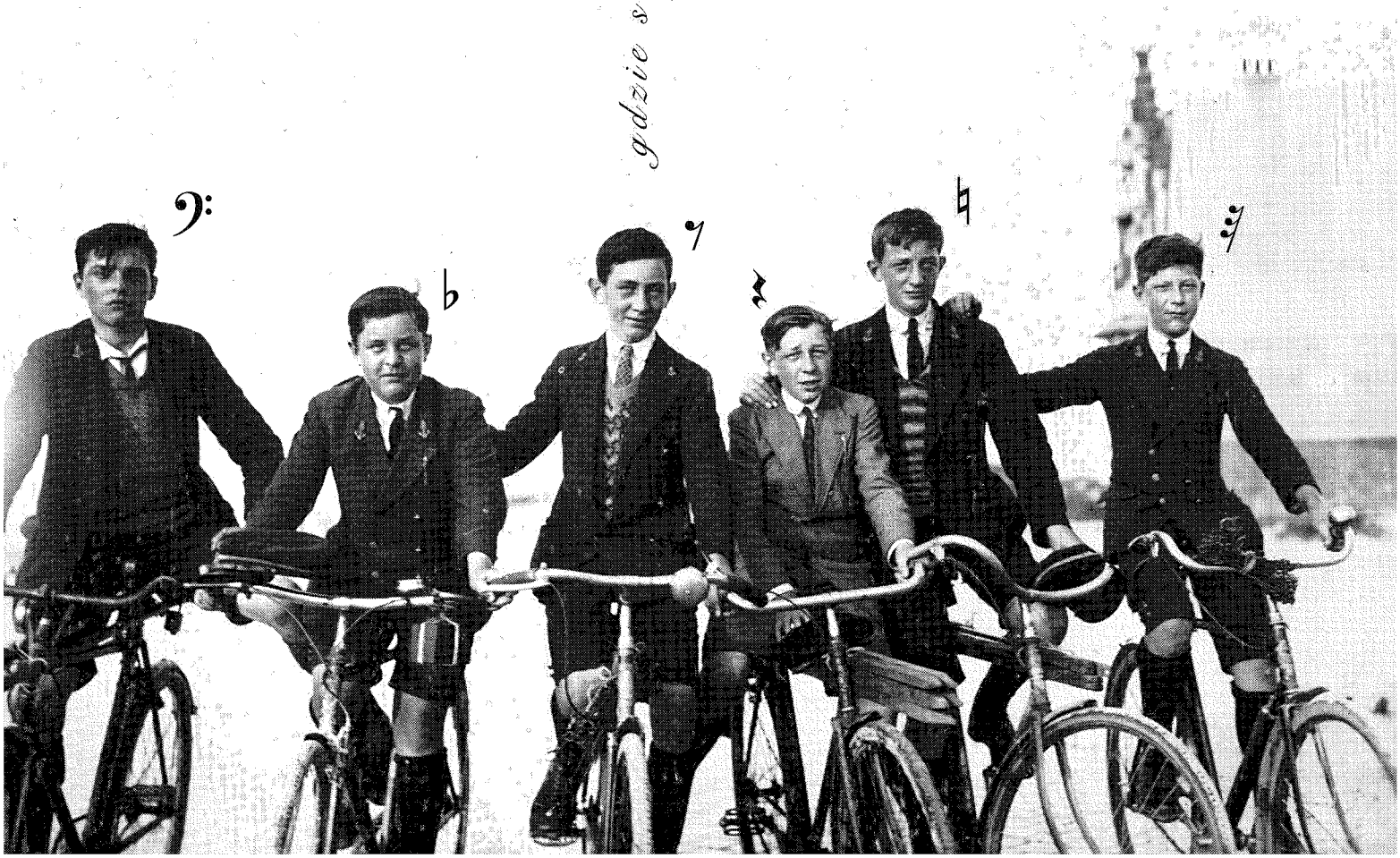
ISSN 1733 - 4098

magazyn o muzyce współczesnej
Numer 6 Wrzesień 2005
Numer ISSN: 1733-4098
Cena: 10 zł (w tym 0% VAT)

GLISSANDO

gdzie są chłopcy z tamtych lat?



Wydanie numeru było możliwe dzięki wsparciu finansowemu:

NARODOWE CENTRUM KULTURY

Pest and Rat Control
ul. Pianistów 3/3
02-403 Warszawa
www.odkazanie.pl

Fruits & Friends

ERRATA
To jest oczywiście 5, a nie 6 numer pisma (jak podaliśmy błędnie na I stronie okładki). Wciąż młodzi!

Temat numeru: co się stało z chłopcami z tamtych lat?

Darmstadt
14 *Młodzi gniewni* Daniel Cichy
19 *Polak w Darmstadcie* Daniel Cichy

Boulez 80.
42 *Boulez 80.* Karol Koszniec
44 ***Wodzenie za ucho VII:*** Répons *Bouleza* Krzysztof Kwiatkowski

Muzyka i filozofia
50 *Czynić słyszalnymi siły niesłyszalne same z siebie* Gilles Deleuze
52 *Zajmować, nie mierzyć: Boulez, Proust i czas* Gilles Deleuze
55 *Deleuze i muzyka* Michał Herer

Nono, Cage i Stockhausen
80 *Zaczarowane związki: superformuła w* LICHT Markus Bandur
84 *Luigi Nono* Ingo Metzmacher
88 *Historyczna rzeczywistość w muzyce współczesnej* Luigi Nono
90 *Luigi Nono – John Cage* Andreas Wagner

Nie tylko Darmstadt
110 *Eksplozja z dawna oczekiwana. Brötzmann dzisiaj* Dariusz Brzostek
114 *Ornette!* Przemek Psikuta
118 *Jak Beatlesi zjedli studio, jak studio zjadło Beatlesów* Łukasz Mikołajewski
122 *O eksperymentach i concept albumach, czyli wspomnienie o Pink Floyd* Artur Zagajewski
126 *Kameleon rocka – David Bowie* Mateusz Franczak
129 *Frippery* Sebastian Cichoń

Ken Vandermark
100 *Ken Vandermark –* ***wywiad*** Tomasz Gregorczyk i Grzegorz Jabłoński
105 *Not Two –* ***oficyna*** Paweł Baranowski
108 *Alchemia –* ***kontrapunkt*** Maciej Karłowski, Warzyniec Mąkinia, Jan Topolski

Giacinto Scelsi
66 *Autoprezentacje* Giacinto Scelsi
68 *Nie jestem kompozytorem – ostatni* ***wywiad*** *z Giacinto Scelsim* Franck Mallet, Marie-Cécile Mazzoni i Marc Texier
72 *Rozważania o Scelsim* Hans Zender

Muzyka i... malarstwo
75 *Scelsi i Roerich: artyści wyżyn* Radosław Siedliński
59 *Widzenie koloru światła, słyszenie barwy dźwięku* Claudy Malherbe
94 *Kompozytor patrzy. Fascynacje Mortona Feldmana* Agnieszka Tes
30, 35, 48, 51, 53, 58, 89, 132 *Sons et lumières –* ***reprodukcje i zdjęcia*** *z wystawy*

Plądrofonia
24 *Plądrofonia* Chris Cutler
29 *untilted (kopyrajt is not orajt?)* Wojciech Kucharczyk
32 *Plądrofonia:* ***dyskografia*** Daniel Brożek
36 *Nowe wrażenia z Dzikiej Planety* Rafał Księżyk

Wrześniowe festiwale
2 *Skąd przychodzi, kim jest i dokąd zmierza Heiner Goebbels* Agata Kwiecińska i Magdalena Szpak
5 *Głębokie słuchanie. Toshio Hosokawa i jego muzyka* Grzegorz Filip
9 *48. „Warszawska Jesień" –* ***program***
10 *Jak powstaje i co znaczy muzyka Wolframa –* ***wywiad*** *z Dominikiem Kowalczykiem* Michał Mendyk
13 *3. Turning Sounds –* ***program***

Redakcyjne
132 *Listy*
134 *Prenumerata, kontakt, trzy magiczne słowa, zaproszenia*
136 *Cennik reklamowy*

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

Numer współtworzyli
Markus Bandur
Paweł Baranowski
Daniel Brożek
Dariusz Brzostek
Sebastian Cichoń
Gilles Deleuze †
Grzegorz Filip
Mateusz Franczak
Dagna Frycz
Tomasz Gregorczyk
Michał Herer
Grzegorz Jabłoński
Zofia Jaremko-Pytowska
Maciej Karłowski
Rafał Księżyk
Wojciech Kucharczyk
Krzysztof Kwiatkowski
Katarzyna Kwiecień
Claudy Malherbe
Franck Mallet
Wawrzyniec Mąkinia
Ingo Metzmacher
Łukasz Mikołajewski
Luigi Nono †
Przemek Psikuta
Giacinto Scelsi †
Ewa Schreiber
Radosław Siedliński
Jacek Skolimowski
Ireneusz Socha
Magdalena Szpak
Agnieszka Tes
Andreas Wagner
Sławomir Wojciechowski
Maciej Wojtyszko
Hans Zender

Korekta
Wojciech Górnaś
Agnieszka Okupska
Anna Pęcherzewska
Anna Początek
Jan Topolski

Layout
Karol Koszniec
oraz
Łukasz Rayski (logo)

Skład
Karol Koszniec
oraz
Piotr Bukowski (Okładka, Wrześniowe festiwale)
Adam Jeziorski (Stockhausen-Nono)
Katarzyna Niklas (Vandermark)
Tomasz Sawka (Scelsi)
Krzysztof Trzewiczek (Plądrofonia)

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

Nakład
1200 egzemplarzy

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

Opowiadanie

Czy można mieszkać w muzyce? Nie w fortepianie, w skrzypcach, w organkach czy gwizdku, ale w samej muzyce, w dźwiękach, które krążą, w tonach, które dźwięczą, w piosenkach, które brzmią dokoła?

Ryby mieszkają w wodzie, ptaki w powietrzu, bakterie mogą mieszkać w spleśniałym chlebie, Pciuch w czasie, Gżdacz w innym wszechświecie, natomiast Glisando mieszka w muzyce. Oczywiście nie każdy może zauważyć jego obecność, ale zawsze kiedy dźwięki podskakują jak płaski kamień umiejętnie rzucany po wodzie, kiedy prześlizgują się jakby na niewidocznych łyżwach, oznacza to, że w środku siedzi Glisando.

