jaką Czerny nakreśla i stopniowo modyfikuje obwiednie wielotonów, zachwyca pomysłowość, z jaką wplata szumy w bogaty pejzaż brzmień o zupełnie innej proweniencji. Asymilacja oraz

humanizacja „dźwięków marginesu" osiąga tu taką doskonałość, że grzeczna, pastelowa aranżacja *Preludium f-moll* z drugiego tomu *Das Wohltemperierte Klavier*, która pojawia się w finale albumu, okazuje się być naturalną kodą dla tego eksperymentalnego dzieła.
Cztery Lamentacje to cykl o wiele bardziej osobisty, prawdopodobnie stanowiący artystyczny wyraz osobistej tragedii lub wewnętrznego kryzysu artysty. Czerny odkrywa tu ogromny – wyrazowy oraz dramaturgiczny – potencjał swego kolorystycznego laboratorium. Stosując jedynie subtelne transformacje barw oraz stopniowe zagęszczanie dosyć stabilnych faktur, kreuje dźwiękowe narracje o symfonicznej niemal sile rażenia. Inna sprawa, iż aura brzmieniowa tego albumu w większym stopniu utkana jest z dźwięków wyobcowanych i brudnych, które kształtują introwertyczną i klaustrofobiczną atmosferę całości. Kompozytor zapowiada przy tym dokomponowanie w przyszłości do warstwy syntezatorowej głosów wokalnych oraz instrumentalnych. Słuchając tego albumu, obcujemy więc w gruncie rzeczy z samodzielną, choć niekompletną warstwą szerzej zakrojonego dzieła (do wartości tego typu zabiegów przekonał nas już Karlheinz Stockhausen). Ów prekompozyt zapowiada monumentalny utwór o niezwykłym ładunku emocjonalnym, na którego premierę czekam z niecierpliwością.
Pastisz w stylu eklektycznym to dzieło najbardziej spektakularne, choć ani z pastiszem, ani z eklektyzmem nie ma zbyt wiele wspólnego. Tytuł sygnalizuje kolażową, o wiele swobodniejszą niż w Czterech *Lamentacjach* czy *Minimalmusic*, zasadę zestawiania zjawisk dźwiękowych o różnorodnej proweniencji. Przebiegi melodyczne oraz brzmienia parainstrumentalne sąsiadują tu z zawieszonymi w czasie szumami oraz hipnotycznymi dronami. Drobne wątki i epizody wyłaniają się niespodziewanie z wyjątkowo nieraz gęstych faktur, by po chwili zniknąć niepostrzeżenie. To najbardziej bezpretensjonalny i pełen naturalnej radości tworzenia spośród elektronicznych albumów Czernego. Domyślam się, że walory tej kalejdoskopowej gry ujawniają się w pełni dopiero w kompletnej – oktofonicznej – wersji dzieła, której usłyszeć niestety nie miałem jeszcze okazji i chyba prędko mieć jej nie będę.
Saksofort to improwizujący duet rodem z Dębicy. Tomasz Duda oraz Piotr Czerny przyjęli w swych wspólnych działaniach formułę swobodnej improwizacji, jednak z estetyką free impro twórczość ta niewiele ma wspólnego. O wiele mniej w muzyce Saksofortu sonorystycznych fajerwerków, o wiele więcej tradycyjnie pojmowanego kunsztu instrumentalnego wprzęgniętego w świadome i konsekwentne rozwijanie jakości melodycznych oraz harmonicznych.
Taka postawa nie oznacza przy tym rezygnacji z poszukiwań nowoczesnych środków wyrazu. Wręcz przeciwnie – w swej grze fortepianowej Piotr Czerny obficie wykorzystuje brzmieniowe możliwości preparowanego fortepianu, skłaniając się przy tym raczej ku dźwiękowemu kreacjonizmowi spod znaku Crumba niż ku perkusyjnej manierze wczesnego Cage'a. *Koncert w Krakowie* (nagrany podczas występu w Akademii Muzycznej w 2000 roku) zawiera ponadto rozbudowany pasaż o charakterze czysto malarskim, oparty na efektach delay oraz elektronicznych transformacjach barw obu instrumentów. Większość programu bazuje jednak na bardziej tradycyjnej formule dialogu melodycznego i harmonicznego, co raczej całość wzbogaca niż zubaża. Zresztą drugi wydany przez Fisdur koncert duetu (*Saksofort w Warszawie* zarejestrowany w Centrum Kultury „Łowicka" w 2002 roku) ma charakter czysto akustyczny i, co być może jest z tym związane, stanowi propozycję dojrzalszą i bardziej dopracowaną, zwłaszcza w warstwie formalnej oraz dramaturgicznej.
Choć Tomasz Duda jest muzykiem o gruntownym akademickim wykształceniu, styl jego improwizacji odwołuje się przede wszystkim do różnych odmian nowoczesnego jazzu, z rzadka tylko sięgając po subtelną nastrojowość rodem z muzyki francuskiej początków minionego wieku bądź po rytualny żywioł twórczości ludowej. O wiele większe zróżnicowanie źródeł inspiracji wykazuje gra Piotra Czernego. Poza wzmiankowanymi już nawiązaniami do amerykańskiej szkoły sonorystycznej, wielce prawdopodobne wydają się fascynacje artysty twórczością fortepianową między innymi Debussy'ego, Skriabina, Messiaena oraz Scelsiego. To niezwykłe zagęszczenie erudycji oraz doskonałości warsztatowej nie prowadzi przy tym do powierzchownego, eklektycznego melanżu. Fascynacje dwójki muzyków łączą się raczej w rodzaj spójnego, choć rozległego, metaidiomu. Styl wypowiedzi każdego z instrumentalistów podporządkowany jest traktowanemu nadrzędnie i jasno zdefiniowanemu celowi ekspresyjnemu. Konsekwencja w ewolucyjnym rozwijaniu skromnego materiału motywicznego (w większości epizodów trudno bowiem mówić o w pełni ukształtowanych tematach) integruje partie saksofonu i fortepianu oraz zapewnia utworom quasi-kompozycyjną ciągłość i logikę, tak rzadko spotykane w obrębie nurtu free impro.

Improwizatorską działalność Czernego dokumentuje ponadto niedostępny obecnie ***Improwizowany recital dwufortepianowy*** (na jeden instrument preparowany i jeden „czysty") oraz ***Aksamitność dla Krzysia*** czyli zainicjowany przez dębiczanina zbiór improwizacji „na temat" w wykonaniu Krzysztofa Zarzyckiego, Bolesława Błaszczyka, Macieja Jabłońskiego, Bogny Pękali (a więc poszukujących muzyków klasycznych ze środowiska krakowskiego) oraz własnym. Zadany przez Czernego „temat" stanowi przy tym nie myśl melodyczno-harmoniczną, lecz rodzaj otwartej formy (partytura złożona z lakonicznych wskazówek werbalnych dołączona jest do nagrania). Owocem takiego zabiegu są interpretacje niezwykle zróżnicowane, odzwierciedlające przede wszystkim indywidualne temperamenty poszczególnych muzyków: delikatna, impresyjna *aksamitność* Pękali niewiele ma bowiem wspólnego z romantyczną, afektowaną **AKSAMITNOŚCIĄ** Jabłońskiego.
Kolejna płyta w katalogu Fisdura to ***Tęczał: Ree – 67 (Kolorofon)***, czyli rejestracja sceniczno-muzycznego projektu kierowanej przez Janusza Woźka grupy artystycznej Teatrogen, z którą Czerny współpracuje od 2001 roku.
Potencjalne zarzuty o brak dystansu do własnej twórczości uprzedzić postanowił dębiczanin na poły autorefleksyjnym, na poły autoparodystycznym albumem ***Post Scriptum***, na którym pożytkuje tak klasyczne gagi jak zamiana ról (Duda na fortepianie, Czerny na saksofonie) czy „krzywe zwierciadło" (zdeformowane i pozlepiane *Preludia D-dur* oraz *Cis-dur* z I tomu *Das Wohltemperierte Klavier*).
Na koniec największa w katalogu Fisdura ciekawostka, czyli nagranie orkiestrowych dzieł młodych kompozytorów krakowskich – ***mille coqs blessés á mort*** Wojciecha Ziemowita Zycha oraz ***Omega*** Macieja Jabłońskiego wykonała Orkiestra Futurystyczna Donnermaschine pod dyrekcją Przemysława Fiugajskiego. Typowy dla środowiska „galicyjskiego" umiarkowany – zakorzeniony w estetyce XIX-wiecznej i stawiający bardziej na rzetelność warsztatową niż nowatorstwo – nurt muzycznej moderny stanowić mógłby skuteczny klucz do odczytania bogatej i wielowymiarowej twórczości Czernego. By zachwiać ten nazbyt uproszczony obraz wspomnę jeszcze o dokonanej przez artystę interpretacji... ***4'33"*** Johna Cage'a, opartej na szumach własnych miksera cyfrowego (sic!).

PSALMY PERYFERYJNEGO MIASTECZKA
Ireneusz Socha i Piotr Czerny: *Mikrosłuchowiska* (soror mystica, 1998)



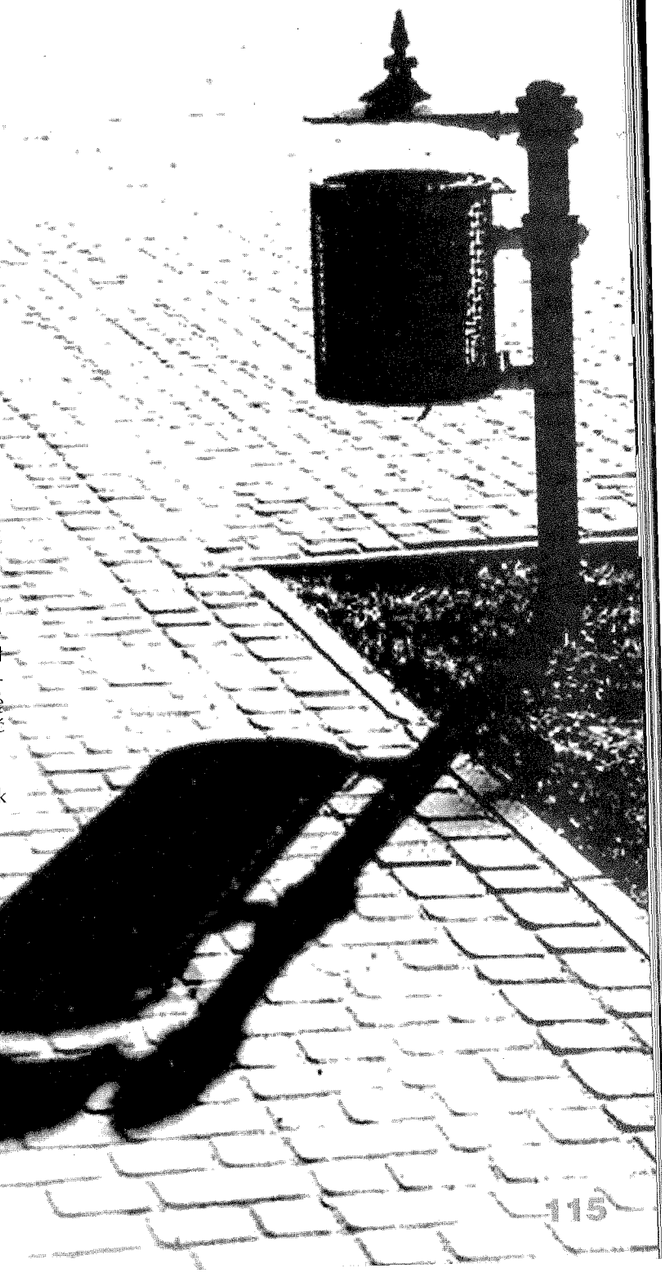
Oto jedyny funkcjonujący w komercyjnym obiegu album pary utalentowanych dębiczan. Nic dziwnego, iż Ireneusz Socha oraz Piotr Czerny (wspierani przez zaproszonych gości: Jacka Podsiadłę recytującego swoją słynną *Konfesatę*, gitarzystę Mariusza Kurasza, a także grającą na flecie siostrę Sochy, Barbarę oraz jego żonę, Joannę, która użyczyła głosu) poświęcili tej właśnie produkcji szczególnie wiele czasu i uwagi, co znalazło odzwierciedlenie w niezwykłej doskonałości formalnej oraz pedantycznym dopracowaniu każdego brzmieniowego szczegółu. Powstała płyta wybitna, w sposób syntetyczny prezentująca wszystkie zainteresowania muzyków oraz dająca

im najpełniejszy wyraz. W instrumentalnej *Peryferyjnej Planetce* improwizatorska pasja Sochy (intrygująca partia perkusji w jednym spośród wielu planów fakturalnych) oraz jego plądrofoniczne (cóż za błyskotliwa reinterpretacja religijnej symboliki wstępnych akordów *Noël* z *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus* Oliviera Messiaena....) i usterkowe eksperymenty (...zdeformowanych dodatkowo przez efekt przewijanej płyty kompaktowej) osadzone zostają w sposób niezwykle logiczny i przekonujący w typowej dla poszukiwań Czernego subtelnej, eterycznej aurze brzmieniowej.
Nadrzędną zasadą *Mikrosłuchowisk* jest wyeksponowanie literackiego potencjału mowy dźwięków. Dominują więc trafne i doszlifowane komentarze muzyczne do recytowanej lub melorecytowanej poezji (między innymi autorstwa samego Sochy). Niemniej przekonująco wypada kilka czysto dźwiękowych narracji o bogatej i wyrafinowanej retoryce (wielką rolę odgrywa tu technika próbkowania, potraktowana jednak w sposób niezwykle dojrzały, konsekwentny i kwestionujący jej własny – czysto ludyczny i asemantyczny – stereotyp).
W utworach poetycko-muzycznych dominuje zasada podporządkowania struktur dźwiękowych warstwie słownej, co nie oznacza w żadnym wypadku ich redukcji czy upośledzenia. Koncepty kompozytorskie korespondują z poezją w sposób niezwykle spójny i konsekwentny, co owocuje dużą różnorodnością opracowań. Bywa, że wystarcza jeden sugestywny gest retoryczny, jak w *Kuzynie znanym z widzenia*: beztroska gra syntezatorowej katarynki wzmaga tu tylko drastyczność surrealistycznej alegorii zachwiania moralnej tożsamości współczesnego człowieka. Przepojony egzystencjalnym niepokojem wiersz Marcina Świetlickiego *Pod wulkanem* podany zostaje w bardziej teatralnej manierze deklamacyjnej, której towarzyszy kreująca klaustrofobiczną atmosferą fantazja elektroakustyczna (utwór *Le gusta este jardin...?*). Z kolei we wzmiankowanej *Konfesacie* na pierwszy plan wysuwa się problem umuzyczniania języka: konwencjonalnej deklamacji Jacka Podsiadły towarzyszy paraliturgiczna, rytualna melorecytacja dwójki dębiczan, która oddaje – specyficzny dla tego wiersza – splot intelektualnej ironii oraz ducha egzystencjalnych solilokwiów. Dwukrotnie (*Peryferyjna Planetka* oraz *Astronomia* do słów Aleksandra Jensko) sięgnęli twórcy po metodę studyjnego zakomponowania zbiorowej improwizacji, co zaowocowało rzadkim połączeniem intuicyjnej elastyczności (giętkość i bogactwo ruchliwych faktur) oraz żelaznej logiki konstrukcji (zwłaszcza w *Peryferyjnej Planetce*, która jawi się jako rodzaj elektroakustycznej mikrosymfonii programowej).
Mikrosłuchowiska przesycone są, zarówno w swej warstwie literackiej, jak i muzycznej, duszną atmosferą wewnętrznego – duchowego oraz intelektualnego – tragizmu. Zatrata ontologicznej oraz moralnej tożsamości, relatywizm świadomości, alienacja w labiryncie kultury konsumpcji oraz cytatu – oto diagnoza kondycji współczesnego człowieka, jaką oferują nam dębiczy szamani. Ich komunikat przepojony jest jednak głębokim, podskórnym optymizmem. Źródeł tegoż upatrywać należy w samym fakcie możliwości kreacji komunikatu – słownego oraz muzycznego. Te małe narracje przedzierają się przez językowy i dźwiękowy labirynt współczesności, by wyśpiewać Człowieka...