Glisando przepada za nurkowaniem i wynurzaniem się z dźwięków, a jego ulubioną zabawą jest wyłapywanie i połykanie dźwięków fałszywych, zanim dotrą one do słuchaczy. Czasem musi się zdrowo napracować, nim złapie, zatrzyma i połknie fałszywy dźwięk, a zdarza się (gdy fałszywych dźwięków jest za dużo), że wyrywają się one jednak i rozbiegają wokół. Każdy muzyk potrafi zauważyć, jak się miewa jego Glisando.

Czasem Glisando jest wypoczęty, pełen zapału i energii i nawet nie ma mowy o tym, aby przepuścił jakiś fałsz, innego zaś dnia rozleniwiony, w ogóle nie dba o porządek w muzyce, a nawet złośliwie przestawia dźwięki, burząc zaplanowany porządek. Zdarza się to rzadko, ale czasem się zdarza. Glisando nie może mieć, oczywiście, jednej piosenki, w każdą melodię wpisuje sobie swoje własne teksty, znane zresztą każdemu, kto tylko dobrze się wsłucha. Raz to jest: tra tatata lub: trututu, kiedy indziej: łałała, la la la, bywa też: parura tatata, mtutu, mtutu i jeszcze wiele podobnych cichutkich mruczanek Glisanda.

Pewnego razu Glisando, którego przyjaciele zwali Odiridi Uha, ślizgał się jak zwykle po swojej ulubionej melodii, kiedy zauważył człowieka malującego obraz. Był to wybitny malarz, pan Tempera. Pan Tempera w olbrzymim skupieniu nakładał na rozpięte na płaszczyźnie płótno większe i mniejsze kropki, czerwone i zielone plamki, niebieski kreski, żółte zygzaki i mruczał do siebie:

– Abstrakcja. Czysta abstrakcja. Zupełna abstrakcja. Jeszcze tutaj położę czarnego kleksa... hmmm, tak, abstrakcja... (Obrazy abstrakcyjne to takie obrazy, na których nie jest namalowane nic, co mogłoby cokolwiek przypominać. Wydaje się to łatwe, ale wcale tak nie jest.)

– Ojej! – przeraził się pan Tempera – ten kleks przypomina żyrafę. Czarna żyrafa – to wprawdzie bardzo ładne, ale przestanę być abstrakcjonistą... muszę natychmiast zamalować żyrafę...

Nabrał żółtej farby i chlapnął na czarną żyrafę.

– Tak... chyba dobrze... ale nie! Teraz to wygląda jak czarno-żółta Bromba! Chlapnę czerwoną farbą... No, chyba już w porządku...

Cofnął się dwa kroki i aż złapał się za głowę.

– Przecież namalowałem czarno-żółto-czerwony tramwaj!

– Odiridi uha! – zaśpiewał cichutko Odiridi.

– A to co? – zdziwił się pan Tempera.

– Tu Glisando, uha! – zaśpiewał Odiridi.

– Ach, Glisando – zorientował się malarz – bardzo mi miło.

– Coś nie idzie, uha? – zapytał Glisando.

– Niestety – powiedział zmartwiony malarz – wszystko, co maluję, przypomina kształtem jakieś przedmioty, a jako abstrakcjonista nie powinienem do tego dopuścić. Chyba zacznę malować portrety, to wiele łatwiejsze.

– Mnie namaluj, uha! – zawołał Odiridi.

– Ale przecież ciebie nie można sportretować. Nikt nie wie, jak wyglądasz.

– Ja ci powiem, uha! – zaśpiewał Glisando. – Najpierw żółtą, uha!

Pan Tempera, nie bardzo dowierzając, zanurzył pędzel w żółtej farbie, a Odiridi cały czas dyrygował:

– Długa kreska, uha! Teraz zieleń, uha! Mała kropka, uha!

Pan Tempera i Glisando malowali wspólnie przez całe popołudnie, zanim Odiridi nie stwierdził, że jest zadowolony i że podobieństwo jest uderzające. Malarz oglądał obraz ze wszystkich stron.

– A więc tak wyglądasz... hmmm... bardzo ładnie... to mi niczego nie przypomina... czy nie miałbyś nic przeciwko temu, abym twój portret posłał na wystawę. Podpisałbym *Portret Odiridi*.

Na taką propozycję każdy chyba się zgodzi bez wahania. Odiridi nie tylko wyraził zgodę, ale był wyraźnie dumny ze swego portretu. Opowiadał o tym wszystkim znajomym Glisandom, które zaczęły się zgłaszać do pana Tempery, prosząc, aby także im zechciał wykonać podobizny. Pan Tempera zgadzał się chętnie i w ten sposób powstała wielka wystawa. Przyszli wszyscy koledzy malarze i zaczęli oglądać prace pana Tempery.

– Dziwne tytuły daje pan Tempera – mówili. – *Parura z rodziną, Tipitipitip* i *Hoc Hoc, Umfa Umfa zadumany*.

– Dla nas to są raczej obrazy abstrakcyjne! – Mówili to jednak z podziwem, bo obrazy bardzo im się podobały. Przecież mało jest równie pięknych zwierzątek jak młode, zdrowe Glisanda.

Maciej Wojtyszko

Opowiadanie pochodzi z książki Bromba i inni, *Nasza Księgarnia, Warszawa 1989. Niektóre jej rozdziały można również przeczytać na stronie Mysi Kaany, http://web.pertus.com.pl/~mysza/bromba.*
Autorowi dziękujemy za zgodę na przedruk i znamienity wstępniak do „Glissanda" na jego pierwsze urodziny.

Skąd przychodzi, kim jest i dokąd zmierza Heiner Goebbels?

Jednym z największych wydarzeń tegorocznej „Warszawskiej Jesieni" będzie pokaz *Landschaft mit entfernten Verwandten* (*Krajobrazu z dalekimi krewnymi*) niemieckiego kompozytora i reżysera Heinera Goebbelsa. W Polsce mało znany, na świecie uznawany jest już za klasyka współczesnego teatru. Lista jego osiągnięć jest długa, ale 53-letni Goebbels nie odcina kuponów od swojej twórczości i nadal ma wiele do powiedzenia.

Skąd przychodzi...

Muzyczna biografia Goebbelsa odbiega od typowego życiorysu kompozytora. Z muzyką współczesną w młodości nie miał żadnego kontaktu. W jego domu słuchano muzyki poważnej, a on sam grał na pianinie piosenki Beatlesów i Beach Boysów. Uczył się także gry na wiolonczeli. Klasyka i pop to nurty, które w dojrzałej twórczości staną się dla niego źródłem inspiracji, przy czym oba będą traktowane równorzędnie.

Pytany o to, dlaczego zdecydował się podjąć studia muzyczne odpowiada krótko: z powodu Hansa Eislera. Z twórczością kompozytora hymnu NRD zetknął się, studiując socjologię na Uniwersytecie Frankfurckim w słynnym Instytucie Nauk Społecznych, stworzonym przez Theodora Adorno i Maxa Horkheimera. W tym czasie był bardzo zaangażowany w życie polityczne. Za dnia chodził na demonstracje, wieczory poświęcał na komponowanie. Postać Hansa Eislera łączyła te dwa elementy: muzykę z polityką. Dla Goebbelsa najważniejszy stał się bezpośredni związek muzyki z rzeczywistością społeczną. Nie chodzi o proste odniesienia do aktualnej sytuacji politycznej, ale o sztukę polityczną w niemieckim znaczenie tego słowa – taką, której podstawowym założeniem jest bezpośredni kontakt z odbiorcą. Dlatego tworzenie dla siebie samego jest według Goebbelsa pozbawione sensu. Jednocześnie unika on jednoznacznych komunikatów wysyłanych w kierunku widza, mając świadomość, że zbyt uproszczony przekaz nie jest już sztuką.

Naturalną konsekwencją powyższych założeń było odcięcie się od muzyki absolutnej, która istnieje sama dla siebie. Nigdy nie wybrał się na kurs do Darmstadtu, nie zajmował się serializmem czy muzyką konceptualną. Skończył czteroletnie studia w Konserwatorium Frankfurckim, ale nie został kompozytorem akademickim. Szukał własnej drogi.

W drugiej połowie lat siedemdziesiątych założył Tak Zwaną Radykalnie Lewicową Orkiestrę Dętą (Sogennantes Linksradikales Blasorchester). Występował również w duecie z Alfredem Harthem. Nieco później był członkiem grupy Cassiber grającej muzykę improwizowaną. Doświadczenia zdobyte w tym czasie nauczyły go, że sztuka nie powstaje w samotności, w zamkniętym pokoju, ale między ludźmi. Dlatego dla Goebbelsa cenniejsza będzie improwizacja na scenie niż precyzyjny zapis na papierze nutowym.

Heiner Goebbels próbował również swoich sił jako kompozytor muzyki teatralnej, filmowej i baletowej. Nie mógł jednak zaakceptować takiej, która jest podporządkowana innym składnikom przedstawienia. Postanowił stworzyć własny teatr, najpierw w radiu, a później na scenie. W realizowanych przez niego słuchowiskach radiowych muzyka była nie tylko tłem, ale równouprawnionym elementem dzieła.

Katalog literackich inspiracji Goebbelsa jest pokaźny, pozostańmy tylko przy kilku nazwiskach: Brecht, Canetti, Kierkegaard, Gertrude Stein to z pewnością ważniejsze pozycje na tej liście. Jednak według Goebbelsa „tekst nie może być tylko pretekstem do kompozycji: trzeba go potraktować poważnie jako pewną propozycję formy muzycznej". Być może z tego właśnie powodu najważniejszą postacią w teatralnej biografii Goebbelsa stał się Heiner Müller, najwybitniejszy po Brechcie niemiecki dramaturg powojenny. Jego teksty, podobnie zresztą jak twórczość Stein, cechuje swoista muzyczność słowa. Współpraca obu Heinerów rozpoczęła się w połowie lat 80. podczas realizacji słuchowiska *Verkommenes Ufer* (*Stracony brzeg*). Dramaty Müllera były zawsze silnie osadzone w kontekście społecznym, dlatego stanowiły dla Goebbelsa doskonały materiał do pracy teatralnej, czego owocem były projekty *Die Befreiung des Prometheus* (*Wyzwolenie Prometeusza*), *Shadow/Landscape with Argonauts* (*Cień/Krajobraz z Argonautami*) i *Der Mann im Fahrstuhl* (*Człowiek w windzie*). Żaden z nich nie jest jednak inscenizacją dramatu, ale zderzeniem wewnętrznej architektury tekstu z pozostałymi środkami teatralnymi.