Michał Mendyk

wykorzystano zdjęcia autorstwa Artura Barwacza
www.art.galeria.dobrebopolskie.com

więcej na stronach:
www.dembitzer.pl
www.fisdur.serpent.pl



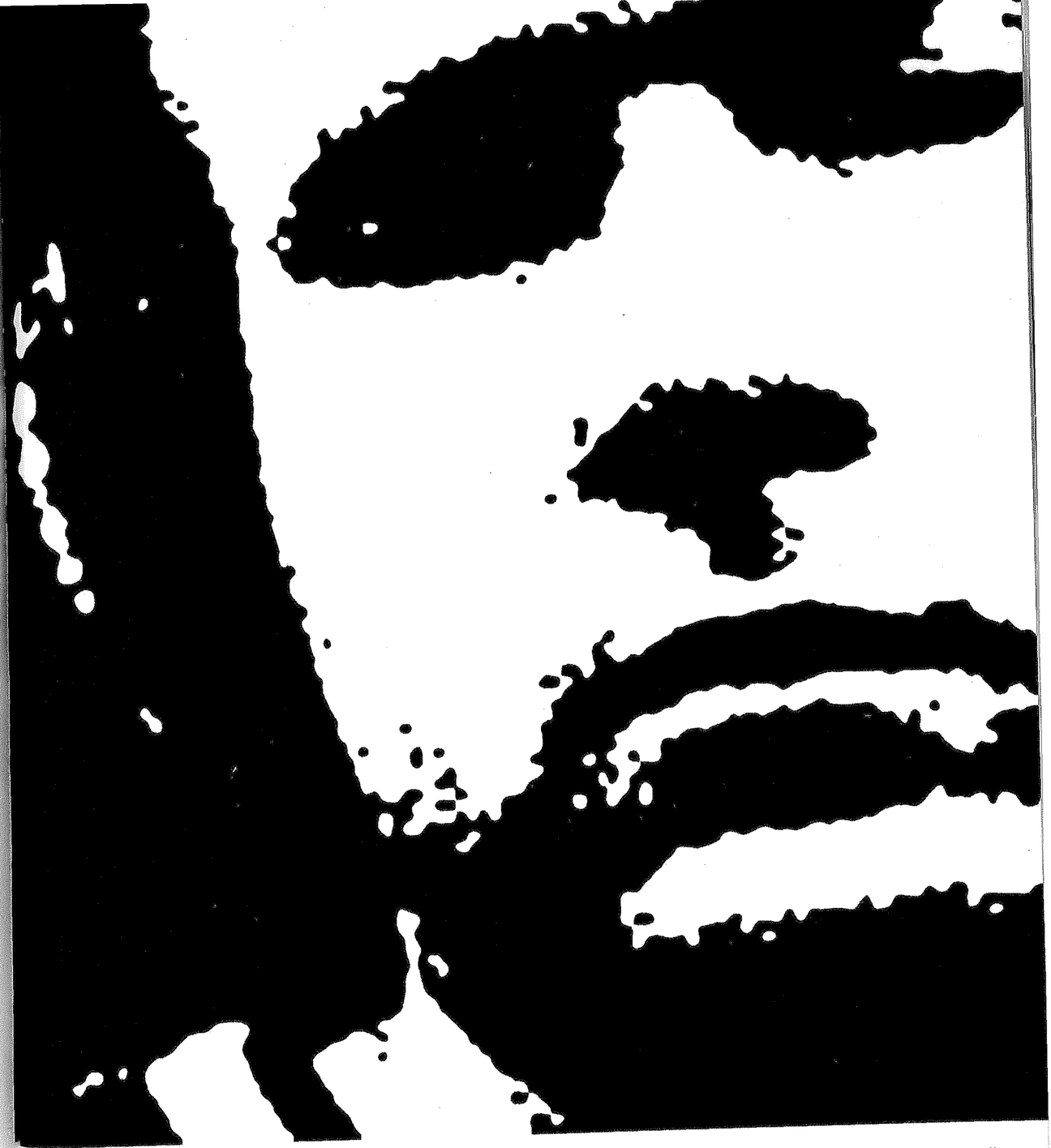
IRENEUSZ SOCHA

Chciałbym, abyś skomentował fenomen, który pozwolę sobie nazwać alternatywną sceną dębicką. Na tak niewielkiej w gruncie rzeczy przestrzeni działało i wciąż działa wyjątkowo wielu poszukujących muzyków. Dla wielu, w tym dla Ciebie, punktem wyjścia była awangarda rockowa, ale już Piotr Czerny odżegnuje się od podobnych inspiracji, powołując się głównie na tradycję muzyki klasycznej. Musi jednak istnieć jakiś wspólny mianownik dla Waszych muzycznych poszukiwań, na co wskazuje chociażby liczba konfiguracji, w jakich razem graliście...

To zapewne duch Pendereckiego... Mówiąc poważnie, nie wiem, skąd nam się to wzięło. Może wszystko przez ową słynną „emigrację wewnętrzną"? U schyłku PRL było dużo czasu na spotkania towarzyskie, rozmowy, czytanie książek, wspólne słuchanie muzyki. Prymitywny poziom życia, ogólna szarzyzna i nuda paradoksalnie sprzyjały skupieniu się na wartościach intelektualnych. Wraz z moim bratem Andrzejem i siostrą Basią oraz z Andrzejem Kramarzem i Arkiem Franczykiem słuchaliśmy muzyki zdobywanej od Henryka Palczewskiego, i głównie w ten sposób kształtowaliśmy nasz smak muzyczny. I już po roku takiego słuchania – my, totalni amatorzy – zapragnęliśmy tworzyć sami. Arek Franczyk grał na gitarze „Malwa" i nagrywał wielościeżkowo na magnetofonie szpulowym „Aria" swoje kompozycje elektroakustyczne. Ja bawiłem się nagrywaniem dźwięków otoczenia i używałem tapczanu, baniaka do gotowania bielizny i kryształowych kieliszków jako perkusji. Siostra dogrywała do tego partie skrzypiec i śpiewu... Andrzej Kramarz eksperymentował z klarnetem i trąbką, a potem z saksofonem tenorowym i preparowaniem nagrań. Takie były początki. Byliśmy dla siebie najsurowszymi krytykami, ale staraliśmy się też wzajemnie wspierać, pomagaliśmy sobie. Stąd różne konfiguracje personalne i stylistyczne. Wydaje mi się, że nigdy nie działaliśmy jako „scena", w zorganizowany sposób. To rozwijało i w dalszym ciągu rozwija się spontanicznie. W ten sposób powstały formacje: Kirkut-Koncept, Na Przykład i Przestrzenie. Naszą muzyką zainteresowało się młodsze pokolenie – uczniom szkół muzycznych: Piotrkowi Czernemu, Tomkowi Dudzie i Andrzejowi Bonarkowi wydawała się ona tak dziwna i tak odległa od polskiej rzeczywistości muzycznej owych lat, że aż ciekawa. Pewnego razu zaprosiłem tego ostatniego na próbę Kirkut-Koncept, bo planowałem włączyć go do zespołu. Wysłuchawszy czterdziestominutowej suity złożonej z dziwnie skomponowanych części, spytał, w jaki sposób łapiemy się w tym wszystkim i jak możemy to zapamiętać bez nut. Z kolei Piotr w piwnicy rodzinnego domu stworzył „studio nagrań" i „salę prób", gdzie organizował (i nadal organizuje) sesje muzyki improwizowanej – kontynuując (na swój sposób) wcześniejsze idee grupy Na Przykład. Możliwość grania muzyki bez wcześniejszych ustaleń była dla nich objawieniem – w szkole nikt im o czymś takim nie powiedział. Poza tym dzieliliśmy się z nimi nagraniami awangardowego rocka, więc powoli osłuchiwali się z innymi sposobami tworzenia muzyki. Dla nas była to zawsze zabawa, hobby, podczas gdy pokolenie Piotrka traktuje muzykę jako profesję. Nie przeszkadza nam to, na szczęście, we wspólnej pracy.

Od wielu lat dużą rolę w Twojej twórczości odgrywa nurt „słuchowiskowy", w ramach którego warstwie czysto muzycznej towarzyszy deklamowana lub melorecytowana poezja. Czy jest to wyraz tęsknoty za muzyką „znaczącą"? W twórczości improwizowanej czy plądrofonicznej wykreowanie poziomu semantycznego jest raczej trudne. Do jakich wniosków doprowadziły Cię dotychczasowe tego typu działania? Czy muzyczne opracowania wierszy mają charakter intuicyjny, czy podporządkowane są jakimś stałym, usystematyzowanym regułom?

Czytanie książek to, oprócz słuchania muzyki, moje najdawniejsze hobby. Zawsze lubiłem też słuchowiska radiowe. Idea radia artystycznego jest dla mnie zresztą nadal nośna i uważam, że warto ją kontynuować. Dobre radio pobudza wyobraźnię, uwrażliwia na dźwięk i jego intencję. Dla mnie muzyka – bez względu na to czy z tekstem, czy instrumentalna – zawsze niesie ze sobą znaczenie. Mam świadomość, że często to ja sam je nadaję. Ale czasem objawia mi się ono podczas pracy nad utworem. Mam wówczas wrażenie, że zawsze tam było, a ja je tylko odkrywam. Uważam, że i muzyka improwizowana i plądrofoniczna mogą nieść określone, możliwe do odkodowania znaczenia. To zależy od kompozytora, wykonawcy i – *last but not least* – odbiorcy. Najczęściej są to po prostu charakterystyczne dla danego artysty elementy słownika muzycznego. Ich specyficzny układ i kontekst stwarza wrażenie istnienia sensu. W świecie, w którym – dzięki nośnikom i mediom elektronicznym – rozbrzmiewa muzyka z tylu epok i szerokości geograficznych, w umyśle odbiorcy, ale też kompozytora powstaje wrażenie chaosu. Dążenie do nadania muzyce osobistego sensu jest głosem sprzeciwu wobec dewaluacji sztuki muzycznej, dokonującej się pod wpływem technologii. Pracę z tekstem „umuzycznionym" zacząłem od autorskich ballad tworzonych z gitarzystą Arkiem Franczykiem na początku lat 80. Wtedy też po raz pierwszy użyłem żartobliwego określenia „muzyka literacka", aby opisać moje niestandardowe metody muzycznego opracowywania tekstów. W grupie Kirkut-Koncept (1985-1990) bawiłem się piosenkami rockopodobnymi, których teksty były tradycyjnie i nietradycyjnie śpiewane, deklamowane, melorecytowane oraz „grane" w duchu sztuki performance i teatru eksperymentalnego. Cenione przez Ciebie *Mikrosłuchowiska* (1998) były więc zwieńczeniem pewnego etapu mojej twórczości i do pewnego stopnia wynikały z wcześniejszych doświadczeń,



będąc ich rozwinięciem. Nie mam jednej, „złotej" metody muzycznego opracowywania tekstów. Dobry wiersz nie potrzebuje w zasadzie wsparcia muzycznego, gdyż ma już w sobie muzykę, ale istnieje pokusa, żeby spróbować... Dobór środków jest w tym przypadku uzależniony od odbieranego przeze mnie znaczenia i formy tekstu. Słowo rządzi dźwiękiem na poziomie rytmicznym, barwowym i formotwórczym. Ja tylko podążam za tekstem, wsłuchuję się w to, czego ode mnie wymaga. Czasem jednak jest tak, że rytm i fraza wiersza są zbyt „łatwe", „regularne" i „oczywiste", i wów-czas kontruję tekst muzyką, która wykracza poza jego formę i treść. Innym razem wybieram strategię nieinterwencji (czyli ograniczam się do ilustrowania), gdy zrozumiałość tekstu tego wymaga. Wychodzę przeważnie od ścisłych założeń, piszę coś w rodzaju „partytury wiersza", gdzie co do ułamka sekundy wyznaczam wejścia poszczególnych głosów i stosowanych technik. Ale nie jest mi obce również podejście intuicyjne, jeśli konstrukcja wiersza i jego sens tego wymagają. Ostatecznym probierzem trafności zastosowanej strategii kompozytorskiej jest w każdym przypadku przesłuchanie nagrania z wykonaniem utworu. Czyli efekt brzmieniowy. Jeśli nie jest przekonujący, wtedy poprawiam pierwotne koncepcje.

Chris Cutler. Wiem, że bardzo cenisz tego artystę. Czy wywarł on na Ciebie wpływ bardziej jako eksperymentujący instrumentalista czy jako teoretyk muzyki popularnej oraz alternatywnej ?

Bardziej chyba w sensie „filozoficznym". W sensie wykonawczym mniej, gdyż nie umiem skopiować jego stylu gry – jak zresztą żadnego perkusisty. Gram tylko to, co sam tworzę. Tego się właśnie nauczyłem: odwagi i wiary w sens pracy nad własnym językiem muzycznym. Jest mi bliska metoda komponowania i gry na perkusji, którą nazwał „intelektualną" (*a top-down approach*). Określenie to odnosi się do relacji pomiędzy „górą" (głową, muzyczną wyobraźnią) a „dołem" (aparatem ruchowym), który realizuje podpowiedzi „góry". W swoim eseju o perkusji elektrycznej wspomina on, że najpierw wymyśla całą partię lub „przesłuchuje" ją sobie w wyobraźni, a następnie próbuje wyćwiczyć kończyny, aby mogły ją zagrać. Co istotne, Cutler grywa nie tylko w składach eksperymentalnych (p53, duety z Zeeną Parkins i Thomasem Dimuzio) i improwizujących (z Fredem Frithem), lecz również rockowych (Pere Ubu, David Thomas), popowych (z Peterem Blegvadem), a nawet wykonuje klasyczną muzykę współczesną (np. utwory Annie Gosfield, Iancu Dumitrescu, Stevana Kovacsa Tickmayera i Lutza Glandiena). Gra ściśle kompozycje i improwizuje akustycznie, elektroakustycznie i elektronicznie. Jako teoretyk, Cutler porusza kwestie dziś fundamentalne. Np. wpływ techniki nagraniowej i próbkowania cyfrowego na rozwój muzyki oraz na świadomość twórców i odbiorców. Polecam zwłaszcza dwie pozycje: książkę *O muzyce popularnej* oraz esej *Dlaczego nie powinno się udostępniać niezależnych kompaktów w internecie – polemika na temat mp3, Napstera, muzyki alternatywnej i niezależnych wytwórni płytowych*. W kwietniu bieżącego roku wytwórnia Cutlera ReR Megacorp wydała płytę *Twice Around The Earth: An Experiment in Listening*. Sygnowany jego nazwiskiem kompakt zawiera przeszło osiemdziesiąt indeksów, w tym i mój. Nagrania pochodzą z archiwum *Out of the Blue Radio* – cyklu jego audycji nadawanych codziennie od lipca 2002 r. do lipca 2003 r. przez londyńską rozgłośnię Resonance FM. Uczestnicy projektu zostali poproszeni o nadesłanie trzydziestominutowych, dokonanych w czasie rzeczywistym (dokładnie o 23:30 czasu Greenwich), surowych, tj. niepoddanych jakiejkolwiek edycji nagrań swojego otoczenia. Fragmenty te zostały skrócone i ułożone według pewnych zasad czasowych i geograficznych, komponując się w trzy „filmy dla uszu". Cutler pisze: „Dźwięki, które instynktownie ignorujemy, uprzedmiatawiamy, a potem odrzucamy lub celowo tłumimy, mogą się »odrodzić«, gdy nagle zostaną nam przedstawione w całej swej abstrakcyjności – niezwiązane z tym, co robimy, jak np. w przypadku dźwięków wydawanych przez maszyny, w stosunku do których jesteśmy obojętni. (...) Niby dobrze znane, jednak zawierają w sobie tajemnicę. Można ich słuchać uważnie lub ignorować – niczym dźwięki, które wpadają do pokoju przez otwarte okno. Mogą posłużyć jedynie do stworzenia pewnej atmosfery, ale możemy też skupić na nich naszą uwagę w celu ćwiczenia inteligencji estetycznej, analitycznej, a nawet narracyjnej."