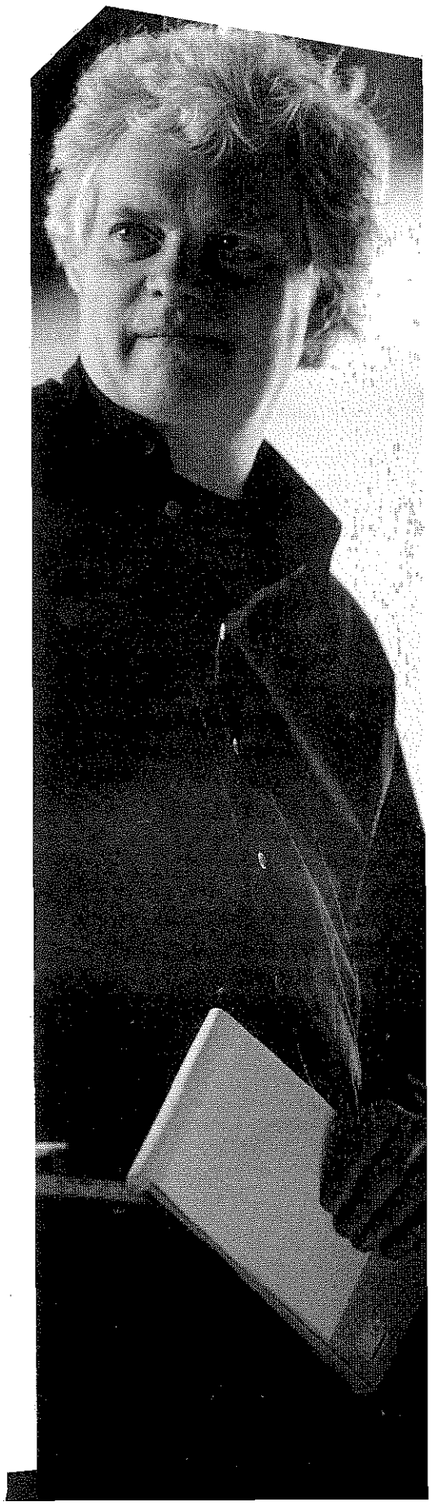
Kim jest...

Z wykształcenia socjolog. Z zawodu kompozytor. Autor słuchowisk radiowych do tekstów Edgara Allana Poego i Heinera Müllera. Twórca muzyki teatralnej zawiedziony znikomą rolą kompozytora w procesie powstawania przedstawienia. W efekcie reżyser własnych spektakli rozgrywających się na granicy teatru, opery i performance art. Profesor Justus-Liebig-Universität w Giessen w Instytucie Teatrologii Stosowanej. Artysta przekonany o politycznym wymiarze sztuki.

W 1994 roku na zamówienie miasta Frankfurt napisał utwór *Surrogate Cities* na wielką orkiestrę, mezzosopran, aktora i sampler. To wielkie instrumentalne dzieło do tekstów Heinera Müllera i Paula Austera po raz pierwszy zostało wykonane we Frankfurcie. Od czasu premiery było wielokrotnie prezentowane na całym świecie, między innymi przez Berliner Philharmoniker pod dyrekcją Sir Simona Rattle'a w 2003 roku. *Surrogate Cities* to rodzaj programowej symfonii z tekstem, której wykonanie w niczym nie przypomina filharmonicznego koncertu. Muzykom ubranym w czarne koszule i spodnie zamiast fraków i wieczorowych kreacji Goebbels każe chodzić po scenie, zamieniać się miejscami i grać zarówno rocka, jazz, jak i zupełnie „klasyczne kawałki".

Widać, że kompozytorowi nie wystarcza tradycyjna konwencja koncertu – próbuje aranżować sytuacje stricte teatralne, angażując do tego instrumentalistów. W tego rodzaju współpracy najlepiej sprawdzili się muzycy z Ensemble Modern, z którym pierwsze wspólne projekty powstały w drugiej połowie lat 80. Na początku były to utwory kameralne (*La Jalousie, Red Run*), później teatralne. Dziewiętnastu instrumentalistów-solistów gra w spektaklach w pełnym tego słowa znaczeniu, są jednocześnie muzykami i aktorami. Najważniejszym etapem pracy nad każdym przedsięwzięciem są próby. Muzycy uczestniczą w nich, choć nie korzystają z partytury: improwizują na podstawie wyimaginowanych przez twórcę obrazów. Czasami trwa to wiele godzin. Cały materiał jest na bieżąco nagrywany. Potem reżyser kształtuje partyturę i wybiera kilkanaście albo tylko kilka minut, które zostaną wykorzystane w spektaklu.

W 1996 roku odbyła się premiera pierwszego scenicznego projektu Goebbelsa we współpracy z Ensemble Modern. *Schwarz auf Weiß* (*Czarno na białym*) do tekstów Edgara Allana Poego, Maurice'a Blanchot i Heinera Müllera zostało odczytane przez krytyków jako requiem dla tego ostatniego – twórca był w trakcie prób do nowego spektaklu, gdy dowiedział się o śmierci swojego przyjaciela i mistrza. W przedstawieniu zostało wykorzystane nagranie głosu Müllera czytającego poemat Poego *Cień*. Podobnie jak w większości projektów artystycznych Goebbelsa trudno doszukać się w *Schwarz auf Weiß* opowiadanej historii, więcej: takie poszukiwania są zupełnie bezcelowe. Tekst służy jedynie konfrontacji z muzyką, scenografią, światłem, aktorami. Nie ma na scenie pełnokrwistych postaci teatralnych – jedynym bohaterem jest sam zespół Ensemble Modern. W kolażowej warstwie muzycznej Goebbels zestawia ze sobą różne style: od awangardy, przez free jazz do popu. Od muzyków nie wymaga wirtuozerii, a raczej wyobraźni oraz spontanicznych i twórczych reakcji na własne sugestie. W rezultacie skrzypek gra na trąbce, flecista gra w duecie z gwizdkiem od czajnika, w którym gotuje się woda, ktoś inny rzuca piłeczkami tenisowymi albo gra w badmintona. Pozorny chaos



na scenie jest w gruncie rzeczy teatralnym aleatoryzmem kontrolowanym. Improwizacja ma z góry określone miejsce w precyzyjnie zaplanowanej strukturze spektaklu.

Z Ensemble Modern kompozytor współtworzył również projekt *Eislermaterial*, poświęcony twórczości Hansa Eislera z okazji setnej rocznicy jego urodzin. Jednak twórczość teatralna Goebbelsa nie ogranicza się wyłącznie do współpracy z tym zespołem. Reżyseruje on także w Théâtre Vidy-Lausanne w Lozannie, gdzie powstał projekt sceniczny *Hashirigaki*, pokazany w zeszłym roku w Teatrze Narodowym w ramach warszawskiego Festiwalu Festiwali Teatralnych „Spotkania". Barwne połączenie *The Making of Americans* Gertrudy Stein, piosenek Beach Boysów i japońskiej muzyki tradycyjnej w wykonaniu trzech aktorek różnej narodowości (i postury, co jest nie bez znaczenia dla efektów wizualnych w przedstawieniu). Kolejnym spektaklem zrealizowanym w Lozannie a zarazem najnowszym dziełem Goebbelsa jest *Eraritjaritjaka – musée des phrases*, na podstawie tekstów Eliasa Canettiego.

Natomiast publiczność tegorocznej „Warszawskiej Jesieni" będzie miała okazję zobaczyć jedną z najnowszych inscenizacji niemieckiego kompozytora. *Landschaft mit entfernten Verwandten* (*Krajobraz z dalekimi krewnymi*) od czasu swojej premiery w Genewie w 2002 roku doczekał się ponad dwudziestu wykonań w całej Europie. W spektaklu wykorzystano teksty i motywy z twórczości: Giordana Bruna, Arthura Chapmana/Estelle Philleo, Thomasa Stearnsa Eliota, Francoisa Fénelona, Michela Foucaulta, Kathariny Fritsch, Claude'a Lorraina, Henriego Michaux, Nicolasa Poussina, Maxa Regera, Gertrudy Stein, Diego Velázqueza, Leonarda da Vinci. Postmodernistyczna mozaika różnych tekstów kultury jak zawsze nie tworzy warstwy fabularnej, ale raczej podstawę konstrukcyjną spektaklu. Goebbels zaangażował nie tylko niezawodny Ensemble Modern, ale również chór kameralny, baryton i aktora. Swoje dzieło nazwał operą, chociaż wielokrotnie podkreślał, że ma do tego gatunku duży dystans.

Kompozytorskie poszukiwania Goebbelsa nie ograniczają się do muzyki w teatrze. Pisze również muzykę kameralną i orkiestrową. W 2003 roku napisał utwór *Aus einem Tagesbuch* (*Z pamiętnika*) dla Berliner Philharmoniker, a w 2004 utwór *Ou bien Sunyatta* i zapowiada, że ma wiele pomysłów na kolejne.

Dokąd zmierza...

Sceniczne projekty Goebbelsa polegały zawsze na dążeniu do konfrontacji ze sobą różnych form sztuki. Dlatego kompozytor nie pozostaje tylko przy muzyce. Interesuje go jakość, która wynika ze zderzenia poszczególnych elementów scenicznych, z interakcji między nimi. Opowiada się przeciwko konwencjonalnej hierarchii środków teatralnych. Kontroluje przebieg działań podejmowanych równocześnie podczas przedstawienia. W swojej książce *Komposition als Inszenierung* opisuje to zjawisko jako stan chwiejnej równowagi. Zdarza się, że któryś ze środków uzyskuje chwilową przewagę – muzyka przejmuje narrację lub światło wysuwa się na pierwszy plan. Jednak Goebbels czuwa nad tym, aby za moment inny element odegrał główną rolę. W rezultacie otrzymujemy dzieło heterogeniczne, połączenie równorzędnych elementów, które się nie powielają: muzyka nie jest ilustracją tekstu, a światło nie służy podkreśleniu gry aktorskiej.