Jesteś autorem polskiego przekładu książki Chrisa Cutlera pt. *O muzyce popularnej*. Znajduje się w niej słynny rozdział poświęcony plądrofonii. Twoja muzyka przeniknięta jest głęboką świadomością konsekwencji artystycznych wynikających z możliwości produkowania oraz reprodukowania dźwięku. Nie ulegasz przy tym powszechnej we współczesnej muzyce „technokracji", przykładasz dużą wagę do jakości ekspresyjnych (ja słyszę nawet nutkę słowiańskiego sentymentalizmu) i chętnie nadajesz swym kompozycjom sensy pozamuzyczne. Jak udaje Ci się połączyć te dwie, pozornie sprzeczne, koncepcje muzyki?

Doceniam wartość melodii, pulsu, instrumentów akustycznych i czerpię z muzyki historycznej. Nigdy nie miałem zaufania do doktryn mówiących, że teraz trzeba odrzucić „wszystko, co stare" w imię „czegokolwiek nowego". Na przestrzeni wieków człowiek – jako istota duchowa i społeczna – zmienił się bardzo mało, jeśli w ogóle. Nowe są tylko „zabawki". Dlatego też w mojej muzyce lubię czerpać ze wszystkich dostępnych źródeł. Dopiero na styku przeciwieństw pojawiają się ciekawe iskrzenia estetyczne. Nowoczesność myślenia w muzyce – o ile coś takiego istnieje – nie jest funkcją czasu ani zastosowanej technologii. Ma za to związek ze znaczeniem nadawanym muzyce w określonym środowisku twórców i odbiorców. Stąd moja tęsknota za muzyką, która respektowałaby różne języki dźwiękowe, ukształtowane w różnych epokach. Oczywiście, nie interesuje mnie powierzchowny melanż, lecz przeżyte w sensie emocjonalnym i intelektualnym przesłanie, różnie formułowane na przestrzeni czasu. Cieszę się, że wspomniałeś o książce Cutlera. Kiedy wydawałem tę pozycję sześć lat temu, naiwnie sądziłem, że jej potencjał poznawczy oraz brak polskich prac na ten temat spowodują, iż spotka się ona z dużym zainteresowaniem i wywoła szeroki oddźwięk w środowisku muzycznym. Stało się inaczej, a praca Cutlera doczekała się tylko jednej (sic!) merytorycznej recenzji, pióra Andrzeja Dorobka. W konsekwencji to, co dziś dla mnie oczywiste w zakresie technik plądrofonicznych, nie jest takie dla większości naszych komentatorów i muzyków. Kiedy Chris przesłał mi nagrania Johna Oswalda, wywarły na mnie duże wrażenie. Uświadomiłem sobie, że w całej tej grze chodzi właśnie o manipulację „pamięcią mechaniczną" w celu nadania muzyce znaczenia. Znaczenia, którego odmawiają jej zarówno klasycznie wykształceni teoretycy (muzyka nie jest sztuką semantyczną), jak i większość producentów (muzyka jest towarem). Dzięki plądrofonii można dokonać przeobrażenia tej materii pierwotnej. Jest to właściwie proces uczenia się nowego słuchania muzyki i dźwięków pozamuzycznych. Proces, który w pewnych przypadkach prowadzi do nabycia umiejętności słuchania różnych gatunków muzycznych „różnymi uszami". A takie słuchanie przestaje być tylko konsumowaniem – to aktywność wymagająca kreatywności. To droga wyjścia ze ślepego zaułka, w jakim znajduje się muzyka utrwalana na nośnikach. Choć z drugiej strony, plądrofonia ma spore ograniczenia i nie warto na niej poprzestawać.

Zaintrygowała mnie wszechstronność Twoich muzycznych zainteresowań jako słuchacza. Mikołaj Gomółka, Zygmunt Krauze, Chris Cutler... Odnoszę jednocześnie wrażenie, że twórcza wrażliwość Ireneusza Sochy wyrasta w największym stopniu z ducha muzyki improwizowanej. Owa niechęć do formalizmu i technokracji, która wyziera nawet z najbardziej zaawansowanych technologicznie i konceptualnie produkcji. Czy chociażby pielęgnowanie mitu muzyki jako spotkania, dialogu... Czy zgadzasz się z moją intuicją? Jak pojmujesz improwizację? Jakie niepowtarzalne jakości artystyczne w niej odnajdujesz?

Trafnie przeczuwasz... Dla mnie muzyka to przede wszystkim spotkanie z konkretnymi ludźmi. Jeśli potrafimy się nawzajem słuchać i inspirować, to efekt dźwiękowy jest zazwyczaj dobry. Nie rozumiem muzyki, w której chodzi jedynie o „wyrażenie samego siebie". Ciekawsza jest dla mnie sztuka dźwiękowa, która rozgrywa się pomiędzy ludźmi, w grupie. Grupa muzyczna (szczególnie rockowa) – to swoisty byt socjokulturowy, miniaturowe społeczeństwo ze wszystkimi jego uwarunkowaniami. Świadomość współzależności jednostek w grupie uczy ich odpowiedzialności za to, co każda z nich wnosi i jaki jest efekt finalny. Uczenie się od siebie nawzajem, wspólne doświadczenia (poza)muzyczne, kreatywne tarcia osobowości, konieczność wypracowania wspólnego języka (nie tylko dźwiękowego) – to wszystko bezcenne skarby zespołowego tworzenia muzyki. Przeżyłem coś takiego w kilku grupach i wiem, że to możliwe. Dzisiejsze realia ekonomiczne często zmuszają muzyków do działalności solowej – ze szkodą dla słuchaczy i nich samych. Co gorsza, nie istnieje u nas właściwie realne środowisko skupiające muzyków i słuchaczy – oparte na wspólnej pasji i wzajemnym szacunku. Jeśli idzie o improwizowanie, szczególnie zaś znów modne u nas ostatnio free improvisation, to nie ma ono dla mnie wartości samo w sobie. Jest jednym z dostępnych narzędzi twórczych. Bywa unikatowym, niepowtarzalnym (o ile nie nagranym!) wydarzeniem, ciekawym spotkaniem, ale nie zastąpi świadomego kreowania muzyki. Dlatego jeśli już posługuję się nagraniami z improwizowanych sesji, to dokonuję starannego wyboru – odrzucając to, co niepotrzebne.

Na koniec kilka słów o najnowszym projekcie Dembitzera – Sztetlach. Czy twórczość zapomnianego już dzisiaj nieco kompozytora ma dla Ciebie jakieś szczególne znaczenie? Skąd pomysł oddania tego dosyć tradycyjnego materiału w ręce artystów cieszących się opinią radykalnych nieraz awangardystów?

Po pierwsze, odpowiada mi melodyczna i harmoniczna wrażliwość Szymona Laksa. Godne polecenia są jego dzieła kameralne, w tym szczególnie pieśni. Mój szacunek budzi jego kultura osobista i szerokie zainteresowania, w tym lingwistyczne. W serii książek wydanych przez londyńską Oficynę Poetów i Malarzy ukazuje się jako człowiek o dobrym smaku, niezależny duchem i fascynujący intelektualnym polotem. Szczególnie rzadki typ w kręgach emigracyjnych. Był indywidualistą, nie pasował do żadnych układów i dlatego jest dziś znany jedynie nielicznym. Jego życiorys ma również wymiar symboliczny i może pomóc w zrozumieniu tego, co stało się z inteligencją i kulturą polską w czasie II wojny światowej, kiedy zniszczeniu uległy setki „małych ojczyzn" wraz z ich mieszkańcami. Dwudziestolecie międzywojenne dało przedsmak tego, czym mogłaby być Polska wielokulturowa. Sięganie do Laksa byłoby zatem również próbą nawiązania dialogu z przerwaną tradycją, nie tylko muzyczną. Mieszkający w kosmopolitycznym Paryżu i mówiący po francusku, niemiecku i angielsku Laks czuł się Europejczykiem, lecz naziści „przypomnieli" mu, kim był naprawdę. W *Grach oświęcimskich* Laks opisuje, jak „muzyka – ta najszczytniejsza ekspresja ducha ludzkiego – również została wplątana w piekielne przedsięwzięcie zagłady milionów ludzi i w tej zagładzie wzięła czynny udział". Wagę oświęcimskich doświadczeń Laksa podkreśla również Pascal Quignard w tekście *Nienawiść do muzyki* , stawiając niepokojące kwestie estetyczne i etyczne oraz niejako potwierdzając moje przemyślenia na temat „muzyki znaczącej" i odpowiedzialności twórcy za dzieło. Chciałbym, aby o muzyce Laksa przypomnieli sobie przede wszystkim akademicy. Jest symptomatyczne, że Laksową muzykę „przeoczyli" nawet organizatorzy ubiegłorocznego VII Festiwalu Muzycznego Polskiego Radia, zatytułowanego „Paryżanie"... Warto zatem byłoby zorganizować cykl koncertów z tradycyjnymi wykonaniami jego utworów. Nowe odczytania utworu Laksa nie są sentymentalnymi powrotami do przeszłości, lecz mówią o tym, że „kultura żydowskich miasteczek" przetrwała w nas. Że ma przyszłość. Postawiłem na muzyków, którzy w swojej twórczości oddają bogactwo kulturowe naszego regionu i robią to w sposób tyleż nowatorski, co rzetelny i uczciwy wobec słuchacza. Na *Sztetlach* nie ma eksperymentów dla eksperymentów, jest za to różnorodna i przemyślana w szczegółach muzyka – stworzona przez cenionych przeze mnie artystów, z których każdy wypracował własny język muzyczny. I to właśnie o nich jest ta płyta.

Wywiad przeprowadził drogą mailową Michał Mendyk pomiędzy grudniem 2004 oraz kwietniem 2005 roku. Tekst autoryzowany.

FILE UNDER POST-EVERYTHING <mik.musik.!.>

Wojciech Mszyca Jr.

Mik.musik.!. to niezależna wytwórnia płytowa, ostatnio w coraz większym stopniu artystyczny kolektyw, którego założycielem i głównym filarem jest Wojt3k Kucharczyk. Oficyna, obecnie z siedzibą w malowniczym Skoczowie, jest wyjątkowym zjawiskiem na polskiej scenie artystycznej, a dla mnie instytucją – jeśli mogę się tak wyrazić – podwójnie wyjątkową.

Po pierwsze, z przyczyn obiektywnych – to niezwykłe wydawnictwo działa w polskim undergroundzie już niemal od dekady, z rzadko spotykaną konsekwencją realizując i rozwijając własną, oryginalną artystyczną koncepcję. Przy minimalnym zainteresowaniu mediów i śladowym wsparciu instytucji oficjalnej kultury udało mu się przebyć drogę od niewielkich nakładów ręcznie produkowanych kaset do „profesjonalnych" wydawnictw o unikatowym designie, docenianych w kraju i (bardziej) na świecie. Katalog wytwórni liczy sobie już niemal 40 tytułów! Wydaje się, że właśnie teraz Wojt3k i cała załoga mik.musik.!. zaczyna zbierać owoce swojej długoletniej pracy, w postaci licznych koncertów, głównie za granicą, czy dostrzeżenia przez prestiżowy magazyn „The Wire", który w majowym numerze z 2005 r. zamieścił tekst dotyczący najnowszego autorskiego projektu Wojtka – The Complainer. Mam nadzieję, że dzięki temu wreszcie więcej ludzi w Polsce dowie się o fenomenie mik.musik.!. i niewykluczone, że będziemy mieć więcej okazji, by spotkać się z twórczością skupionych w wytwórni artystów bez potrzeby wyjeżdżania na ich koncerty do Paryża, Barcelony czy Berlina.

Po drugie, mik.musik.!. jest dla mnie zjawiskiem wyjątkowym z przyczyn subiektywnych. Moją przygodę z oficyną zacząłem już od pierwszego wydawnictwa, kasety Bębniarzy z Kraju Mołr (obecnie Mołr Drammaz). Niezwykła muzyka, niezwykłe opakowanie, aura tajemnicy i dziwne okoliczności w jakich zetknąłem się z tą taśmą sprawiły, że początkowo naprawdę wierzyłem, że to muzyka tajemniczego ludu z zapomnianej krainy. Później przez lata ocierałem się, mniej lub bardziej świadomie, o dorobek Wojtka i przyjaciół. Minęło jeszcze sporo czasu zanim zorientowałem się, że obok mnie dzieje się coś naprawdę wyjątkowego. Korzystając z pomocy moich przyjaciół i nadarzającej się okazji, pomogłem zorganizować pierwszy po bardzo długiej przerwie koncert Wojtka Kucharczyka w Katowicach. Wystąpił w klubie Velvet jako *retro*sex*galaxy* (to główny przez lata jego solowy projekt) – w prowizorycznych warunkach, dla garstki osób, dając wspaniały koncert. To zdarzenie na dobre i na złe związało mnie z mik.musik.!.

NASZA MUZYKA NASZYM HOLOGRAMEM

Truizmem będzie stwierdzenie, że na blisko czterdziestu krążkach wydanych jak dotąd przez mik.musik.!. znaleźć można bardzo różną muzykę. Łączą je jednak imponderabilia, które sprawiają, że wytwórnia ma własny charakter.

Dla wszystkich płyt wspólna jest wyjątkowa dbałość o ich stronę wizualną. Nie ma wątpliwości, że design jest tu równie ważny jak muzyka. Wojt3k Kucharczyk, odpowiedzialny za ostateczny kształt opakowań, jest plastykiem o charakterystycznym stylu. Takie też są jego projekty dla mik.musik.!. – konsekwentne w kreowaniu spójnego wizerunku wydawnictw, które dzięki temu są natychmiast rozpoznawalne, mimo sporej różnorodności form – od tradycyjnych pudełek CD po naprawdę niecodzienne pomysły. Podobnie jak w muzyce, w designie mik! nie uznaje kompromisów, o czym można się przekonać, bezskutecznie próbując umieścić niektóre z tych albumów w przegródce na półce z płytami.

Warto jeszcze wspomnieć o dość specyficznym podejściu do kwestii związanych z prawami autorskimi. Nie chodzi o negację czy atak na nie, ale raczej o rodzaj refleksji nad tym zjawiskiem, wyrażającej się w rozmaitych elementach, zarówno designerskich, jak i dźwiękowych czy wreszcie konceptualnych. Na wielu płytach znaleźć można logo w charakterystycznym kształcie, znanym każdemu nabywcy płyt w Polsce, z wieloznacznym hasłem „Nasza muzyka naszym hologramem". Najbardziej spektakularnym posunięciem, które można potraktować jako głos w dyskusji o samplingu, remiksowaniu czy prawach autorskich, jest *even more special series* – jedna z serii wydawniczych mik.musik.!., którą zapoczątkowała płyta z autorskim materiałem Wojtka Kucharczyka, występującego tym razem pod aliasem wojt3k k., zatytułowana *superrityn.ses*. Każda kolejna płyta serii (ukazało się ich jak dotąd 6) jest remiksem materiału z poprzedniej, dokonanym przez innego artystę (udział w projekcie wzięli: Wolfram, Opopop, Bartweba, Freiband i Mem). W dyskografii mik! można jednak doszukać się więcej, bardziej lub mniej zakamuflowanych odniesień do rzeczonego tematu.

Ważnym wyróżnikiem nagrań z logo mik! jest specyficzny dystans do własnej działalności, który ma swe źródło w poczuciu humoru. Myślę, że można je potraktować jako rodzaj ucieczki przed sztucznością, artystowskim zadęciem i artystycznym ekstremizmem, czyli zjawiskami, o które nie jest trudno w świecie awangardowej muzyki czy – szerzej – sztuki. W przypadku, mik.musik.!. drogą do zachowania dystansu, komunikatywności, zdrowego podejścia do twórczości, wydaje się właśnie owo subtelne przymrużenie oka, które stanowi wentyl bezpieczeństwa w przypadku najbardziej nawet radykalnych, konceptualnych eksperymentów. Sądzę, że można potraktować owo oczko puszczane do odbiorców jako istotną cechę dorobku oficyny. Może nawet jeden z filarów, na których Wojt3k Kucharczyk z przyjaciółmi zbudował oryginalny styl wytwórni.

SERIA REGULARNA

Podstawowym nośnikiem stosowanym przez mik.musik.!. są – a właściwie były, bo ostatnio się to zmieniło – płyty CD-R. Jest to istotne z kilku względów, nie tylko praktycznych. W momencie, gdy kilka lat temu technologia pozwalająca na nagrywanie płyt w domu upowszechniła się i staniała, pojawiło się na całym świecie wiele CD-R-owych labeli. Domowe nagrywarki przyczyniły się do powstania nowej fali oddolnych inicjatyw w duchu punkowego DIY, ludzie zaczęli własnymi środkami wydawać muzykę, która często nie miała szans na ujrzenie światła dziennego za pośrednictwem „prawdziwych" wytwórni płytowych. W takich właśnie okolicznościach narodziła się mik.musik.!., początkowo dokumentująca przede wszystkim dokonania Mołr Drammaz, czyli grupy Wojtka Kucharczyka i jego siostry Asi Bronisławskiej. Ten rodzaj produkcji narzuca jednak pewne ograniczenia, przede wszystkim ilościowe. Trudno jednoznacznie nazwać to wadą, ponieważ niewielka ilość wytłoczonych egzemplarzy poszczególnych wydawnictw sprawia, że są one bardziej spersonalizowane, każdy egzemplarz jest starannie opakowany, ręcznie numerowany, przez to dla wielu odbiorców cenniejszy niż „zwyczajna" płyta. Z drugiej strony, zdecydowana większość płyt z mik.musik.!., o których chcę napisać, jest już niedostępna, ponieważ niewielkie nakłady dość szybko się wyczerpują.

Uznając CD-R-owy etos za pewien ciekawy okres w historii mik.musik.!., warto jednak skupić się na samej muzyce i mieć nadzieję, że przynajmniej najciekawsze wydawnictwa doczekają się reedycji w postaci CD. Najnowsze ich płyty są już produkowane na CD, w nielimitowanych ilościach.

Dyskografia mik! podzielona jest na kilka serii. Podstawową jest „seria regularna", w której znalazło się najwięcej wydawnictw. Pierwszymi z nich były wczesne płyty Mołr Drammaz, jak *Tehha Tehha Ert 2.0*, *Neutrop* czy *Skórzana Maska* (wszystkie z 1999 r.), które są wykładnią niezwykle eklektycznego, wyraźnie postmodernistycznego okresu w działalności tej grupy. Jest to okres przenikania się elementów akustycznych z pierwszymi eksperymentami elektronicznymi Wojtka, które po latach wciąż intrygują przede wszystkim oryginalnością. Wydaje się, że muzyka Mołr Drammaz z tamtego okresu była tak nietypowa, jakby powstawała w zupełnym oderwaniu od wszystkiego, co działo się w muzyce, w rzeczywistości jednak zapewne tak nie jest. Ich brzmienie jest raczej wynikiem naprawdę twórczej syntezy wielu wpływów oraz własnych pomysłów. Zaowocowała ona nową estetyką, dla której trudno nawet znaleźć adekwatną nazwę. Na wspomnianych płytach Mołr Drammaz pojawia się niezwykle wiele różnych wątków, czasem informacji jest tak dużo, że trzeba sporo czasu, by oswoić się z tymi nagraniami. Słuchając tej muzyki, pełnej transowych rytmów, na swój sposób bardzo surowej, można dojść do wniosku, że to... rodzaj folkloru, naturalnej sztuki tubylców współczesnej metropolii, którzy zaklinają w dźwiękach swoje codzienne doświadczenia, swoje spotkania z przyrodą i cywilizacją, z sacrum i profanum. Ta metafora, choć oczywiście stanowi co najwyżej jeden z możliwych kluczy interpretacyjnych, dobrze tłumaczy surowość, kanciastość, czasem nawet naiwność użytych środków. Również teksty, szczególnie te śpiewane przez Asię, surrealistyczne, pełne skojarzeń i słownych gier, zdają się być odzwierciedleniem zderzenia folkowej naturalności z natłokiem informacji postindustrialnej cywilizacji.

Z elektronicznych wątków muzyki Mołr Drammaz wyrósł solowy projekt Wojtka Kucharczyka, *retro*sex*galaxy*. Wojt3k debiutował pod tym aliasem płytą *Zajmująca fizyka* (1999). Zarówno ta, jak następna, pt. *Dispop* (2001), brzmi dzisiaj zaskakująco świeżo, co jest o tyle ciekawe, że klimat *r*s*g* już w momencie powstawania tych płyt był... retro. Wojt3k stosuje tam wiele brzmień pochodzących z bardzo prostych, zabawkowych wręcz syntezatorów, starych automatów perkusyjnych, używa ograniczonej ilości efektów. Jest to wynikiem świadomego, celowego samoograniczenia środków, które ma jednak swoje korzenie w ograniczeniu wymuszonym. Wojt3ek zaczynał muzykować w trudnych czasach, kiedy sprzęt był w Polsce dostępny tylko dla wybranych, stąd musiał się zadowolić bardzo prostymi narzędziami. Z czasem uczynił z tego atut, nadrabiając braki sprzętowe pomysłowością i nietypowym wykorzystaniem tego, czym dysponował. Tym sposobem *retro*sex*galaxy* brzmi w sposób, który właściwie uniemożliwia proste datowanie. Jest to niewątpliwa zaleta, jednak z drugiej strony trzeba sobie powiedzieć wprost, że specyficzne brzmienie lo-fi nie każdemu może odpowiadać. To samo można powiedzieć o płytach *r*s*g* – ich słuchanie wymaga określonego nastawienia – pozytywkowe, nieco kanciaste brzmienie bywa natarczywe, na dłuższą metę może czasem męczyć. W ramach swojej oryginalnej estetyki są to jednak płyty, które wytrzymały próbę czasu i słucha się ich do dziś bardzo dobrze.

LOKALNIE I GLOBALNIE

Wkrótce w barwach mik! zaczęły się ukazywać nagrania artystów niezwiązanych bezpośrednio z wytwórnią. Część z nich to nazwiska znane w muzycznym świecie, inne to mikowe odkrycia. Do tej drugiej kategorii należy Sebastian Buczek. Jego *Wabienie dziewic* z 2001 roku to jedna z najbardziej zadziwiających płyt, nie tylko wśród wydawnictw mik.musik.!., ale bodaj w całej polskiej fonografii. Sebastian Buczek sam nazywa swoją muzykę naukową dokumentacją eksperymentu z zapisem dźwięku na nietypowym medium, jakim są własnoręcznie wykonane płyty z pszczelego wosku. Efekt jest porażający. Na pierwszy plan wysuwają się szumy i trzaski samego nośnika, jednak to one, na równi z zapisanymi na płytach dźwiękami, stanowią muzyczną materię o wprost nieprawdopodobnie bogatej fakturze, niezwykłej głębi, nasyceniu. Zarejestrowane na krążkach hipnotyczne, szamańskie, paraetniczne brzmienia trudnych do zidentyfikowania instrumentów sprawiają, że całość wydaje się cudem ocalonym nagraniem jakiejś zaginionej, pierwotnej cywilizacji lub transmisją z zaświatów. To muzyka niezwykle wymagająca, bezkompromisowa w swojej oryginalności, zapewne niełatwa do zaakceptowania dla wielu odbiorców. O jej wielkiej

sile przesądza fakt, że nie ma nic wspólnego z wydumanym konceptualizmem. Przeciwnie, jest tak naturalna, jakby była elementem jakiegoś rytuału, może nawet jedynie ubocznym efektem studiów czy wręcz medytacji, zatrzymanym w czasie fragmentem większej całości czy zaginionego świata. Słuchając tej płyty, mam wrażenie obcowania z wielką tajemnicą, z czymś wyrastającym poza codzienne doświadczenie. Uważam, że to płyta zjawiskowa, jedyna w swoim rodzaju, odkrywcza, wybitna.

Uwe Schneider był pierwszym zagranicznym muzykiem zaangażowanym w projekt mik!. W duecie z Paulem Wirkusem, uznanym już wówczas muzykiem, naszym rodakiem mieszkającym i tworzącym w Niemczech, wyimprowizował materiał na płytę *3/5/1* z 2001 roku. Co ciekawe, Wirkus, obecnie kojarzony przede wszystkim z instrumentarium elektronicznym, tutaj gra na perkusji, zaś Schneider towarzyszy mu na gitarze basowej, przy czym używa jej w nietypowy, intrygujący sposób. Zamiast szarpać struny, częściej uderza w korpus lub w gryf, pobudzając struny do wibracji tworzącej potężne drony, spotęgowane przez pogłos czy też echo. Podobnie Wirkus – nie wybija wyraźnych rytmów, koncentrując się na sonorystycznych efektach wydobywanych przede wszystkim z talerzy. Muzycy w trakcie kilkudziesięciominutowej improwizacji budują mglisty, ciemny i potężny ambientowy pejzaż o hipnotycznej sile. Muszę przyznać, że nie od razu doceniłem tę płytę, po pierwszych przesłuchaniach, które mnie nie poruszyły, dość długo stała na półce. Punktem zwrotnym okazał się koncert duetu, który zrobił na mnie potężne wrażenie. Wtedy zrozumiałem, że *3/5/1* to płyta, która odsłania swój prawdziwy urok dopiero, kiedy spełni się dwa warunki. Trzeba jej słuchać w skupieniu i trzeba jej słuchać głośno!

tu! sygnowane przez Mołr Drammaz to moim zdaniem wydawnictwo o wielkim znaczeniu. Pośrednio inspirowane plądrofonią, jest to ozdobione niezwykle minimalistyczną elektroniką nagranie historii o Śląsku. „opowiada felicja Waligóra. ale wszyscy w rodzinie mówią na nią ciocia lica. pomagają mama ewa i asia kucharczyki. opracował dźwiękowo i wyprodukował wojt3k. piosenki śpiewane przez ciocię są tradycyjne. na koniec klarcia czyta fragment pamiętnika dziadka janka anioła. wszelkie osoby są prawdziwe" – to tekst widniejący na opakowaniu. Owo rodzinne przedsięwzięcie okazuje się prawdziwym skarbem, obdarzającym słuchacza możliwością obcowania ze wspaniałym światem, który na naszych oczach znika. To Śląsk, którego już niedługo nie będzie, odejdzie wraz z ostatnimi starszymi ludźmi, by ustąpić miejsca nowemu, innemu światu. Tym samym słuchanie *tu!* to niemal mistyczne przeżycie, mimo że próżno szukać w tych naturalnych, surowych nagraniach jakiejkolwiek wzniosłości, patosu. To ciepłe, rodzinne opowieści o zwykłych ludzkich losach, pełne humoru, ale i tragedii. Wojna, życie codzienne, zabawa i święta, wszystko to przeplatane niezwykle wysmakowanymi drobinami elektronicznych dźwięków Wojtka. Moim zdaniem pozycja wybitna, pomysł ujmujący swoją prostotą i porażający siłą naturalności, uniwersalnej prawdy o życiu zawartej w tych nagraniach. Projekt został zaprezentowany najpierw na wystawie światowej Expo2000 w Hanowerze, jest bodaj najlepszą ilustracją dewizy mik! o działaniu globalnym, a jednocześnie lokalnym.

W serii regularnej debiutował również Deuce, artysta, który obecnie należy do ścisłego grona najbliższych współpracowników Wojtka Kucharczyka i współtworzy obecny wizerunek mik.musik.!. Jego *Not in the kitchen* (2001) idealnie wpisuje się w stylistykę wytwórni z typowym dla niej zamiłowaniem do nieco archaicznych brzmień, swojskim nawiązaniem do popularnych nurtów muzyki elektronicznej w surrealistycznej aurze specyficznego humoru. Efektowna okładka z wkładką wydrukowaną na kuchennej ceracie skrywa krążek pełen równie efektownych i równie przaśnych utworów. Muzyka jest bardzo mocno zrytmizowana, właściwie taneczna, momentami w interesujący sposób nawiązująca do estetyki jungle (charakterystyczne potężne uderzenia basu), czasem okraszona tajemniczymi, zniekształconymi wokalizami. Deuce niezwykle sprawnie porusza się na pograniczu powagi i parodii, właściwie nie pozwalając słuchaczowi jednoznacznie stwierdzić, czy to wszystko żart, czy jednak na serio. Weźmy na przykład utwór *Please... just not in the kitchen!*, zbudowany na śmiesznym, cyrkowym samplu, który jednak trudno potraktować humorystycznie, bo śmieszną melodyjkę równoważą niemal noise'owe szumy i trzaski. Cały czas zachowując swój własny, oryginalny styl, jednocześnie zgrabnie pogrywa na kulturowych kliszach, tak iż często można odnieść wrażenie, że słuchamy czegoś znajomego. *Not in the kitchen* to jeden z mocniejszych debiutów w barwach mik!

SERIA KRYZYSOWA, WYDAWNICTWA SPECJALNE I SIECIOWE

Być może opłakana sytuacja rynku muzycznego skłoniła Wojtka do zapoczątkowania „serii kryzysowej", która charakteryzuje się rezygnacją ze standardowych pudełek na CD na rzecz płaskich „saszetek" i wyjątkowo niską ceną. Na pewno nie chodzi o kryzys artystyczny, bo właśnie w tej serii ukazało się wiele wyjątkowo interesujących tytułów. Były wśród nich ważne dla polskiej sceny undergroundowej płyty, jak np. krążek Pathmana, który powstał po rozpadzie legendarnego Atmana, czy Gameboyzz Orchestra, grupy, która robi furorę w świecie. Bardzo udana jest płyta Maćka Szymczuka *Mik-Musik na fortepian, chór i orkiestrę*. Stylizowana na szacowny Deutsche Grammophon okładka kryje muzykę zbudowaną na bazie sampli z klasyki, które Szymczuk umieścił w charakterystycznym dla siebie kontekście klikającego, transowego posthouse'u. Słucha się tego naprawdę wyśmienicie, orkiestrowe sample nadają całości głębokie, pełne brzmienie, które świetnie współbrzmi z rytmizującymi całość elektronicznymi ziarenkami i pojawiającym się czasem wyraźnym, mocnym beatem.