Daleki jest jednak Goebbels od idei *Gesamtkunstwerk*, bowiem nie interesuje go podporządkowanie środków jednemu celowi, którym ma być dzieło totalne. Wymyślone przez niego obrazy sceniczne nigdy nie składają się w jednoznaczną całość, bo też zamiarem twórcy nie jest opowiadanie historii czy też pokazywanie własnej wizji rzeczywistości. Nic nie jest tutaj podane *czarno na białym*. Im więcej pytań rodzi się w głowie słuchacza czy widza, tym ciekawiej. „Sam nie zawsze rozumiem tego, nad czym pracuję. Gdybym rozumiał, nie miałbym powodu pracować dalej" – wyznaje reżyser i kompozytor. Jeśli w ogóle ktoś tworzy tutaj dzieło jako całość, to jest to widz, który rejestruje obrazy sceniczne, impulsy dźwiękowe i wizualne, i próbuje zebrać je w jakąś układankę. A układanek tyle, ilu widzów na widowni.

Twórca unika posługiwania się dźwiękiem czy obrazem w sposób symboliczny. „Nigdy więcej słuchania, przy którym słuchacz musi rozpoznawać znaki i myśleć: kompozytor używa tej frazy, żeby mi powiedzieć następującą rzecz... (...) Nigdy więcej scenografii, która będzie szyfrem do odczytania, a nie samodzielnym obiektem". Każdy ze składników jest znakiem samym w sobie. Semiotyczna analiza tych sygnałów wydaje się bezsensowna, ponieważ symboliczne połączenie znaku ze znaczeniem w spektaklach Goebbelsa po prostu nie ma racji bytu. Dopiero relacja między poszczególnymi elementami scenicznymi jest twórcza.

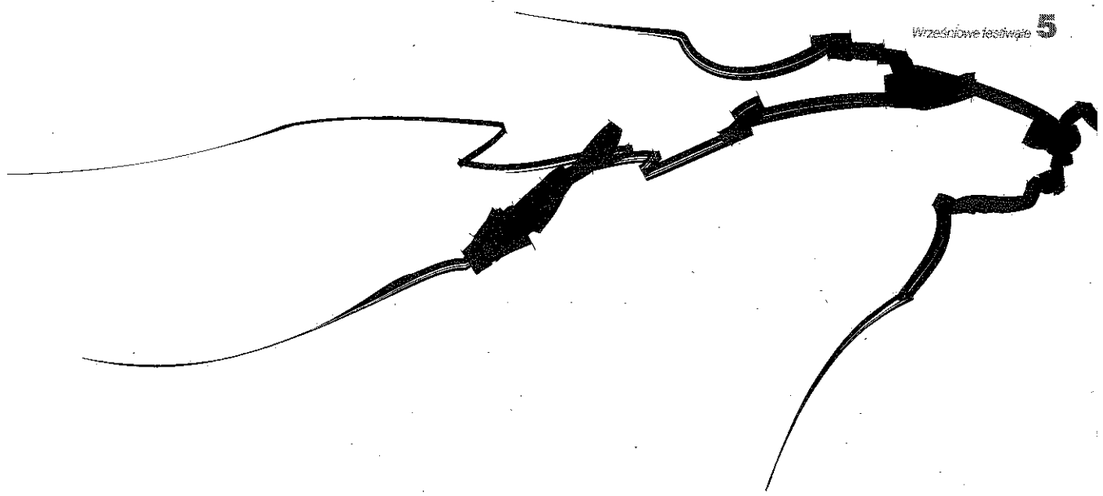
Dokąd zmierza Goebbels? Jak sam nazywa kierunek swoich poszukiwań, „ku różnicy sztuk" zamiast ku ich jedności. Teatr interdyscyplinarny? Być może; przedrostek „inter-" zakłada przecież, że wszystko rozgrywa się gdzieś pomiędzy, na styku poszczególnych elementów, różnych stylów i gatunków. Dąży do wieloznaczności, która pozwala na odkrywanie wielu możliwości odbioru oferowanych przez spektakl, na znajdowanie rozmaitych skojarzeń, które nigdy nie wyjaśniają sprawy do końca. W wywiadach artysta często powtarza, że uwielbia zawodzić czyjeś oczekiwania w twórczy sposób. W tej autorefleksji zawarty jest świadomy opis własnego procesu tworzenia. A odbiorca znowu dostaje twardy orzech do zgryzienia. I może być pewien jednego: że w środku nigdy nie będzie tego, czego on sam się spodziewa. Ale jeśli lubi niespodzianki...

Dyskografia

Sogenanntes Linksradikales Blasorchester *1976-1981* – TRIKONT (1999)
Cassiber, *Man or Monkey* – ReR (1982)
Cassiber, *Beauty and the Beast* – ReR (1984)
Duck and Cover *ReR QuarterlyVol. 1* – (1986)
Cassiber, *Perfect Worlds* – ReR (1986)
HG, *Der Mann im Fahrstuhl* – ECM (1988)
HG, *SHADOW/Landscape with Argonauts* – ECM (1990)
Cassiber, *A Face We All Know* - ReR (1990)
HG, *La Jalousie, Red Run, Herakles 2, Befreiung* – ECM NEW SERIES (1992)
HG/Alfred Harth, *Goebbels Heart* - WAVE Tokyo (1992)
HG/Alfred Harth, *Live a Victoriaville* - Les Disques VICTO (1993)
HG, *Ou bien le débarquement désastreux* – ECM NEW SERIES (1994)
HG, *Schliemanns Radio* – Hoerverlag Audiobooks (1996)
HG, *Black on White* – BMG Classics (1997)
Cassiber, *Live in Tokyo* + re-mixes by Otomo Yoshihide/Ground Zero – off note records (1997)
HG, *Eislermaterial* – ECM (1998)
HG, *Surrogate Cities* – ECM NEW SERIES (2000)

Wszystkie cytaty pochodzą z fragmentu książki Heinera Goebbelsa Komposition als Inszenierung *w tłumaczeniu Katarzyny Wielgi. Fragment wydrukowały „Didaskalia" 2005/65-66, s. 42-45*

Agata Kwiecińska i Magda Szpak



Głębokie słuchanie. Toshio Hosokawa i jego muzyka

Mieszka w Niemczech i Japonii, urodził się pięćdziesiąt lat temu w Hiroszimie. Niektórzy uważają, że – po śmierci Takemitsu – to najwybitniejszy współczesny kompozytor japoński. Toshio Hosokawa ma w swoim dorobku muzykę orkiestrową, koncerty na instrumenty klasyczne i dalekowschodnie, utwory na instrument solowy i zespół kameralny, cykle solowe (podobnie jak sekwencje Beria), wreszcie opery i requiem *Hiroszima*.

Jego muzyka jest spokojna, wyważona, dostojna, ale niepozbawiona dramatyzmu. Muzyka, którą tworzy Toshio Hosokawa, w pełnym tego słowa znaczeniu poważna, zbliża się do minimalizmu, ale jednak zupełnie inny to minimalizm i bogatszy od tego, co kojarzy się z owym pojęciem. Na pytanie „Co to jest muzyka współczesna?" – kompozytor odpowiada: To muzyka, która oddycha dzisiejszym powietrzem.

1. Z Zachodu na Wschód

Na początku nie zanosiło się na to, że młody Japończyk oprze własną twórczość na tradycji swego kraju, na dodatek w udany sposób wiążąc ją z osiągnięciami dwudziestowiecznej muzyki europejskiej. Jego matka grywała wprawdzie na koto, ale rdzenną muzykę japońską Toshio uważał za monotonną. Interesował się dziełami Zachodu: Mozartem, Beethovenem, Schubertem. Konserwatorium tokijskie było otwarte na nową muzykę. Właśnie w czasie studiów usłyszał utwory koreańskiego kompozytora Isanga Yuna, łączące wszechświaty dźwiękowe Azji i Europy. To one otworzyły go na bogactwo kultury muzycznej ojczystego kontynentu. W 1976 pojechał na studia kompozytorskie do Yuna, do Berlina. Teorii muzyki uczył go tam Witold Szalonek. W 1980 trafił po raz pierwszy do Darmstadt. We Freiburgu studiował w latach 80. u Klausa Hubera i Briana Ferneyhougha. To Huber zachęcił go do zgłębienia japońskiej tradycji: rytualnych pieśni buddyjskich i gagaku, muzyki dworu cesarskiego, która rozwinęła się w VIII w. dzięki wpływom chińskim i koreańskim. Hosokawa wrócił do Tokio. Studiował grę na harmonijce ustnej shô – instrumencie ważnym w muzyce gagaku, poznawał technikę gry na flecie prostym shakuhachi, używanym przez przez mnichów zen od XIII wieku, muzykę teatru no i muzykę na koto. Z Zachodu skierował się na Wschód. Dziś tworzy kompozycje głęboko przesiąknięte tradycją muzyczną Japonii i komentuje je, używając pojęć związanych z dalekowschodnią filozofią i kulturą. Jego muzyka jest japońska nie tylko wtedy, gdy napisze ją na tradycyjne instrumenty, jak koto czy shô, lecz także wtedy, gdy używa europejskiego aparatu wykonawczego. Sięganie do tradycji nie oznacza przy tym, że kompozytor nie przemawia własnym głosem.

2. Wszystko łączy się ze wszystkim

Toshio Hosokawa chętnie mówi o swojej twórczości, komentuje poszczególne utwory w wywiadach i książeczkach dołączanych do płyt. Mówi metaforycznie, odwołując się do sztuki i medytacji zen, do japońskiego malarstwa i kaligrafii. Z wypowiedzi tych wyłania się zestaw pojęć, którymi kompozytor operuje i próbuje określić swoją muzykę. Kilka z nich spróbuję tu zarysować, zachowując pokorę przyzwyczajonego do myślenia za pomocą opozycji Europejczyka, stającego wobec rzeczywistości, w której wszystko wiąże się ze wszystkim, nie ma przeciwstawienia człowieka i świata, dźwięku i ciszy, instrumentu solowego i orkiestry.