Dość niezwykłym projektem jest płyta *concrete steps*, międzynarodowa kolaboracja sygnowana jako Dreams of Tall Buildings vs. Digital Etah vs. *retro*sex*galaxy*. Muzyczny efekt jest równie intrygujący, jak sposób, w jaki powstała ta muzyka. Otóż pierwotny materiał źródłowy nagrano podczas warsztatów z udziałem dzieci. Każde z nich otrzymało siedmiocalową płytę winylową, którą mogło manipulować wedle swego uznania. Efekty tych plądrofonicznych zabaw zarejestrowane i edytowane były przez Dreams of Tall Buildings, a następnie przesłane do Walli, gdzie dalszej obróbce poddał je Digital Etah. Efektów jego pracy możemy wysłuchać na płycie w utworach o parzystych numerach. Na tym jednak nie koniec – gotowy materiał trafił do Polski, gdzie z kolei Wojt3k poddał go kolejnym manipulacjom. Jego wersje znajdują się na płycie pod nieparzystymi numerami ścieżek. Cały ten opis brzmi zawile i mógłby stwarzać podstawy do podejrzeń, że krążek broni się jedynie jako projekt konceptualny. Okazuje się jednak, że jego realizacja jest naprawdę intrygująca i wciągająca – to niespełna 30 minut muzyki zaskakująco spójnej, której słucha się bez chwili znudzenia.

W serii kryzysowej zagościli również inni zagraniczni artyści. Gunter Adler, uznany przedstawiciel niemieckiej sceny elektronicznej, na *Minutemusic* pomieścił kilkadziesiąt porcji gęstej, poszatkowanej muzyki, pełnej zaskakujących brzmień i „niemożliwych" rytmów. Każda z 46 miniatur trwa około minuty, płyta jest więc niezwykle intensywna, szczególnie że specyficzne patenty Adlera są ciągłym atakiem na percepcję słuchacza. Warto jednak podjąć to wyzwanie, a później oddać się we władanie skrajnie odmiennej estetyki Urkumy. Włoch na krążku *Misophonia* buduje subtelne, tajemnicze i intrygujące ambientowe przestrzenie. Jest to jednak muzyka raczej niepokojąca niż kojąca – warto zwrócić uwagę, że mamy do czynienia z płytą konceptualną, której tytuł oznacza rodzaj schorzenia polegający w skrajnym przypadku na braku tolerancji dla jakichkolwiek dźwięków z otoczenia, co bywa dodatkowo powiązane z tzw. szumem usznym. Słuchając z tą wiedzą minimalistycznych dźwięków urkumy, można poczuć lekki dreszczyk emocji...

Kilka płyt w mik.musik.!. ukazało się poza seriami, jako wydawnictwa specjalne. Jedną z nich jest owoc wizyty Mołr Drammaz na festiwalu Subtropics w Miami w 2003 roku, a zarazem pierwsza płyta solowa Wojtka Kucharczyka sygnowana własnym nazwiskiem. *Birds were beyond my control*, bo taki nosi tytuł, to zbiór miniatur, dla których punktem wyjścia są nagrania terenowe, dźwięki „znalezione" w tropikalnym Miami, zarówno naturalne (ptaki, ocean, wiatr), jak i miejskie czy też odgłosy codziennych czynności. Drugą składową są brzmienia elektroniczne, niezwykle oszczędne, punktowe. Owe syntetyczne ziarna układają się w proste struktury rytmiczne, które nakładają się na *field recordingi*, czasem występują samodzielnie. Tylko tyle i aż tyle. Całość sprawia wrażenie zawieszonej poza czasem, poza przestrzenią. Utwory pozbawione prostej, liniowej dramaturgii, oczywistego początku czy końca wprawiają w swoisty trans. Choć momentami bywa głośniej, struktura płyty jest niezwykle lekka, niemal transparentna, zdaje się być krystalicznie czysta i przejrzysta. Wszystko to sprawia, że muzyka z *Birds were beyond my control* działa niezwykle relaksująco, wręcz kojąco.

Ciekawostką jest dostępna do ściągnięcia za darmo ze strony www.mikmusik.org sieciowa płyta Mołr Drammaz *Very vs. Very* w składzie: Wojtek Kucharczyk / Macio Moretti. Macio, niezwykle aktywny jako perkusista na scenie niezależnej, lider najlepszego na świecie zespołu stylistyki country-and-eastern Mitch and Mitch, świetnie odnalazł się w duecie z Wojtkiem, i choć zapewne charakteryzujące ich obu poczucie humoru nie było bez znaczenia w nawiązaniu współpracy, to jej efekt jest czymś dużo więcej niż żartem.

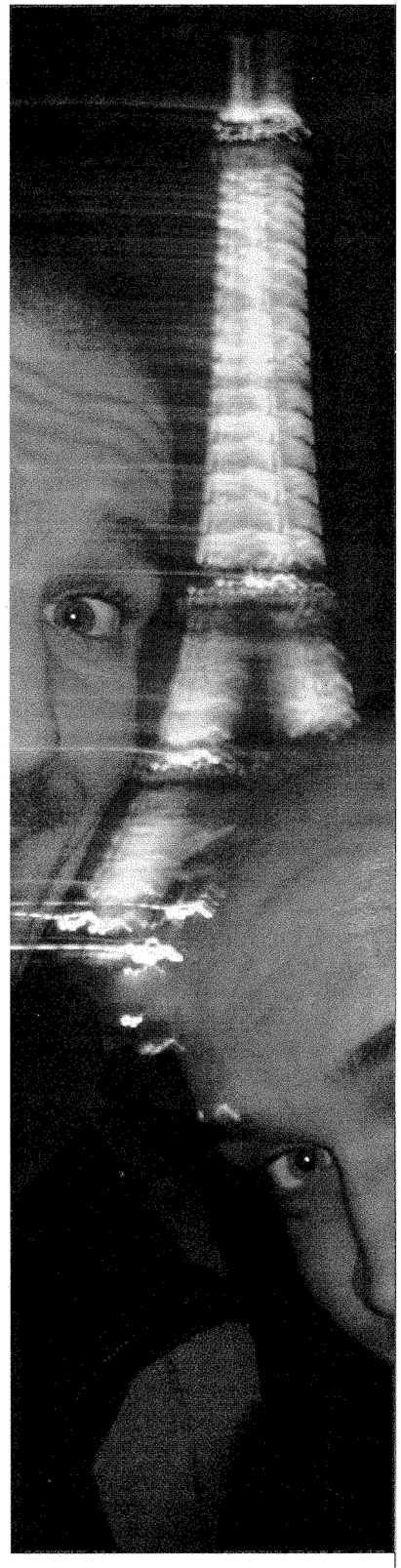
HISTORIA NAJNOWSZA

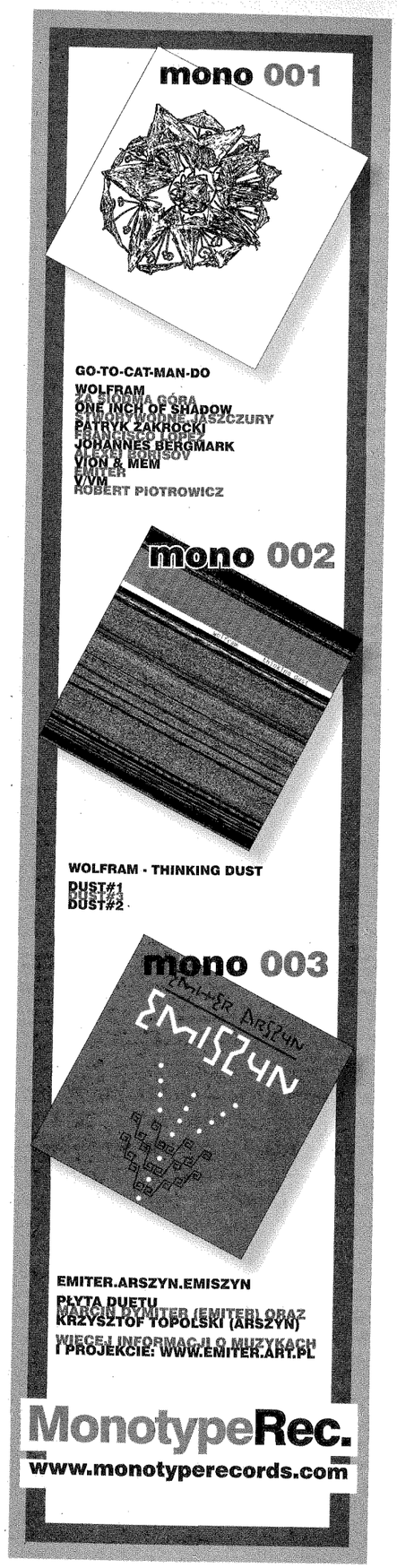
Ostatnie wydawnictwa mik.musik.!. otwierają nowy rozdział w historii wytwórni za sprawą przejścia na nośnik CD i odejścia od limitowanych edycji płyt. Pierwszym z nich była druga płyta Deuce, kolejną debiut CO. Prawdziwym wydarzeniem okazał się album postaci, która w tym tekście powinna się była pojawić już dużo wcześniej. 8rolek, bo o nim mowa, zadebiutował w mik! już w 2001 roku *Ptakiem mechanicznym*, później w serii kryzysowej wydał krążek *Dziewiąta gratis* – obydwa należą do najoryginalniejszych w dyskografii mik! *Umpomat*, najnowsze dzieło 8rolek, jest logicznym rozwinięciem stylistyki poprzednich jego albumów, to jednak płyta tak dojrzała, tak rewelacyjnie zrealizowana, że moim zdaniem przełomowa. 8rolek (czyli Bartek Kujawski) realizuje tu swoją własną wizję muzyki elektronicznej, którą śmiało można przyrównać do dokonań najlepszych artystów tego nurtu. Otwarta na wszystko, co w elektronice się działo i dzieje, jest jednak osobna, wymyka się próbom wpisania w jakikolwiek nurt. To muzyka o niezwykle ciekawej strukturze oraz zaskakująco oryginalnym i dopracowanym brzmieniu, uzyskanym przy użyciu dwóch laptopów, ale i instrumentów akustycznych. Wszystko to podane w charakterystycznej dla mik.musik.!. oprawie pół żartem, pół serio sprawiło, że Bartek wyrósł na czołowego ambasadora tej wytwórni i przyczynił się walnie do uznania jej za kultową. Nic dziwnego, że obok Wojtka Kucharczyka i Deuce tworzy obecnie rdzeń mikowej ekipy.

Wreszcie czas na narzekacza. The Complainer to nowy pseudonim Wojtka Kucharczyka, którym firmuje swoją najnowszą płytę *Sponsored by *retro*sex*galaxy**. To jego najciekawszy solowy album, na tyle odmienny od poprzednich, że zrozumiała jest zmiana aliasu, jednak tytuł wyraźnie daje do zrozumienia, iż nie chodzi o radykalne odcięcie się od przeszłości. Jest to właściwie kwintesencja mikowych cech: niby retro, a jednak na czasie, muzyka bywa zabawna, oprawa i tytuły również, ale przecież nie jest to żart czy pastisz. Przekaz jest jak najbardziej oryginalny, charakterystyczny, choć naszpikowany aluzjami i odniesieniami, zarówno na poziomie meta, jak i wprost – vide: podziękowania za inspiracje na okładce płyty. Teksty są po angielsku, nawiązania również czytelne dla zagranicznych odbiorców, a jednak całość wydaje się swojska, czasem nawet przaśna, jak zdjęcie na okładce. W charakterystyczny sposób Wojt3k pogrywa sobie z odbiorcą, powtarzając „this is not a cover" zaraz po tym, jak wprost cytuje powszechnie znane słowa z przeboju Depeche Mode w genialnym *Photonew* otwierającym płytę. No to jak, jest to cover czy nie? A może i tak, i nie? Na pewno jest to hit! Moim zdaniem, ze swoim natarczywym beatem, który brzmi jak bezskuteczna próba okiełznania zacinającego się automatu perkusyjnego, to najlepszy pojedynczy utwór w historii mik! Na płycie jest więcej piosenek, między nimi sporo jest jednak superintensywnych, mozaikowych, karkołomnych rytmicznie łamańców. Wojt3k pozlepiał w spójną – choć eklektyczną – całość dźwięki syntezatorowe, komputerowe, sample, ludzkie głosy, wreszcie „znalezione" dźwięki otoczenia czy urządzeń codziennego użytku. Na gruzach skompromitowanej estetyki lat osiemdziesiątych, zbudował nową muzykę, nie wstydząc się bezpośrednich odniesień do swoich wczesnych, elektropopowych inspiracji, jednak z pełną świadomością wszystkiego, co wydarzyło się w międzyczasie w muzyce elektronicznej. „File under post-everything" – taki napis widnieje na niektórych wydawnictwach mik.musik.!. Tutaj pasuje idealnie, bo *Sponsored by *retro*sex*galaxy** to opus magnum Wojtka i obowiązująca wykładnia mik-stylu.

UWAGA! Mnóstwo informacji, muzykę, teledyski oraz wiele innych rzeczy dotyczących mik.musik.!. można znaleźć na oficjalnej stronie wytwórni: www.mikmusik.org

Wojciech Mszyca Jr.





Weś to włącz!

Festiwal Muzyki Elektronicznej Alt+F4. 6-7 maja 2005, klub 1955, Warszawa

Co piszczy w muzyce elektronicznej w ostatnich latach? Czy czysta matematyka zupełnie zdominowała żywiołową improwizację, ambitne poszukiwania brzmieniowe odebrały artystom poczucie humoru, a fascynacja hałasem skutecznie zagłuszyła dobre melodie? Festiwal „Alt + F4" pokazał, że wszystkie stereotypy związane z tzw. „sceną laptopową" można włożyć między bajki. Scena elektroniczna wciąż rozwija się prężenie i ma wiele odcieni. Program dwóch dni koncertowych w stołecznym klubie 1955 został tak przygotowany, żeby je wszystkie pokazać.

Przede wszystkim cieszy fakt zaprezentowania szerokiego grona artystów z naszego kraju. Wieczory rozpoczynały improwizowane składy Emiszyn i Komora A, które w swoim arsenale miały sprzęt analogowy, konsoletki, mikrofony kontaktowe, syntezator oraz tylko jeden komputer. Solowy program na laptopie przedstawili: Maciek Sienkiewicz, Jan Tomza i Vion (z płyty). Nasi grali również z gramofonów (Facial Index) i wpisali się w konwencję humorystyczną (Deuce). Nie da się jednak ukryć, że głównym magnesem dla publiczności była wytwórnia Mego i szeroki krąg reprezentujących ją artystów – od rytmicznego COH-a, przez matematycznego Heckera, do popowej Tujiko Noriko. Tę reprezentację „reszty świata" wzmocnili jeszcze: szalony Ignaz Schick, absurdalny Schlammpeitziger i nieco już mdławy Ekkehard Ehlers. Dopiero drugiej nocy festiwalu, po dwunastu godzinach muzyki, kiedy swoje niezaplanowane taneczne sety grali Hecker i COH, a później jeszcze Schick miażdżył gramofony najpierw solo, a potem z Jackiem Staniszewskim, można było w końcu festiwalową mozaikę jakoś ułożyć w całość.

Po pierwsze, artyści pokazali, że współczesna elektronika nie tylko noizem stoi. Najciekawsze programy zaprezentowali: technicznie Hecker, serwując swoje wymuskane algorytmy oraz rozrywkowo COH, drobnymi beatami wprawiając w ruch nieco ospałą publiczność. Po drugie, okazało się, że na koncertach elektronicznych wcale nie musi wiać nudą – to, co wyprawiali na scenie Schammpeitziger i Deuce wywołało żywą reakcję słuchaczy, zaś Tujiko Noriko nieposiadająca nawet elementarnej wiedzy o obsłudze komputera oczarowała ich po prostu swym wdziękiem. Po trzecie, laptopy nie są żadną modą, ani nawet jedyną przyszłością muzyki – równie ciekawe efekty można osiągnąć zupełnie konwencjonalnymi analogowymi metodami, jak zrobiły to składy Emiszyn i Komora A. Po czwarte, doskonale wypadła krajowa scena, prezentując sety naprawdę światowej klasy (Sienkiewicz, Vion, Tomza). I w końcu po piąte, udało się zorganizować festiwal na najwyższym poziomie, z przyzwoitymi gażami dla artystów, międzynarodową obsadą, w dobrym miejscu z niezłym nagłośnieniem, a do tego z publicznością, która dość licznie przyszła słuchać muzyki, a nie gadać. Czyżby jakiś przełom? Miejmy nadzieję, że zarówno dla organizatorów, jak i dla ludzi, którzy nie żałowali pieniędzy wydanych na karnety i bilety.