3. Substancja dźwięku i ciszy

Hosokawa mówi o doświadczeniu głębokiego słuchania pojedynczego dźwięku, który jest wszechświatem, o słuchaniu niespiesznym, jakby wertykalnym, wniknięciu w krajobraz jednej nuty. O jednoczeniu się z tym dźwiękiem, z czasem, który płynie w najgłębszych warstwach naszego istnienia. Słuchanie jest jak studiowanie pejzażu, pejzażu narodzin, formowania się i umierania dźwięku. Twórca szuka w nim nieskończonego bogactwa, złożoności w jednej nucie. Filozofia zen mówi bowiem, że w małym zawiera się to samo, co w dużym, jak bonzai, które jest miniaturą dużego drzewa. Jak fraktal... Znalezienie bogactwa w jednej nucie uświadamia nam zarazem znaczenie ciszy. Siła dźwięku jest równie ważna jak siła ciszy – powiada Hosokawa. Utwór jest krajobrazem dźwięków. Pusta przestrzeń imituje świat nieskończonych odległości i głębokości tak istoty ludzkiej, jak i wszechświata (*Vertical Time Study III*). Innym razem kompozytor porównuje pustą przestrzeń dźwiękową do białego płótna, które odsłania nicość (*Ferne-Landschaft I*).

Z doświadczenia głębokiego słuchania wyrasta koncert podwójny *In die Tiefe der Zeit* – studium substancji dźwięku na wiolonczelę, akordeon i orkiestrę smyczkową, utwór funkcjonujący także w wersji na duo. Wiolonczela reprezentuje tu, według kompozytora, pierwiastek męski, akordeon – żeński. Orkiestra zaś to wszechświat, który obejmuje ludzkie głosy jak łono. Prawdziwie solową rolę ma tu właściwie wiolonczelista, wykorzystując przede wszystkim dźwięki wysokiego rejestru, akordeon kładzie zaś tylko szerokie, barwne plamy. Scalenie partii obu instrumentów udało się jednak kompozytorowi po mistrzowsku.

4. Wertykalne pojmowanie czasu

Dla japońskiego twórcy kluczowe jest pojęcie czasu wertykalnego, odnalezionego w muzyce starożytnego teatru no. Występują w niej pionowe łuki między dźwiękami. Tworzenie czasu wertykalnego to przerwanie liniowego procesu poprzez nagłe zakończenie dźwięku, po którym następuje cisza i znów dźwięk. Jaki jest efekt takich zabiegów? *Vertical Time Study I* na klarnet, wiolonczelę i fortepian to utwór, który przywołuje na myśl kompozycje na jedną nutę Giacinto Scelsiego. Dużo tu krążenia wokół jednego dźwięku, dużo nagłych zatrzymań i ciszy. Podobnie dzieje się w *Vertical Time Study III* na skrzypce i fortepian, gdzie skrzypce popisują się wprawdzie wirtuozerią, a oszczędna, wyważona partia fortepianu kieruje nas ku muzyce sprzed lat.

5. Krajobraz, pejzaż, kaligrafia

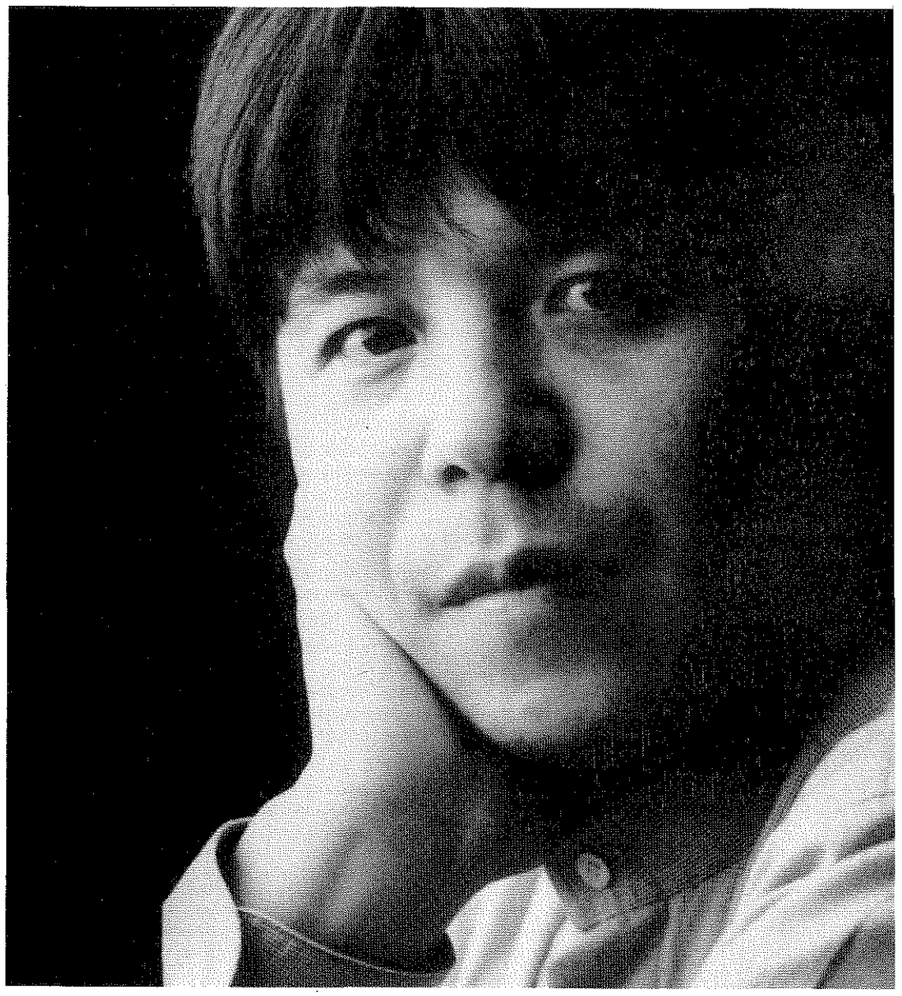
Malarstwo pełni inspirującą rolę w pracy japońskiego kompozytora. Z jego komentarzy wiemy, że tworząc cykl *Ferne-Landschaft* inspirował się dalekowschodnim pejzażem. Obecne w klasycznym malarstwie zen puste, niezamalowane przestrzenie są duszą obrazu, działają na wyobraźnię, są równie ważne jak ostry plan pierwszy. Ich muzycznym odpowiednikiem jest cisza, którą Hosokawa uważa za podstawę dźwięku. Cisza może być kadencją – mówi. Interpretując utwór *In die Tiefe der Zeit* używa metaforyki chmur, dokonując egzegezy ich symboliki w malarstwie. Przez analogię do głębokiego słuchania mówi w tym kontekście o intensywnym patrzeniu.

Inspiracje malarstwem zen występują też w cyklu *Voyage*, będącym podróżą do wnętrza. Chodzi tu o cykl dziesięciu obrazów o pasterzu i jego wole, który symbolizuje własne ja. Pasterz poszukuje wołu i znajduje go, ale potem znika wół, znika wreszcie i pasterz. To malarska przypowieść zen o poszukiwaniu czegoś, czym naprawdę się jest, nie zdając sobie z tego sprawy. *Voyage* to podróż do wewnętrznego świata.

„Poprzez śledzenie subtelnych zmian dźwięku – mówi kompozytor – próbuję doświadczyć głębokości świata i czasu, które pozostają ukryte w codziennym życiu".

Japońskie malarstwo uzupełnia kaligrafia, sztuka bardzo indywidualnego kreślenia znaków alfabetu, w której mniej ważna jest dokładność odwzorowania ideogramu, liczy się za to oryginalność. Pędzelek do tuszu to stały rekwizyt wyobraźni kompozytora. Mówi o nim, gdy opowiada o linii dźwięku skrzypiec w *Vertical Time Study III* i gdy charakteryzuje precyzję pojedynczych dźwięków w *Vertical Time Study I*.

Ale nie tylko sztuka dalekowschodnia inspiruje artystę. *Mnich nad morzem* Caspara Davida Friedricha był inspiracją *Koncertu na saksofon*. Monochromatyczny pejzaż ukazujący jedność człowieka z przyrodą – powiedziałby Azjata. Samotna jednostka zagubiona w przepaściach wszechświata – powie Europejczyk.



6. Jedność człowieka i wszechświata

„Dla mnie komponowanie jest jak podróż do wnętrza. Wziąłem tę ideę z medytacji zen"– mówi Hosokawa. Co jest w środku – wychodzi na zewnątrz, co na zewnątrz – wciągane jest do środka. Na tym polega oddychanie – istotny element medytacji zen. W procesie tym powstaje jedność ze światem zewnętrznym, do którego wydychamy swój byt, podczas, gdy wszechświat wkracza do naszego wnętrza. Na idei podróży opiera się właśnie cykl *Voyage*, z którego znam i bardzo lubię *Voyage I* na skrzypce i orkiestrę, rodzaj koncertu z piękną partią instrumentu solowego.

7. Metaforyzacja instrumentów

W swych komentarzach Hosokawa metaforyzuje instrumenty, na które komponuje. Czasem je personalizuje, mówiąc że w *Vertical Time Study III* skrzypce to wewnętrzny głos człowieka, a fortepian to natura, wszechświat, który człowieka otacza. Podobnie w *Koncercie na saksofon*, w *Landscape III* na skrzypce i orkiestrę oraz w Koncercie na wiolonczelę – solista symbolizuje człowieka, a orkiestra – wszechświat. Człowiek i natura prowadzą dialog, w którym ten pierwszy dorasta i rozwija się. Z kolei w *In die Tiefe der Zeit* wiolonczela jest głosem ludzkim, akordeon – współczującą odpowiedzią na ten głos, a smyczki – wszechświatem.

8. Muzyka na shô i akordeon

W tradycyjnej muzyce japońskiej słychać różne odgłosy natury: szum wiatru, grzmot, szepty i oddechy. Dla muzyka specjalizującego się w grze na flecie shakuhachi ideałem techniki grania jest stworzenie oddychającego dźwięku natury. Medytacja zen polega na kontroli oddechu – spowolnieniu wdychania i wydychania powietrza. Tak podróżuje się do innych wymiarów. Tak też postępuje Hosokawa, komponując np. cyrkulację czasu w cyklu *Voyage*. W utworach Japończyka właściwie nie ma szybkich temp, muzyka rozwija się wolno, zmiany są niewielkie i niespieszne.

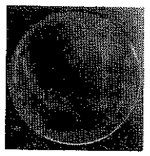
Muzyka na instrumenty dęte, takie jak shô i akordeon, to osobne zjawisko w twórczości Hosokawy. Shô jest wiankiem siedemnastu bambusowych piszczałek, zaopatrzonych w otwory do palcowania i w metalowe stroiki, wstawionych do „filiżanki" bądź „fajki" z otworem, w który się dmucha lub z którego powietrze się wyciąga. Można więc grać nie tylko pojedyncze dźwięki, lecz także akordy. Instrument ten jest wariantem chińskiej harmonijki sheng, który przyjął się w Japonii w VIII wieku. Akordeon jest rozbudowanym shô, maszyną, która nie potrzebuje już oddechu grającego, bo dysponuje własnym. Akordeon potrafi oddychać – powiada Salvatore Sciarrino. A Hosokawa o tym wie. Przy czym wdech i wydech nie jest wyłącznie efektem, lecz ważnym elementem jego muzycznego języka. Hosokawa odkrywa na nowo – tak, jak robił to niegdyś Andrzej Krzanowski – banalizowany od lat akordeon, przy czym wzbogaca jego możliwości, znając techniki gry na shô. W 1979 pisze *Melodię* na akordeon solo (bardzo wiele wykonań, grał ją również Krzanowski), w 1984 *Koncert na akordeon i orkiestrę*, potem inne utwory solowe (*Sen V* inspirowany buddyjską muzyką wokalną z jej głębokim, monotonnym unisono), wreszcie *In die Tiefe der Zeit* (1994). Utwór *Melodia*, grany na pojedynczym, niekończącym się oddechu, powstał właśnie z inspiracji tradycyjnymi technikami gry na shô. Hosokawa unika „normalnych" dźwięków akordeonowych, tworzy świat, w którym kontrastują ze sobą wysokie i niskie rejestry.

Trzeba dodać, że zarówno w ojczyźnie kompozytora, jak i w Niemczech, istnieje spore zainteresowanie muzyką akordeonową, powstają utwory na ten instrument, nie brak też zdolnych wykonawców. Przykładowo Stefan Hussong, wykonawca utworów Hosokawy i adresat jego dedykacji, studiował w Japonii grę na shô u Mayumi Miyata, artystki, która będzie gościć na tegorocznej „Warszawskiej Jesieni", gdzie zagrała m.in. kompozycje Hosokawy.

9. Wszystko łączy się ze wszystkim

Oddychanie to podróż do wnętrza, ale wnętrze wydostaje się na zewnątrz. Podróż ta staje się więc poznawaniem wszechświata. W jednej nucie zawarte jest wszystko, choć jej podstawą jest cisza. To ona sprawia, że czas dąży ku górze, płynie wertykalnie i to ona staje się duszą dzieła. Komponowanie jest podróżą do wnętrza, jest więc jak oddychanie.

Grzegorz Filip



48. MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL MUZYKI WSPÓŁCZESNEJ „WARSZAWSKA JESIEŃ" 16– 24.09.2005

1 – 30 września
www.radio-copernicus.org
- niemiecko-polskie radio artystyczne (impreza towarzysząca)

16 – 24 września
Filharmonia Narodowa, foyer Sali Koncertowej

Leszek Kowalczyk
W przestrzeni dźwięków
– wystawa malarstwa
(impreza towarzysząca)

Piątek, 16 września

19.30 – Filharmonia Narodowa, Sala Koncertowa
Orkiestra Radia Słowackiego
László Hudacsek, wadaiko (japońska perkusja)
Tommy Mansikka-Aho, didjeridoo
Zsolt Nagy, dyrygent

Toru Takemitsu *Vocalism A. I* *
Henryk Mikołaj Górecki *Choros I*
Quigang Chen *Wu Xing* *
Marek Stachowski *Poème sonore*
Isao Matsushita *Koncert perkusyjny „Hi-Ten-Yu"*
Helena Tulve *Sula* *

22.30 – Akademia Muzyczna im. F. Chopina
Mayumi Miyata, shô
Teodor Anzellotti, akordeon

Sojo no Choshi (trad. gagaku)
Toru Takemitsu *Ceremonial* *
Robert HP Platz *Senko Hanabi* *
Kazuhiko Suzuki *Molds* *
John Cage *One9*
Toshio Hosokawa *Cloudscapes-Moon Night* *

Sobota, 17 września

16.30 – Warszawska Wytwórnia Wódek „Koneser"
Moscow Contemporary Music Ensemble
Aleksiej Winogradow, dyrygent

Dmitrij Kurłandski *Brown Study* *
Dmitrij Kapiryn *Septet* *
Marina Wojnowa *Wie ist es möglich?* **
Edison Denisow *Woman and Birds* *
Elena Langer *In the Dark* *
Jurij Kasparow *Hommage à Honegger* **

17.30 – Filharmonia Narodowa, Sala Kameralna
Koncert Oddziału Katowickiego Związku Kompozytorów Polskich (impreza towarzysząca)

18.00, 19.00, 20.00 – Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, sala kinowa
Eliza Kubarska *Klatka* – instalacja audiowizualna (muzyka: Kamil Sajewicz)

19.30 – Akademia Muzyczna
Collegium Novum Zürich
Muzyczne Forum Młodych
Peter Hirsch, dyrygent

Bettina Skrzypczak *Vier Figuren* *
Christoph Delz *2 Nocturnes*
Klaus Huber *Intarsi* *
Heinz Holliger *Scardanelli-Zyklus* (wybór) *

21.00 – Centrum Sztuki Współczesnej – Zamek Ujazdowski
Container Man – rzeźba dźwiękowa – performance (impreza towarzysząca)

Niedziela, 18 września

12.00 – Warszawska Wytwórnia Wódek „Koneser"
Krakowska Grupa Perkusyjna
Mario Caroli, flety

Fausto Romitelli *Domenica alla periferia dell'impero. Prima domenica* *
Joji Yuasa *Mai Bataraki I from Ritual for Delphi**
Xu Yi *Cu Yin* *
George Crumb *An Idyll for the Misgebotten* *
Zaid Jabri *GLYPTOS* ** (zamówienie WJ)
Fausto Romitelli *Domenica alla periferia dell'impero. Seconda domenica: hommage à Gerard Grisey* *

19.30 – Filharmonia Narodowa, Sala Kameralna
Zespół Młodzieżowy Polsko-Niemiecki
Teodoro Anzellotti, akordeon
Rüdiger Bohn, dyrygent

Bohdana Froliak *Why Should I, Like a Tim'rous Bird, to Distant Mountains Fly?* *
Georg Friedrich Haas *Monodie* *
Toshio Hosokawa *Voyage IV – Extasis* *
Wolfgang Rihm *Pol – Kolchis – Nucleus* *
Dobromiła Jaskot *INGWAZ* ** (zamówienie WJ)

21.00 – Akademia Muzyczna
Spotkanie z kompozytorem: Klaus Huber

22.30 – Akademia Muzyczna
Katharina Rikus, alt
Walter Grimmer, wiolonczela
Max Engel, baryton
Hugo Noth, akordeon
Jan Pilch, perkusja
Duo Hob-beats, perkusja

Younghi Pagh-Paan *Ta Ryong IV* *
Isang Yun *Espace I* *
Younghi Pagh-Paan *Noch* *
Andrzej Krzanowski *Studium III*
Klaus Huber *...à l'âme de descendre de sa monture et marcher sur ses pieds de soie...* *

Poniedziałek, 19 września

15.00 – austriackie forum kultury
Spotkanie z kompozytorem: Toshio Hosokawa

17.30 – Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki
Koncert Koła Młodych ZKP (impreza towarzysząca)

19.30 – Filharmonia Narodowa, Sala Koncertowa
Orkiestra Filharmonii Narodowej
Mayumi Miyata, shô
Agata Zubel, sopran
Takuo Yuasa, dyrygent

Nikołaj Korndorf *Hymn I „Sempre tutti"* *
Toru Takemitsu *Twill of Twilight* *
Toshio Hosokawa *Utsurohi-Nagi* *
Zbigniew Bargielski *Jeszcze noc, jeszcze dźwięk* *

22.30 – Kościół Ewangelicko-Augsburski Św. Trójcy
Chór Teatru Wielkiego-Opery Narodowej
AUKSO – Orkiestra Kameralna Miasta Tychy
Iwona Hossa, sopran
Anna Lubańska, alt
Adam Zdunikowski, tenor
Marek Moś, dyrygent

Walentin Silwestrow *Requiem für Larissa*

Wtorek, 20 września

16.30 – Centrum Artystyczne Fabryka Trzciny
Zespół Solistów Classik-Avantgarde
Larisa Simakowicz, sopran
Aleksandra Grachowskaja i Maria Sazanowa, śpiew autentyczny (ludowy)
Władimir Baidow, dyrygent

Bohdan Sehin *** (bez tytułu) *
Aszot Zograbian *Lux fulgebit* *
Eugeniusz Popławski *Moje – jej* ** (zamówienie WJ)
Marcin Bortnowski *Muzyka wielkanocna* **
Larisa Simakowicz *Ziemnoje i niebieskoje* *

19.30 – Hala Najwyższych Napięć
Instytutu Energetyki
Polska Orkiestra Radiowa
Kwartludium
Steven Schick, perkusja
Henryk Kaliński, róg
Daniel Gazon, dyrygent

Krzysztof Knittel *Vagante*** (zamówienie WJ)
Ewa Trębacz *Minotaur* *
Lawrence Moss *Korea for tape* *
Lawrence Moss *Korea for Kwartludium* ** (zamówienie WJ)
Jarosław Kapuściński *Enso* ** (zamówienie WJ)

Środa, 21 września

16.30 – Warszawska Wytwórnia Wódek „Koneser"
Seattle Chamber Players

Paweł Karmanow *Get in!!* **
Jurij Krasawin *Sàngó* *
Aleksander Raskatow *Kyrie eleison* *
Wiktor Jekimowski *The Princess has pricked her finger – and all the Kingdom fell asleep* *
Władimir Nikołajew *vnik-ton experience* *
Władimir Martynow *For it would be better if the Liturgy were musically performed* *
Nikołaj Korndorf *Get Out!!!* *

19.30 – Filharmonia Narodowa, Sala Koncertowa
Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia
Christopher Lyndon-Gee, dyrygent