Jacek Skolimowski

ZameKanaŁasztownia

V Międzynarodowy Festiwal Muzyki Improwizowanej i Eksperymentalnej Musica Genera. 27-29 maja, Teatr Kana, Opera na Zamku, Rzeźnia Miejska na Łasztowni, Szczecin.

Maj na polskiej scenie festiwalowej okazał się dialektyczny i skrajnie kontrastowy, niczym marzec, w którym podobno „jak w garncu". Chciałbym uniknąć tych słów, tych podziałów, ale same się nasuwają. Elektronika współczesna... Trzeci tydzień maja – akademicki, skomponowany, mający na celu wyznaczyć kanon, czyli wrocławska Musica Electronica Nova. Tydzień czwarty – alternatywny, improwizowany, poszukujący i eksperymentujący, czyli szczecińska Musica Genera. Ach, gdybyż oba festiwale połączyły siły lub chociaż otwarły się na doświadczenia „drugiej strony"! Tymczasem każdy z nich zdaje się posiadać wszystkie tradycyjne wady i zalety muzyki, którą promuje. Przyznam się od razu: wiele spodziewałem się po piątej edycji legendarnego w pewnych kręgach festiwalu – już jednak w jego połowie odczucia miałem co najmniej mieszane.

(...) Festiwal (...) wierny jest etosowi poszukiwania, ryzykowania, spontanicznego eksperymentu, objawiającemu się choćby w tradycji zapraszania do wspólnej improwizacji muzyków, którzy nigdy ze sobą dotychczas nie grali. Jak więc rozumiem, wpisane jest w ów etos ryzyko artystycznej porażki, przysłowiowego wybuchu w pracowni chemika. W moim odczuciu jednak (al)chemia tym razem chyba nie zadziałała – w większości przypadków substancje wlane do jednej probówki miast zmienić się w złoto (a niechby i nawet eksplodowały!) stworzyły ledwie zawiesinę...

Z występów solowych największe wrażenie wywarły na mnie dwa koncerty związanego z wiedeńską oficyną Mego laptopowca Floriana Heckera. (...) Nieprawdopodobne były kaskady dźwięków, ciągłe, acz minimalne (i przez to iluzjonistyczne) metamorfozy materiału, skakanie po rejestrach, wielowymiarowość i dynamiczność wszystkich brzmień. Wcześniej na tym samym koncercie słynny Kevin Drumm zalał słuchaczy masywnymi i monolitycznymi szumami, z których ujmował następnie za pomocą filtrów kolejne pasma czy częstotliwości, niestety dość subtelnie, a subtelne redukowanie szumu zwykle brzmi... bardzo brutalnie. Choć nie mogłem w jego działaniach dostrzec żadnej logiki czy dramaturgii, to jednak podejście Amerykanina ciekawie kontrastowało z postawą Austriaka: w pierwszym wypadku mieliśmy do czynienia z improwizacją addytywną, w której brzmienia się sumują i niejako oddziaływają na siebie; w drugim – z substraktywną, gdzie od maksymalnie zagęszczonego efektu wyjściowego brzmienia są dopiero odejmowane. (...)

Za mniejszą lub większą porażkę pozostaje mi uznać elektroniczne występy Pity (industrialowa monotonia), Stephana Mathieu (minimalistyczno-ładna monotonia) oraz laptopowy Kaspara T. Toeplitza i „gitarowy" Keitha Rowe'a. Dwa ostatnie przykłady zasługują na rozwinięcie. Toeplitz, który ma na koncie również akademickie studia i kursy, zafascynował mnie z początku brzmieniami – nieco owadzimi, wewnętrznie wysoce zróżnicowanymi – oraz powolnym ich wyłanianiem się z ciszy i postępującym zagęszczaniem. Niestety, ten jednokierunkowy proces trwał ponad 70 minut, choć materiału było tu przecież na kwadrans dobrej, he he, kompozycji. Rowe przeciwnie – w momencie osiągnięcia najciekawszych i najbardziej niesamowitych brzmień wydobywanych z „gitary stołowej" za pomocą różnych preparacji oraz mechanicznych dodatków, po prostu od instrumentu odszedł, schylił się i wszystko, włącznie ze światłem, wyłączył z prądu. Tak mistrzowskiego wyczucia dramaturgii i tak błyskotliwego zakończenia *free improvisation* jeszcze nie słyszałem. Jednak ona sama rozwijała się dość wolno i mało dynamicznie; dużo było momentów, kiedy pionier i żywa legenda nurtu wydawał się sam nie wiedzieć, czym by tu jeszcze urozmaicić narrację. (...)

Kwartet: Jean Pallandre (taśmy), Ute Völker (akordeon), Ingar Zach (perkusja) i Anna Zaradny (saksofon) był składem rozbitym, w którym nie doszło ani do syntezy, ani do wybuchu. Choć bogactwu technik i brzmień Zacha i Völker nie można było nic zarzucić, odgłosy świerszczy i zwierzątek serwowane przez Pallandre'a starczyły tylko na parę minut (miłych i dobrze rozegranych zresztą), później z jego strony zbyt wiele interesującego nie dało się już usłyszeć. Podobnie Zaradny, gdyby grała sama, zanudziłaby mnie wielce – na szczęście wchodziła w dialogi z akordeonistką, a ta z perkusistą. I tak jakoś człapała ta muzyka do przodu. (...)

W ciekawszym kierunku podążyło trio: Ivar Grydeland (gitara), Thomas Lehn (syntezator analogowy), Ingar Zach – dając jeden z niewątpliwie najlepszych koncertów tegorocznej MG. Głównie dzięki znakomitemu dograniu i zestrojeniu brzmień, wielkiej inwencji i wysiłkowi Lehna, który potrafi wciąż zaskakiwać (a miałem go okazję słyszeć trzykrotnie w ciągu dwóch miesięcy). To była ta improwizacja, na jaką czekałem, ujawniająca w każdej sekundzie wielość i żywość relacji między muzykami, z których każdy mógłby jednak równie dobrze grać sam i solowym występem wypełnić koncert. (...)

Wielce ciekawymi wydarzeniami były trzy koncerty mulitmedialne: dwa filmowo-muzyczne i jeden taneczno-muzyczny. Występ grupy Metabrokeine z Francji w składzie: Laurent Berger i Xavier Quérel (projektory, filmy) oraz Jérôme Noetinger (elektronika), choć ósmy tego dnia i kończący się o 3 w nocy okazał się powalający, i to bynajmniej nie ze względów kondycyjnych. Nadrzędna i pierwotna była w nim warstwa wizualna – wiele powtarzających się kadrów i pętli, nakładanych obrazów, zanieczyszczeń, białych i kolorowych świateł, zakończyła się zaś wyjściem artystów poza teren projekcji i ukazaniem cieni publiczności, które sama się sobie przyglądała na ekranie. Mistrzostwo! (...)

Organizatorom życzyć można większego otwarcia się na scenę rodzimą (są tam przecież postaci równie ciekawe co europejskie gwiazdy?), bardziej dla słuchaczy komfortowego ułożenia programu (może da się festiwal rozciągnąć na 4 albo 5 dni?) i chyba jednak bardziej rygorystycznej selekcji elektroników (bo są – jak się zdaje – bardziej nowocześni i panujący nad czasem improwizatorzy?). Niech te życzenia nie przesłonią podziękowań – za ciągłą pasję poszukiwania, próbowania i ryzykowania, za ożywianie martwych miejsc (jak Rzeźnia czy Opera na Zamku, gdzie odbyła się część koncertów), za zapraszanie mistrzów (jak Zach, Rowe, Hecker czy Lehn). Wizyta w Szczecinie w końcu maja to dla wszystkich chcących trzymać rękę na pulsie współczesnej improwizacji czy elektroniki po prostu obowiązek. A czasami nieprzewidywalna i przyjemna przygoda...

Jan Topolski

Pełna wersja tekstu znajduje się na naszej stronie www.glissando.pl oraz zaprzyjaźnionym portalu www.diapazon.pl

OFICYNY

Wergo / DMR – współpraca idealna?

Ktokolwiek zna niemiecką serię płyt Wergo i Deutscher Musikrat *Edition zeitgenössische Musik* prezentującą dokonania twórców średniego i młodego pokolenia, ten niewątpliwie zwija się z zazdrości, zwłaszcza jeśli zna polską mizerię w tym zakresie. Zainicjowana w 1986 roku kolekcja obejmuje dziś blisko 60 tytułów, monograficznych płyt poświęconych postaciom wybranym przez radę programową (muzykolodzy, krytycy i kompozytorzy); projektem kieruje obecnie dr Hannelore Thiemer. Korzysta się tu z istniejących już nagrań, zazwyczaj z rozmaitych festiwali i radiofonii (Dwójko, kiedyż dostąpimy łaski usłyszenia Twoich archiwów?!). Każda płyta ma własną dramaturgię, a wybór dzieł nie jest bynajmniej przypadkowy; wyróżniają się znakomite eseje, a czasem i wywiady, po niemiecku i angielsku. Można potraktować dzieło oficyny Wergo jako *work-in-progress*, niekończącą się tytaniczną i jakże potrzebną dokumentację na gorąco sceny kompozytorskiej kraju, porównywalną tylko z jeszcze bardziej może monumentalną tematyczną kolekcją BMG *Musik in Deutschland 1950-2000*, obejmującą 150 płyt i również powstającą przy współpracy DMR. I choć omawiana poniżej seria jest, póki co, skromniejsza, to i tak objęcie jej całości zdaje się niemożliwe przez jedną osobę – dlatego zdecydowaliśmy się na mały eksperyment. Wybraliśmy trzy zestawy po trzy dyski i zaproponowaliśmy ich zrecenzowanie trzem melomanom, przyjaciołom z Nowej Muzyki. Powstały wizje zupełnie skrajne i różne, od subiektywnego zachwytu, poprzez próby kulturoznawczego uchwycenia po wolną grę asocjacji. A więc nie tylko dziewięciu kompozytorów w trzech wcale nieoczywistych konstelacjach i zestawieniach (jakże się biedzą Autorzy nad ich powiązaniem!), ale i trzy teksty, spojrzenia, próby opisu, interpretacji i oceny dorobku tych pierwszych. 9 x 3 = 27? Frapująca lektura. Więcej informacji na stronie www.wergo.de oraz www.deutscher-musikrat.de.

Jan Topolski

Struktury, emocje, nastrój

Kiedy pod koniec lat 50. czternastoletni Mathias Spahlinger z Frankfurtu nad Menem ćwiczył pod okiem ojca na wiolonczeli, a wieczorami wymykał się z saksofonem do klubu jazzowego, za dzielącą dwa państwa niemieckie granicą na świat przyszedł Jakob Ullmann. Gdy ten z kolei, na początku lat 70., mając trzynaście lat i nadal mieszkając w NRD, zachęcany przez ojca, protestanckiego teologa, przysposabiał się do kariery organisty, w Niemczech Zachodnich urodził się w czepku Matthias Pintscher. Trzech ważnych dziś niemieckich kompozytorów, właściwie trzy pokolenia, choć daty ich urodzenia układają się w odstępach niespełna piętnastoletnich: 1944, 1958, 1971.

Trzech twórców bardzo różnych. Jak ich określić? Spahlinger – kontynuator linii Lachenmanna, najradykalniej nawiązuje do tradycji sonorystycznej, ale zarazem interesują go złożone struktury, ich konstruowanie i dekonstrukcja, muzykę chce zaangażować politycznie (na tej płycie, na szczęście, tego nie słychać). Ullmann – jak pisała po „Warszawskiej Jesieni" 2001 Ewa Szczecińska – wnosi do muzyki niemieckiej nową dramatyczność, odwołuje się do emocji, „tworzy muzykę humanistyczną". Wreszcie Pintscher – mistrz nastroju i pianissimo, niskich brzmień instrumentalnych i wysokich głosów, poetycki i zmysłowy.

Płyta z muzyką **Mathiasa Spahlingera** po kilkukrotnym przesłuchaniu nie zachwyciła mnie, może odwdzięczy się dopiero wytrwałemu słuchaczowi. Krążek prezentuje trzy utwory sprzed lat: orkiestrowy, kameralny i chóralny. Najważniejsze jest tu chyba *inter-mezzo* (1986) – niby-koncert na fortepian i orkiestrę. Niby, bo nie ma żadnego koncertowania, fortepian wtopiony jest w orkiestrę. No tak, kompozytor ucieka konwencjom gatunkowym. Kontestuje też tradycję, przywołując kilkudźwiękowy sygnał podobny do tego z *V Symfonii* Beethovena i dekonstruując go natychmiast, to w cztero-, to w pięcio-, to znów w sześciodźwiękowym przekształceniu. W orkiestrze (Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt pod Jörgiem Wyttenbachem) i w partii fortepianu (Robert Regös) narzucają się efekty sonorystyczne: skrzypienia, trzaskania, strzelania – punktualistyczne, rwane, pozbawione płynności. Pianista gra także wewnątrz instrumentu, długo wybrzmiewają szarpane struny. Między dźwiękami dużo powietrza, ale czy jest między nimi coś jeszcze, co miałoby nas poruszyć? Z rzadka faktura się zagęszcza i wtedy zaczynają się objawiać strzępy emocji, usuwane natychmiast, tonizowane. Utwór odbieram jako zimny, pozostawia mnie obojętnym. To mnóstwo drobnych zdarzeń muzycznych, których nie potrafię złożyć w całość.

128 erfüllte augenblicke (1976) na głos, klarnet i wiolonczelę to już zupełnie jawne zestawienie wymienionej w tytule liczby fragmentów, każdy z nich po kilkanaście sekund (jakby miała to być karykatura Weberna). Głos dialoguje z instrumentami, prowokują się nawzajem, komentują, przedrzeźniają, szukają wspólnego rytmu. Wreszcie zgrywają się do unisono. Śpiewu tu niewiele – monosylaby, pojedyncze głoski, szmery, charczenia. Dużo powietrza, dużo ciszy. Wszystko to rwane, postrzępione, jakby twórca nie chciał dopuścić do tego, by materiał ułożył się i „zagrał".

Znacznie bardziej przypadła mi do gustu płyta **Jakoba Ullmanna**, prezentująca utwory z drugiej połowy lat 80. *Kompozycja na kwartet smyczkowy* (1985) to z jednej strony liczne ostre glissanda, z drugiej – niejednokrotnie liryczna kantylena skrzypiec. Ullmann lubi trzymać się jednego dźwięku, obracać go na wszystkie strony, badać. Stąd czasem pojawia się w którymś miejscu przestrzeni wysoki, uporczywy dźwięk, jak memento, i zatrzymuje muzykę, mimo że obok rozwija się jakiś zupełnie inny wątek. Są w tej kompozycji pojedyncze piękne miejsca i chcę zrozumieć, skąd się wzięły, czego są skutkiem, więc cofam się, słucham od początku, ale nie znajduję odpowiedzi. Tajemnice muzyki.