Unsuk Chin *santika Ekatala* *
Tadeusz Wielecki *Tafle*
Wojciech Ziemowit Zych *Hommage à Tadeusz Kantor*
Pierre Boulez *Notations* *
Edgar Varèse *Amèriques*

22.30 – Centrum Artystyczne Fabryka Trzciny
Kairos Quartet

Georg Friedrich Haas *In iij Noct. – III Kwartet smyczkowy* *

Czwartek, 22 września

12.00 – Teatr Narodowy
Spotkanie z kompozytorem: Heiner Goebbels

16.30 – Centrum Artystyczne Fabryka Trzciny
Kairos Quartet

Xiaoyong Chen *II Kwartet smyczkowy* *
Krzysztof Meyer *I Kwartet smyczkowy**
Liza Lim *HELL* *
Kee-Yong Chong *Silence cosmos* **
Unsuk Chin *ParaMetaString* *

17.30 – Dziekanka, Sala Koncertowa im. J. Elsnera
Koncert Oddziału Warszawskiego ZKP (impreza towarzysząca)

18.00, 19.00, 20.00 – Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki
Michał Dudek *Rozumiem, jak się czujesz II* – instalacja audiowizualna (instalacja audiowizualna)

19.30 – Teatr Narodowy
Ensemble Modern
Deutscher Kammerchor
David Bennent, aktor
Franck Ollu, dyrygent
Klaus Grünberg, scenografia i światła
Florence von Gerkan, kostiumy
Norbert Ommer, reżyseria dźwięku
Heiner Goebbels, reżyseria

Heiner Goebbels *Landschaft mit entfernten Verwandten (Krajobraz z dalekimi krewnymi)* * (opera)

Piątek, 23 września

16.30 – Teatr Narodowy

Heiner Goebbels *Landschaft mit entfernten Verwandten (Krajobraz z dalekimi krewnymi)* – II przedstawienie

19.30 – Hala Sportowa OSiR Bemowo
IRCAM
Orkiestra Muzyki Nowej
soliści zespołu Court-circuit
Szymon Bywalec, przygotowanie orkiestry
François-Xavier Roth, dyrygent

Pierre Boulez *Répons* *

22.30 – Centrum Artystyczne Fabryka Trzciny
Ensemble TIMF

Włodzimierz Kotoński *Musical Games*
Beom-Suk Lee *Duet na obój i fortepian* **
P.Q.Phan *It Eats You Alive* *
Misato Mochizuki *All that is including me* *
Franghiz Ali-Zadeh *Mugam Sayagi* *

Sobota, 24 września

12.00 – Filharmonia Narodowa, Sala Kameralna
Ensemble TIMF
Krzysztof Bąkowski, skrzypce
Rüdiger Bohn, dyrygent

Akemi Kobayashi *Circle* *
Xiao-yong Chen *Volatine* *
Soo Jung Shin *Kammerklavierkonzert Nr 2 „Aus der Leere"* **
Xiao-song Qu *Ji#1 „Still Valley"* *
Isang Yun *Oktet* *

19.30 – Filharmonia Narodowa, Sala Koncertowa
Orkiestra i Chór Filharmonii Narodowej
Naoko Yoshino, harfa
Sonora Vaice, sopran
Mikael Bellini, kontratenor
Adam Kruszewski, baryton
Antoni Wit, dyrygent

Toshio Hosokawa *Re-turning. Koncert harfowy* *
John Tavener *Fall and Resurrection* *

Niedziela, 25 września

14.00 – Centrum Artystyczne Fabryka Trzciny
Koncert Oddziału Wrocławskiego ZKP (impreza towarzysząca)

* premiera polska
** premiera światowa

Organizatorzy zastrzegają sobie możliwość zmian w programie.

Sprzedaż biletów i karnetów w Biurze Festiwalu, kasach Filharmonii Narodowej oraz w miejscach koncertów na godzinę przed rozpoczęciem

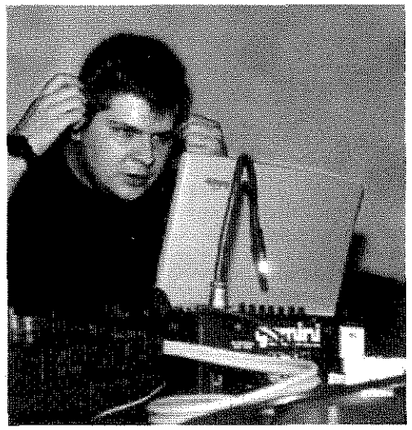
Biuro Festiwalowe:

Rynek Starego Miasta 27
00-272 Warszawa
tel./fax: (+22) 831 06 07
tel.: (22) 635 91 38
tel.: (22) 831 16 34 w. 32
e-mail:
festival@warsaw-autumn.art.pl
www.warszawska-jesien.art.pl

WARSZAWSKA JESIEŃ 2005

Jak powstaje i co znaczy muzyka Wolframa - wywiad z Dominikiem Kowalczykiem

WOLFRAM



Dominik Kucharczyk a.k.a. Wolfram – jedna z czołowych postaci polskiej sceny laptopowej, znany z tria Neurobot oraz projektów solowych. Prywatnie: introwertyk, perfekcjonista oraz... grafik komputerowy. Nakładem warszawskiej wytwórni Monotype ukazała się właśnie pierwsza (sic!) tłoczona płyta Wolframa. Z artystą spotkałem się w jego śródmiejskiej kawalerce, pewnego upalnego sierpniowego popołudnia, dokładnie sześć tygodni, dwa dni i pięć godzin przed jego występem na Turning Sounds.

Moje pierwsze pytanie może Cię zaskoczyć. Czy chciałbyś, aby tworzona przez Ciebie muzyka była piękna? Piękno to w progresywnych nurtach współczesnej elektroniki kategoria „podejrzana", kojarząca się z kiczem. Kryteriami oceny są raczej oryginalność, nowatorstwo, często także specyficznie pojęty radykalizm, jak w estetyce noise. Mam wrażenie, że Ty nie boisz się piękna.

To prawda. Gdy nagrywam płytę lub improwizuję na koncercie, staram się, aby moje dźwiękowe kreacje były nie tyle piękne, co ładne, aby potencjalnie mogły sprawiać przyjemność słuchaczom. Wśród moich płyt jest tylko jedna pozycja – zapis koncertu w warszawskiej Jadłodajni Filozoficznej – która tej wartości nie realizuje wprost. Można powiedzieć, że jest to produkcja noisowa, choć i w tym wypadku starałem się, żeby to trzymało się w jakichś formalnych karbach. Pozostałe nagrania powstawały metodą studyjną, w wyniku długiej, żmudnej pracy nad szczegółami. Pragnąłem w tych utworach uzyskać swoistą równowagę i nadać im osobisty rys, stworzyć muzykę, która mnie samemu będzie się podobała.

Wspomniałeś o „formalnych karbach". W Twojej twórczości zarówno pojedyncze utwory jak i albumy układają się w świetnie wyważone całości o wyrazistej myśli przewodniej oraz dobrze rozplanowanej dramaturgii. To dosyć rzadkie we współczesnej elektronice, gdzie wielu artystów zadowala się „formą momentową", w której liczy się tylko to, co rozbrzmiewa w danej chwili: słuchanie można rozpocząć i zakończyć w dowolnym momencie.

Mam w gruncie rzeczy dosyć intuicyjne podejście do formy. Pracę rozpoczynam od zupełnie amorficznego materiału brzmieniowego i nie jestem w stanie przewidzieć kształtu, jaki mu ostatecznie nadam, gdy poukładam wszystkie elementy i jaka dramaturgia z tego wyniknie. Z drugiej strony zależy mi na tym, aby moje projekty – większe czy mniejsze – stanowiły zamknięte, dopracowane całości. Na przykład w przypadku albumu *Thinking Dust* powstały najpierw skrajne ogniwa trzyczęściowej suity. Wydało mi się to niekompletne i postanowiłem dokomponować środkową część: tak powstał utwór *Dust #3*. Mam jednak dużo takich projektów, które utknęły w martwym punkcie, bo nie potrafiłem im nadać ostatecznego, wyrazistego kształtu.

Dla wielu artystów z Twojego środowiska bardzo ważną formą wyrazu jest występ na żywo, zwłaszcza w konwencji otwartej, często zbiorowej improwizacji. Taki model zakłada duże artystyczne ryzyko: czasami po prostu wychodzi, innym razem – nie. Choć Ty także chętnie improwizujesz, to chyba większą wagę przykładasz do zamkniętych, zarejestrowanych na płycie projektów, nad którymi masz pełną kontrolę. To kolejny dowód formalnej pedanterii? A może lęk przed wspomnianym artystycznym ryzykiem?

To wynika raczej ze względów czysto technicznych. Dysponuję dość ograniczonym instrumentarium. Obsługując jeden komputer przy pomocy klawiatury i myszki, tak naprawdę nie jestem w stanie zbyt wiele zrobić na żywo, a nie chcę odtwarzać większych, uprzednio nagranych struktur. Nie mogę w czasie rzeczywistym kreować, jak w pracy studyjnej, wieloplanowych, złożonych układów. To wymagałoby większej ilości sprzętu oraz umiejętności obsługiwania go na scenie. Na razie mam jednego laptopa i na więcej mnie nie stać. Posługuję się więc pojedynczymi dronami i w związku z tym podczas występów na żywo rzadko odczuwam pełną satysfakcję.

Poza tym podczas zbiorowej improwizacji wiele zależy od „momentu". Z artystami, z którymi stale kooperuję, zdarzyło mi się grać w sposób nie w pełni mnie satysfakcjonujący. Z drugiej strony czasami pierwsze spotkanie może dać w efekcie świetną muzykę. Na przykład: dwa lata temu brałem udział w przedsięwzięciu zorganizowanym przez Ignaza Schicka. To był taki zwariowany dwunastogodzinny maraton rozgrywający się w opustoszałym budynku dawnego Banku Centralnego NRD od dziewiątej wieczorem do dziewiątej rano następnego dnia. Wzięło w nim udział ośmiu muzyków (Thomas Ankersmit, Xavier Charles, Phil Durrant, David Galbraith, Ignaz Schick, Jacek Staniszewski, Torben Tilly i ja) – każdy zagrał z każdym set w duecie. Spośród moich partnerów znałem wcześniej muzykę może dwóch, trzech osób. O pozostałych artystach nigdy wcześniej nie słyszałem, nie znałem nawet wtedy ich nazwisk (np. Phila Durranta). Ale większość tych setów odebrałem dobrze, czułem za każdym razem nić porozumienia. Z drugiej strony podczas mojego ostatniego występu z Andrew Sharpleyem [plain.music, Aurora, 16.07.2005 – przyp. red.], mimo że znam dobrze projekty tego artysty, dopiero pod koniec setu miałem poczucie, że udało nam się stworzyć spójną całość.