Najciekawszy może utwór na płycie to *Disappearing Musics* (1989-91) dla mniej więcej sześciu wykonawców, w tym wypadku na flet, obój, klarnet, skrzypce, altówkę i fortepian. Utwór ubogi, wykorzystuje kontrasty ruchu i stagnacji. Znikające muzyki? Raczej zatrzymane, „stojące" drgania, trwająca pajęczyna dźwięków, która nie rozwija się w czasie, może nieco „przemieszcza". Ullmann – mistrz stojącego dźwięku. Skrzypce, jak nazwa wskazuje, służą tu do skrzypienia, dęte brzmią czasem jak ludzki głos, innym razem jak gwizdek czajnika. Ensemble Recherche sugestywnie wykonuje ten tajemniczy utwór.

Matthias Pintscher – najmłodszy z nich, robi karierę jako kompozytor (liczne zamówienia, nagrody, stypendia, rezydentury) i dyrygent. Pisze duże kompozycje orkiestrowe, balety i opery. Z uznaniem wyraża się o nim zarówno Lachenmann jak i Henze. Płyta koncentruje naszą uwagę na utworach kameralnych z udziałem głosu, pokazując literackie inspiracje twórcy. Są to kompozycje z ostatnich lat. *A Twilight's Song* na sopran i 7 instrumentów oraz cykl pieśni *Lieder und Schneebilder* na sopran i fortepian to dziełka, w których Pintscher czyta poezję E. E. Cummingsa. A robi to nastrojowo, za pomocą brzmień wyrafinowanych, różnicuje utwory emocjonalnie i dramatycznie. Znakomite soprany Julii Moffat i Klaudii Barainsky ułatwiają mu zadanie.

Prawdziwie nowej muzyki posłuchamy w utworze *Vers quelque part...* na chór żeński, recytatorkę, trzy wiolonczele, perkusję i live electronics do tekstów Artura Rimbaud i jego siostry. Nieprawdopodobny chór (NDR z Hamburga)! Przypomina się Ligeti z *Lux Aeterna*. Podobne efekty przynosi użycie mikropolifonii. Dzieło parateatralne, brzmi jak fragment opery.

Koniecznie trzeba też zwrócić uwagę na *Janusgesicht* – duet na altówkę i wiolonczelę (Pintscher przedkłada je nad skrzypce). Oba źródła dźwięku poszukują się nawzajem i odpychają. Natchniony dialog, skupiony, ale i dramatyczny, bardzo ciekawy brzmieniowo, mieniący się pomysłami, teatralny. Pintscher, inaczej niż Spahlinger, wychodzi nie od struktur, lecz od dźwięków i brzmień, a także od gestów.

Po premierze jednego z utworów Matthiasa Pintschera na Promsach pewien krytyk brytyjski napisał, że o ile kompozytorzy niemieccy dzielą się na odłamy i każdy umieszczony bywa w jakiejś szufladce, przydzielony do którejś szkoły, o tyle Pintschera zaklasyfikować trudno. Może dlatego – myślę – że nie jest tak bardzo niemiecki? Spahlinger kojarzy się wprost z niemieckim idiomem w muzyce, Ullmann już jakby mniej. Twórczość Pintschera, podobnie jak jego rówieśnika Jörga Widmanna, otwiera muzykę niemiecką na inne światy dźwiękowe.

Grzegorz Filip

Kontynuowany projekt modernizmu

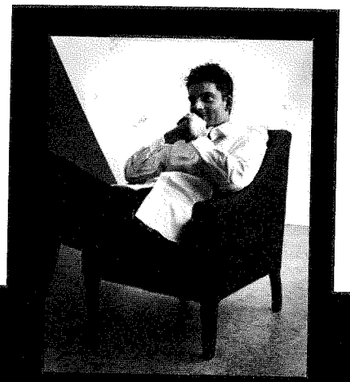
Zdecydowane, ostre interwencje instrumentów dętych, jeszcze (?) niekonwencjonalne wykorzystanie smyczków, glissanda, turpizm partii elektronicznej, preparacje i szmerki. Muzyka abstrakcyjna, na pewno nowa, już chyba niezbyt współczesna. Utwory pisane w czasie panowania postmodernizmu, a mimo tego niepoprawnie modernistyczne, choć z pewnością dotknięte kryzysem wielkich narracji... Oto obraz wyłaniający się po przesłuchaniu trzech płyt wydanych przez Deutscher Musikrat i Wergo. Helmut Zapf (urodzony w 1956), Karin Haußmann (1962) oraz Isabel Mundry (1963) to bohaterowie mojej recenzji. Nie chciałbym tu „egzaminować" ich muzyki (choć byłoby to zgodne z niemiecką tradycją, wyznaczoną pismami T. W. Adorno), mój zamiar jest skromniejszy – spróbować polecić szczególnie udane kompozycje, a także odszukać ślady indywidualnych rysów; doszukać się miejsc oryginalnych i swoistych.

Isabel Mundry – uczennica Hansa Zendera (kompozycja) i Carla Dahlhausa (muzykologia), stypendystka w paryskiego IRCAM-u, dziś profesor we Frankfurcie. Na płycie zarejestrowano cztery, napisane w latach 90. utwory: *Le Silence-Tystnaden* i *Le Voyage* na zespół instrumentalny, *no one* na kwartet smyczkowy oraz *Spiegel Bilder* na klarnet i akordeon. Przyznaję, że z wyżej wymienionych dzieł największe wrażenie zrobiło na mnie ostatnie, choć napisane jedynie na dwa instrumenty. Pewnie dlatego, że swoim charakterem w wyraźny sposób odróżnia się od pozostałych utworów. Tu Isabel Mundry z wielkim wyczuciem zestawiła chłodne frazy klarnetu na tle lirycznej partii akordeonu, co zaowocowało kompozycją o wyjątkowej, bardzo delikatnej urodzie. Pozostałe trzy utwory odznaczają się podobnymi sonorystycznymi zaletami, jednak trudno nie zwrócić uwagi na braki dramaturgiczne. Wysłuchanie każdej z tych kompozycji przynosi pewne rozczarowanie, uczucie niedosytu, gdyż czas wypełniony jest jedynie prezentacją kolejnych (mniej lub bardziej udanych) pomysłów brzmieniowych autorki.

Helmut Zapf – chciałbym tu zwrócić uwagę na jego dwie kompozycje – *Wandlungen* na puzon i taśmę oraz *2:1* na klarnet basowy, saksofon i taśmę. Warstwa elektroniczna obu utworów powstała w berlińskim Studiu Muzyki Elektroakustycznej. Być może powoli zaczynają Cię już nudzić pastelowe, zmysłowe (bo francuskie) brzmienia z ducha spektralno-ircamowskiego? Posłuchaj więc utworów Zapfa – w odróżnieniu od dzieł należących do tamtej tradycji skierowane są w stronę prezentacji walorów ekspresyjnych. W *Wandlungen* materiał odtwarzany z taśmy pochodzi z całkowicie przetworzonych dźwięków saksofonu. Później ta sfera akustyczna stanowi podstawę dla aleatorycznie traktowanej partii tegoż instrumentu. Saksofon nawiązuje więc *de facto* dialog z samym sobą, prezentując zarazem całą paletę swoich akustycznych i elektronicznych możliwości brzmieniowych.

Karin Haußmann – *Lys* to moim zdaniem dzieło nadzwyczajne! Oto muzyka do słuchania pod mikroskopem, ponieważ wszystko co ważne i istotne zdarza się w skali mikro. Utwór bez wyraźnego początku i zakończenia – forma jako proces pojedynczych, przenikających się (w sposób niemal łańcuchowy) wydarzeń brzmieniowych. Co ciekawe, w kontekście tak zaplanowanej przez Haußmann formy, wartości dramaturgicznych nabiera każde bardziej zdecydowane, głośniejsze wejście danego

DEUTSCHER MUSIKRAT
Wir sind Mitglied.



instrumentu. Muzyka iskrząca się różnorodnymi barwami, ale (wreszcie!) niezwykle „przyjaznymi" w odbiorze. Zresztą tymi samymi zaletami przekonała mnie Isabel Mundry w *Spiegel Bilder* (nie wypada nie zauważyć, że utwory te napisały kompozytorki...). Warto dodać – *Lys* został skomponowany w 2001 roku w Danii, tytuł utworu w tamtejszym języku oznacza światło, a Haußmann w komentarzu pisze o swojej fascynacji skandynawskim światem barw. Istotnie, i w warstwie muzycznej niemieckie szmerki i szumy zostały wzbogacone o nordycką aurę kolorystyczną. Warto poznać także *Nichts als Geräusch* – choćby tylko z racji przyjemności wsłuchania się w liryczną partię sopranu.

Mój przyjaciel, znawca muzyki współczesnej, przeglądając kiedyś katalog płyt wydawnictwa Wergo, powiedział z wyraźnym żalem w głosie, że potrafi sobie niestety *a priori* wyobrazić świat dźwiękowy nagranych tam utworów. Jego zdaniem twórcy z Niemiec dawno odnaleźli własny język dźwiękowy i rzadko potrafią dokonać transgresji. Również w mojej opinii największą wadą omawianych płyt był fakt, że w czasie ich słuchania zostałem zaskoczony zaledwie dwa razy. *Spiegel Bilder* oraz *Lys* to utwory, które znacznie odbiegają od stylu charakterystycznego dla niemieckiej nowoczesności muzycznej. Chociaż warto pamiętać – zarówno Zapf, jak Mundry i Haußmann nie należą do elity kompozytorów kraju, zaś poziom wszystkich nagranych utworów jest – mimo wszystko – wysoki. Niemcy trzymają się mocno?

Sławomir Wieczorek

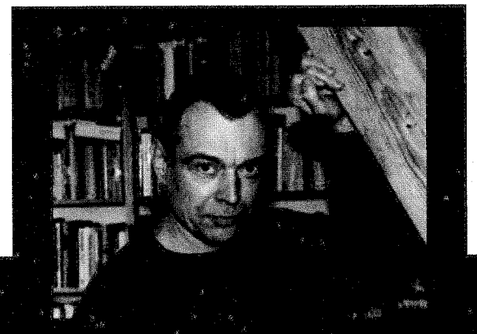
Volker Staub (rytuał i nie-instrumenty, jedno dzieło* Suarogate, *ale jakie!)

Niemiec zainspirowany Cagem i Feldmanem, choć według mnie istotnym odniesieniem jest wielki poprzednik ich obu – Edgar Varèse. Mamy więc rozbudowaną perkusję, i to złożoną wyłącznie z instrumentów własnej konstrukcji, bliskich surowemu brzmieniu materiału, z którego je zbudowano – głównie drewna i metalu („rozłożony", zredukowany do „surowców" fortepian? zdemolowany ulubieniec salonów?); mamy syreny alarmowe wykorzystane jako instrumenty – dla mnie to właśnie tu po raz pierwszy są naprawdę „instrumentem", choć nadal kłopotliwym i niestabilnym (pomimo potencjometrycznej regulacji); mamy w końcu „zwykłe" instrumenty, wyłącznie dęte. Te ostatnie pozwalają skutecznie budować „warstwę dyskursywną" muzyki Stauba, podczas gdy perkusjonalia – blachy, syreny itp. – tworzą raz bardziej „ekologiczną", to znów „industrialną" przestrzeń muzycznego rytuału, z wieloma odcinkami pozwalającymi słuchaczowi zaznać przyjemności pogrążania się w chaosie (zdeterminowanym oczywiście – i poprzedzającym systematyzowanie i temperowanie dźwięków, budowanie fortepianów itp.). I jest wreszcie „to coś pomiędzy" – głos ludzki. Skomponowane przez Stauba partie kwartetu wokalnego (czytelna polifonia) są po prostu niebiańsko piękne, choć nie budzą żadnych skojarzeń z idiomem muzyki sakralnej. Już prędzej ze śpiewem syren, którego nikt nie słyszał.

Co ciekawe, Staub nie napisał czteroczęściowego dzieła pod tytułem *Suarogate*, lecz zestawił je z ośmiu niezależnych utworów na zespół lub instrument solowy. Możliwość takiego zestawiania ma być jedną z cech jego prac; połączone w większe formy utwory mają nabierać innego znaczenia. I w przypadku *Suarogate* sprawdza się to znakomicie! Sprawność warsztatowa – jak na Niemca przystało – na pewno pomaga Staubowi kroczyć tą dość ryzykowną drogą bez potknięć i upadków, wprost do celu. Bardzo oryginalna muzyka, bardzo sympatyczny kompozytor...

Carola Bauckholt; szmery, cisza, bardzo ciekawe

Istotnie. Tymczasem Chłopecki pytał „dlaczego ci wszyscy Niemcy poddali się Lachenmannowi?", więc podchodziłem do Bauckholt z „należytą rezerwą". A jednak okazała się znakomita! Jej muzyka nie jest wstrząsająca i dramatyczna, nie wabi wzniosłymi pięknościami. Posiada za to walor pewnej, by tak rzec, intensywnej intymności. To najmniej chybione określenie. Trochę straszno słuchać tego nocą, choć dla takich szmerów to pora najodpowiedniejsza. Np. *mehr oder weniger*... Mechaniczne sekwencje szurgnięć i zgrzytnięć smyczków, inne po każdym przeciągłym, irytującym (bo normalnym, tj. zbyt głośnym) dźwięku klarnetu, są trochę jak muzyczny horror, tyle że jakby dla małych dziewczynek... choć ich strach wcale nie jest mniej straszny od strachu trzydziestoletniego chłopa. Więc się z przyjemnością boję i słucham dalej. Najbardziej mi miło, kiedy dojdę już do ostatniego na płycie utworu, *Schraubdichtung*, jedynego z głosem ludzkim, kobiecym. Słowa wiersza są według Bauckholt przełożone na język dźwięków. W



formie i wyrazie utwór lakoniczny, prawie suchy, głos zamiast się rozbujać – staje i dokrzykuje ostatnie sylaby. Tkanka dźwiękowa znów ma coś z mechanizmu, ale jakby samorodnego, niedoskonałego, amorficznego – może to jednak forma organiczna, takie zegarkowe żyjątka? Mam poczucie pewnego dyskomfortu, ta muzyka jest z założenia niedoskonała, widzi się ją, jakby się miało piasek w oczach i nic na to nie można poradzić – trzeba posłuchać raz jeszcze, i jeszcze... To wciągająca zabawa. Jednak całe to komponowanie skrzypnięć drzwi, szmerów za szafą ma swój bardzo głęboki wymiar; ta zabawa jest groźna; idzie o wcale wysoką stawkę. Projektant okładki wyraził chyba podobną do mojej bezradność w zetknięciu z tą muzyką – i oddał jej sprawiedliwość: to naprawdę „brzmi dobrze".

Robert HP Platz (nie tylko intrygujące pseudo; gęste i trudne)

Spośród trzech płyt Wergo, które recenzuję, ta zawiera muzykę najgęstszą, najtreściwszą. Toż to asceza – pisać przez rok niecałe pięć minut muzyki na klarnet! Warto się przy tym utworze, *Raumform*, zatrzymać, ponieważ w sposób czytelny zaobserwować w nim można wynalazki Platza, na których (przynajmniej częściowo) opierają się również inne utwory zawarte na płycie. Twórczość tę należy powiązać z wątkiem „poszukiwań nowej monodii XX wieku", zapoczątkowanym przez Debussy'ego (*Syrinx*) i Varèse'a (*Density 21.5*). Złudzenie polifonii lub dialogu dwóch instrumentów starano się uzyskać np. poprzez wprowadzenie podziału utworu na części skontrastowane pod względem dynamiki, artykulacji, rytmu itp. (Varèse). Adam Falkiewicz mówił („G" nr 3) o doniosłości odkrycia współbrzmień ukośnych. W utworze Platza „części" stają się raczej „warstwami" – „nałożonymi na siebie": „bezczasowe", specyficznie artykułowane, przypominające brzmienie szklanej harmoniki długie dźwięki klarnetu są regularnie przerywane energicznymi interwencjami. Łatwo dojść do wniosku, że „warstwa bezczasowa" nie ma w założeniu ustępować żywemu tokowi narracji „drugiego klarnetu", lecz „trwać", być „tam" przez cały czas – oczywiście w psychice odbiorcy. Kompozytor sam zresztą daje do zrozumienia, że kluczem jest psychoakustyka.

Platz studiuje bowiem psychoakustykę i traktuje możliwości odbiorcy jako składową kompozycji, szuka nowej polifonii, także w owej *Raumform* na klarnet solo dąży do maksymalnego zagęszczenia informacji i ekspresji, pisze antywirtuozowskie partie dla wirtuozów, bada i poszerza możliwości instrumentów, pracuje z taśmą, aby ominąć problem niewykonalności – słowem, gromadzi dla własnych potrzeb zestaw środków bardzo własnych i bardzo głęboko przepracowanych... A przy tym wszystkim komponuje jeden utwór rocznie! – to *musi* być „gęste i trudne". Jak wynika z powyższego, mamy tu kompozytora drążącego materię, *substancjalistę*, którego pomysły, jakkolwiek czasem osobliwe, nie są nigdy efekciarskie czy dziwaczne – utwory Platza wzrastają jak żywe organizmy, a kompozytor sam siebie przyrównuje do ogrodnika – tego, który „uprawia". Jednym z jego charakterystycznych patentów jest wprowadzenie interweniującego „głosu z zewnątrz" – jak róg w tajemniczym *from fear of thunder, dreams*... albo skrzypce w *Maro & STILLE*, najpierw wcinające się ostrymi, syczącymi flażoletami w partię śpiewaczki (właściwie w akompaniament fortepianu) i towarzyszące jej w podobnym stylu, następnie wypełniające swoim solem całą kolejną część utworu, którą można traktować jako osobny utwór (kompozytor na to pozwala). Jego ekspresyjność nie jest bynajmniej ową niemiecką nadekspresją z pogranicza ciszy, lecz normalną, porządną – rodem może nawet z ekspresjonizmu... Podobnie ogniste są *Flötenstücke* – pozostałe instrumenty dołączają do tytułowego fletu gdzieś w połowie utworu, zagęszczając jeszcze muzykę, dopełniając i wyjaśniając akcję. Na pewno trzeba też wspomnieć o *Klavierstücke Nr. 3* – dziele niebywale ekspresyjnym, przy tym bardzo naturalnym, muzycznym, chyba nawet (o ile mogę to oceniać) prawdziwie „pianistycznym". A na koniec dostajemy coś specjalnego: obrazoburcze *REQUIEM*, utwór z pogranicza formy radiowej, słuchowiskowej, z głosami i śpiewami (w tym groteskowymi), recytatorami, licznymi zniekształcającymi zabiegami studyjnymi (przetworzona partia chóru) itp. Kolejna mocna pozycja! Te utwory zdają się dowodzić, że Platz miał już w latach 80. wszystko, czego potrzeba, aby po prostu komponować – dobre, dojrzałe i oryginalne utwory. Mam nadzieję, że jego późniejsza twórczość w nie obfituje.

Tomasz Kamiński

Listonosz doniósł

Pan Jan Topolski

Szanowny Panie Redaktorze,

dziękuję za opublikowanie w numerze 3 „Glissanda" z marca 2005 roku listu p. Marcina Kościeleckiego. Dziękuję i gratuluję – to najlepszy tekst, jaki udało mi się do tej pory przeczytać w Pańskim piśmie.

Z poważaniem,
Stanisław Krupowicz

Wrocław
12. listopada 2004

Witajcie

Jestem po lekturze 1 nr Glissanda i już nie mogę doczekać się kolejnych. Dziękuję Wam bardzo za świetny pomysł. Za artykuły trochę (at) szerzej nieznanych, za dział o mało znanych lub zapomnianych twórcach, o Japonii i za to, że jesteście. Pozdrawiam.

przeleciała cisza nad twarzami
wpełzła się otuliła
wyłączyła w słońcu
skaleczyła gwoździem
zabliźniła ptakiem
i została muzyką.

Jola Arpere

Rozczarowała mnie w drugim numerze „Glissanda" rozmowa o Bernhardzie Langu. Nie słyszałem nigdy muzyki tego kompozytora, a z Waszej długiej rozmowy tak naprawdę niewiele można się dowiedzieć. Zdawkowe uwagi o rytmie, harmonii, fakturze, konieczny w każdym polskim artykule „postmodernizm" i porównania tego z tym, a tamtego z tamtym. Wszyscy rozmówcy znają tę muzykę powierzchownie, do czego przyznaje się Konrad Burzyński. Wątpię, żeby ktokolwiek z Was przejrzał porządnie partyturę. Wysłuchanie utworu nie znaczy jeszcze, że się go poznało.

Skoro zapowiadacie nową jakość, to powinniście też o nią walczyć. Niepotrzebny nam drugi „Ruch Muzyczny". Jako Wasz czytelnik życzyłbym sobie mniej takich rozmów, ale za to lepiej przygotowanych. Kiedy Bogusław Schaeffer pisze o Webernie, nie zastanawia się nad tym, czy był on „repetytywistą" czy „przeteoretyzowanym intelektualistą", tylko podaje wspaniałą, rzeczową analizę jego utworu i przedstawia nam sens jego muzyki od samych korzeni. Może on sobie też potem pozwolić na obiektywne, ogólniejsze komentarze.

Nazywając Schönberga, Stockhausena i Lachenmanna „twórcami przesadnie zideologizowanymi i przeteoretyzowanymi" obnażasz swoją totalną w tej dziedzinie niekompetencję, do której też tu i ówdzie półgębkiem się przyznajesz, i z której może nie zdajesz sobie jeszcze tak do końca sprawy. Każdy znawca nowej muzyki, którym Ty też mam nadzieję zostaniesz, słysząc te słowa, stuknie się palcem w czoło. Janku, poczytaj sobie teksty Schönberga (o Lachenmannie już nie wspomnę), posłuchaj jego przecudownej, tak niezwykle różnorodnej muzyki, która powstawała z jego miłości do twórczości Brahmsa, Beethovena i Bacha, a podobne słowa nie przejdą Ci już nigdy przez gardło. Proszę Cię, waż dokładnie każde słowo.

Sławek Wojciechowski, maj 2005

Ważny list. Fakt, że mało piszemy o Langu, bo trochę inne niż przedstawianie jego dzieła były założenia tej dyskusji – chcieliśmy raczej zdefiniować jego estetykę i umiejscowić go jakoś w historii muzyki, zwłaszcza w kontekście jego własnej wizji tejże historii i kompozytorskiej techniki, które były przedstawione w tekście źródłowym obok. Jedna sprawa, że to twórca dość popularny, obecny na każdym niemal ostatnio festiwalu muzyki nowej, we Francji, w Niemczech czy w Polsce, druga, że umiejscowiliśmy tę rozmowę w dziale „Wokół »Warszawskiej Jesieni«", mając mgliste (i pewnie niesłuszne) przekonanie, że wszyscy się żeśmy wówczas z twórczością Bernharda Langa zapoznali. Ale na przyszłość postaramy się bardziej na początku określić, co – jak mam nadzieję – widać już w dyskusji na temat filozoficznego znaczenia muzyki Helmuta Lachenmanna w tym numerze.

Natomiast co do słuszności zarzutów pozostałych jestem mniej pewny. „G" właśnie nie ma być drugim pismem, gdzie głos można zabierać dopiero po wielokrotnym przestudiowaniu partytury (bo nie *tylko* tak można poznać dzieło) – co nie znaczy, że powinno promować powierzchowność. Wydaje mi się poza tym, iż do dyskusji trudno przykładać kryteria takie, jak do eseju monotematycznego, to trochę inna forma i specyfika. Ale przykład Schaeffera świeci jasno.

Uwaga o przeteoretyzowaniu jest na pewno trafna w przypadku Schönberga, wycofuję się – ale czy Lachenmann? Naprawdę znam i kocham jego muzykę, podziwiam go, ale mam trochę wątpliwości wobec teoretycznego i estetycznego samoobciążenia jego twórczości – o czym też więcej we wspomnianej dyskusji w tym numerze. W tamtej rozmowie to był nierozwinięty wątek poboczny, który miał głównie balansować ciężką od Deleuze'a i innych lewą burtę...

Jan Topolski

NAPISZ DO NAS:
glissando@op.pl

ODWIEDŹ NAS:
www.glissando.pl

KONTAKT
Moi Drodzy! Jak zawsze zapraszamy Was do nadsyłania waszych opinii, krytyk, dobrych rad i zgryźliwych komentarzy – od początku chcieliśmy i ciągle chcemy ten magazyn robić dla Was i z Wami, tak więc każda Wasza reakcja jest przez nas bardzo oczekiwana.

E-MAIL
Zapraszamy do pisania na adres **komentarze@glissando.pl** – gdzie odpowiada nasza sekretarz redakcji, Agata Kwiecińska.

Teksty i propozycje tematów można zgłaszać na adres **teksty@glissando.pl** – gdzie czuwa zastępca naczelnego Michał Mendyk.

Wszelkie inne listy, ogólne pytania, propozycje i opinie możne również wysyłać pod ogólny adres **glissando@op.pl**

POCZTA
Jeśli macie pieniądze, czas i ochotę, możecie również wysłać tradycyjny list czy przesyłkę, a nawet prezent czy wiersz (byle nie bombę) na adres redakcji: ul. Korotyńskiego 7/17, Warszawa 02-121. Będzie nam miło.

FORUM
Ale to nie wszystko. Aby utrzymać ciągły i interaktywny kontakt z Wami, założyliśmy specjalne Forum „Glissanda" na naszej stronie **www.glissando.pl/forumphp**, gdzie możecie zgłosić zarówno zgryźliwe komentarze jak i dobre rady w specjalnych grupach tematycznych. Również niektóre artykuły drukowane aż proszą się o rozwinięcie i przedyskutowanie własnie w tej przestrzeni. Forum jest stale odwiedzane i przeglądane przez redakcję, gorąco zapraszamy także do wszelkich dyskusji estetycznych i mniej estetycznych o muzyce współczesnej.

SPROSTOWANIA
Nie ukrywamy zarazem, iż w poprzednim numerze nawiedziła nas prawdziwa plaga literówek, nieścisłości, przeoczeń i poważniejszych błędów. Winnych znaleziono, korektę usprawniono, a teraz pozostaje tylko przeprosić wszystkich Czytelników i Autorów zwłaszcza za:

1) przemknięcie się nieprawdziwej informacji o jakoby dołączonej do numeru 3 płycie CD z utworami młodych kompozytorów (to nie był kiepski primaaprilisowy żart jak ten w ...stępniaku) – płyta taka była faktycznie planowana, lecz nie udało się nam tego zamiaru wówczas zrealizować;

2) błędy w pisowni imion i nazwisk niektórych muzyków oraz tytułów ich kompozycji lub albumów;

3) brak rozróżnienia typograficznego cytatów i mott w eseju Agaty Pyzik o muzyczności poezji T. S. Eliota oraz nieprawidłowe opatrzenie przykładami muzycznymi artykułu Krzysztofa Kwiatkowskiego o *Koncercie podwójnym* Elliotta Cartera (tym razem z podwójnymi spółgłoskami, to niezłe dyktando...).

W tej ostatniej sprawie dostaliśmy również list od Autora:

Moje omówienie Koncertu podwójnego *Cartera zamieszczone w trzecim numerze „Glissanda" jest powstałą w wyniku nie całkiem zrozumiałych dla mnie procedur redakcyjnych kompilacją wersji ostatecznej tekstu z jedną z jego wersji roboczych z uzupełnieniami w postaci „poprawek".*

W rezultacie opublikowany materiał zawiera przypis (numer osiem), który powinien zostać usunięty, jako że porusza on temat (relacje między zbiorami klas wysokości dźwięków jako kompozytorskie narzędzie), który należałoby omówić bardzo obszernie albo nie omawiać go wcale. Poza tym w tekście zawarte są odnośniki do przykładów nutowych, których w nim nie ma, ponieważ do ostatecznej wersji wybrałem inne – tylko odnośniki ponumerowane i wyróżnione tłustym drukiem odpowiadają zamieszczonym przykładom. Sam Carter jest raz Elliotem, a innym razem Eliottem, podczas gdy jego imię brzmi Elliott.

Mamy nadzieję, że tym razem jest lepiej. Szczególnie pilnych i wytrwałych Czytelników (pozdrowienia dla toruńskiej szkoły matematycznej!) zapraszamy do zgłaszania konkretnych błędów, co pozwoli uniknąć ich przy wprowadzaniu artykułów na stronę internetową.

Redakcja

andrew sharpley
piotr bukowski
emiter
marcin gokieli
andrzej izdebski
sławomir janicki
karol kosznic
dj lenar
raphael rogiński
mateusz siesicki
krzysztof topolski
wolfram
15.VII – AURORA
16.VII – 1955
WARSZAWA
GODZINA 21:00
BILETY 15 ZŁ
plain.
soundbites NEW MUSIC FROM BRITAIN
BRITISH COUNCIL
więcej informacji ..... plain.pl

PRENUMERATA

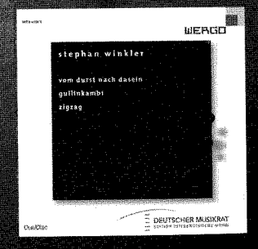
Nie ukrywamy, że sytuacja finansowa pisma jest wciąż niepewna. Jeśli podoba Wam się jakkolwiek to, co robimy, istnieje jeden niezawodny środek wyrażenia tego – zamówcie prenumeratę! Możecie to zrobić albo poprzez naszą stronę www.glissando.pl, albo w firmie Kolporter S.A. (www.kolporter.com.pl). Każda prenumerata jest dla nas wielce istotna z dwóch względów – stanowi pewien kredyt zaufania dla naszej działalności, a gdy prenumeratorów zbierze się tylu, że wykupi 2/3 nakładu, pismo stanie się samowystarczalne i faktycznie niezależne od zewnętrznego wsparcia (przynajmniej w kosztach druku i wydawania). Tak więc nie zwlekaj – jak śpiewali Starsi Panowie – utwierdź nas, by nasze uczucie nie osłabło...

DEUTSCHER MUSIKRAT

EDITION ZEITGENÖSSISCHE MUSIK

the referential recordings of the future

WERGO

Carola Bauckholt Jörg Birkenkötter Hans-Jürgen von Bose
Michael Denhoff Moritz Eggert Dietrich Eichmann
Reinhard Febel Ernst Helmuth Flammer Burkhard Friedrich
Lutz Glandien Detlev Glanert Peter Michael Hamel
Karin Haußmann Detlef Heusinger York Höller
Adriana Hölszky Klaus K. Hübler Johannes Kalitzke
Juliane Klein Ernst August Klötzke Babette Koblenz
Joachim Krebs Claus Kühnl Ulrich Leyendecker
Claus-Steffen Mahnkopf Jörg Mainka
Gerhard Müller-Hornbach Detlev Müller-Siemens
Jan Müller-Wieland Isabel Mundry Helmut Oehring
Matthias Pintscher Anton Plate
Robert HP Platz Bernfried E.G. Pröve Andreas F. Raseghi
Nicolaus Richter de Vroe Peter Ruzicka
Steffen Schleiermacher Annette Schlünz
Wolfgang von Schweinitz Charlotte Seither
Mathias Spahlinger Gerhard Stäbler Volker Staub
Christoph Staude Günter Steinke Ulrich Stranz
Jakob Ullmann Caspar Johannes Walter
André Werner Jörg Widmann Heinz Winbeck
Stephan Winkler Helmut Zapf Fredrik Zeller
Walter Zimmermann

The first DualDisc in this series contains
music by Stephan Winkler (Side A)
and the film ZigZag: pi mal r quadrat
by Jesko Marx (Side B)
Release Date: July 15, 2005