Udało Ci się stworzyć bardzo wyrazisty świat dźwiękowy, choć nie posiadasz gotowego katalogu brzmień – skąd więc tak wyraźne oblicze?

Istnieje pewna klasa dźwięków, które wydają mi się interesujące. Ten zbiór jest jednak dynamiczny i kształtowany intuicyjnie. On powstaje cały czas na drodze moich czysto słuchowych eksperymentów – niektóre ich efekty trafiają od razu do śmieci, inne składają się na aktualną bibliotekę. Gdy staje się ona dostatecznie obszerna i wewnętrznie spójna, zaczynają się w mojej głowie układać konkretne struktury, większe całości, z których szybko jestem w stanie ułożyć niemal gotowe utwory. Reszta pracy to długo trwające poprawki, uzupełnienia i edycja materiału.

W przypadku każdej płyty zaczynam od zera, bez gotowych brzmień czy fraz. Powtórne wykorzystanie podobnego materiału jest naturalne, jeśli się pracuje na przykład w MIDI, ale ja używam wyłącznie sampli. Fragmenty można samplować z różnych źródeł: z realnego świata, z innych nagrań, z internetu, z programów generujących brzmienia. Czasami coś zwraca moją uwagę i potrafię sobie od razu wyobrazić ostateczne, interesujące mnie brzmienie, które powstanie po zwolnieniu, odwróceniu, dodaniu ziarna, jakichś brudów, czy po innych prostych przekształceniach, które można sobie wyobrazić. Ale czasami działam po omacku, na przykład podkładam pod struktury, które stworzyłem przy pomocy używanego przeze mnie software inne sample i słucham po prostu jak brzmią. Nawet jeśli jednak sięgam po te same próbki, to końcowy rezultat jest za każdym razem zupełnie inny bo przebywa inną drogę przetworzeń. Reasumując: głównym filtrem, przez który to wszystko przechodzi, jest moja osobista wrażliwość i stąd wyrasta pewna brzmieniowa spójność wszystkich moich projektów.

Płyty Atol Drone czy Mind Locations stanowiły próbę kreacji pewnych pejzaży dźwiękowych odwołujących się do konkretnych przestrzeni. Były dźwiękowym przekazem pewnych mikroświatów, takich, jakimi Ty je słyszysz lub jak je sobie wyobrażasz. Warto tu przywołać niemal stuletni (włoscy futuryści!) postulat „dopasowywania" muzyki do świata, w jakim żyjemy. W Twoich pejzażach pojawia się pewna równowaga, chyba właśnie przez odniesienie do bogactwa i wewnętrznego porządku naturalnych pejzaży dźwiękowych, jakie nas otaczają w życiu codziennym.

Każda z moich studyjnych płyt (*Thinking Dust* może w najmniejszym stopniu) miała swój „naturalny" pierwowzór, była gdzieś potencjalnie umiejscowiona, wyobrażona. Ta muzyka jest w założeniu pejzażowa, narratywna. Zawsze starałem się podchodzić do płyty jako do pewnej zamkniętej programowo, intelektualnie całości. Nie chciałem, żeby był to po prostu zbiór najnowszych utworów. W ten sposób pragnąłem także ukierunkować skojarzenia słuchacza. *Mind Locations* to świat wyimaginowanych podróży, pejzaż sieci komunikacji miejskiej oparty w znacznej mierze na samplach z metra w Londynie, Warszawie, Tokyo. *Atol Drone* to z kolei projekcja mojego wyobrażenia faktycznie nieistniejącego, opuszczonego atolu na Pacyfiku, który służył bliżej nieokreślonym wojskom do testowania broni dźwiękowej. Wszystkie utwory na tym albumie w swobodny sposób nawiązywały do historii, którą sobie wyobraziłem: odległe, piękne i opuszczone miejsce. Niby raj na ziemi, bo takie mamy skojarzenia z atolem, ale zawierający pewną tajemnicę niewiele mającą wspólnego z bajkowością takiego miejsca. Wiążą się z tym naturalnie uczucia strachu, zaniepokojenia, opuszczenia.

Dużą rolę odgrywa więc dla Ciebie sprzężenie wrażeń słuchowych z wizualnymi. Sam jesteś zawodowym grafikiem komputerowym. Czy stąd wynika ta zbieżność skojarzeń?

Naturalnie, że tak. Myślę zresztą, że wiele osób odbiera muzykę, wizualizując ją. To w znacznej mierze kwestia czasów, w jakich żyjemy. Muzyka i obraz funkcjonują w przestrzeni medialnej na zasadzie niemal nierozerwalnej symbiozy. Teledyski – niegdyś fenomen – stały się dziś standardowym sposobem odbioru muzyki. Poza tym muzyka jest stale obecna w filmach, narzucając pewne wyraziste, powtarzające się skojarzenia.

Tak więc gdy słucham utworu, który mnie porusza, to w naturalny sposób pojawiają się jakieś wizualne imaginacje, zaczynam tworzyć swój własny film. To działa też w drugą stronę. Gdy robię muzykę, stwarzam jakiś świat ograniczony do tych pięćdziesięciu czy sześćdziesięciu minut na płycie, wówczas siłą rzeczy w czasie pracy nad materiałem powstają w mojej głowie pewne obrazy. Mam nadzieję, że również w głowach moich słuchaczy.

A związek między dźwiękami i emocjami? Czy świadomie kreujesz aurę emocjonalną, o której już mówiłeś, czy po prostu w sposób bezwiedny, intuicyjny uzewnętrzniasz własne przeżycia oraz emocjonalne skojarzenia? Czy muzyka ma Twoim zdaniem przede wszystkim brzmieć, czy raczej coś wyrażać?

Wydaje mi się, że muzykę robi się w większości wypadków po to, żeby posłuchał jej i przeżył ją ktoś inny. Tak więc świadomość jej oddziaływania jest dla twórcy istotna. Emocje, które się w mojej muzyce pojawiają, to składowa moich osobistych przeżyć oraz woli oddziaływania na słuchacza. Bywa, że w danym momencie w ogóle nie myślę o przekazie emocjonalnym, ale on i tak się dokonuje. To trochę, jak z próbą ukrycia charakteru pisma: zawsze pewne indywidualne elementy są nie do usunięcia.

Tworząc muzykę, staram się wywołać w słuchaczu stany podobne do tych, jakie ja sam przeżywam. Przyznam, że interesuje mnie przy tym głównie atmosfera tajemnicy, pewnego zaniepokojenia wrażenie wzmożonej aktywności, poszukiwań.

Określiłbym też Twoją muzykę mianem symbolicznej. To widać w sposobie wykorzystania sampli. Obecnie na fali plądrofonicznej mody istnieje silna tendencja do demaskowania źródła dźwięku, jego ujednoznaczniania, na przykład przez wskazanie na konkretną estetykę popularną czy gatunek lub konkretne zjawisko fizyczne. Mam wrażenie, że Ty dążysz raczej do wieloznaczności, starasz się przykrywać dźwięki mgiełką niejasności. Na przykład banalne sample konkretne (chociażby ognie sztuczne w Dust #2*) umieszczasz w takim kontekście, że ich pierwotne, dosłowne znaczenie się zaciera.*

Szczerze mówiąc, specjalnie się nad tym nie zastanawiałem... Trudno mi więc powiedzieć, czy to jest mój cel. Nie jestem w stanie tworzyć muzyki na klasycznych podwalinach warsztatowych – nie znam nut, nie potrafię dobrze grać na żadnym instrumencie, siłą rzeczy więc tworzę pewien czysto brzmieniowy język, którym mogę się posługiwać. I nie ukrywam, że mam przy tym skłonność do stosowania dźwięków niejednoznacznych, na przykład o barwie oscylującej jednocześnie wokół smyczków oraz organów. Z kolei korzystając z dźwięków o bardzo jasnym pochodzeniu, jak śpiew ptaków, głos ludzki czy dzwonek telefonu, staram się, żeby były one fakturalnie mocno „obudowane". Choć same w sobie są banalne i nie robią na nikim wrażenia, to w odpowiednim kontekście mogą zabrzmieć wyjątkowo. Jednocześnie dźwięki znajome, konkretne zbliżają moje dźwiękowe pejzaże do pejzaży „naturalnych". Bywa tak, że kompozycje syntetycznych plam wydają mi się zbyt oderwane od tego, co nas otacza, zbyt zdehumanizowane i wówczas sięgam po próbki „naturalne": deszcz, ptaki, itd., z tym że zawsze ukrywam je pomiędzy innymi warstwami, dzięki czemu nabierają „innej temperatury".

Nie boisz się więc najprostszych, najbardziej oczywistych zjawisk brzmieniowych. Podobnie interesują Cię najprostsze efekty, na przykład odwracanie kierunku oraz zmiana tempa odtwarzania nagrania. Czy można to uznać za dowód Twojej niezależności od powszechnej dziś „manii technologicznej"?

Chyba masz rację... Gdy zaczynałem poważniejsze próby muzyczne, moje instrumentarium ograniczało się do trzech magnetofonów oraz śmiesznego „klawisza na baterie". Tak działałem na początku lat 90. Później zaczęła się oczywiście praca z komputerem. Na początku maniakalnie testowałem wszystkie możliwe programy, efekty, biblioteki sampli (po parędziesiąt odgłosów klaksonów, ptaków, itd.). W którymś momencie nastąpiło coś w rodzaju przegrzania mechanizmu... Pojawił się paraliż... To tak jakbyś wchodził do sklepu i miał do wyboru pięćdziesiąt różnych gatunków piwa. Nie wiesz, które wybrać, więc najczęściej wybierasz to najbardziej ci znane albo to, które akurat piłeś wczoraj. W rezultacie i tak wychodzisz wkurzony bo miałeś ochotę na coś nowego. W ten mniej więcej sposób to bogactwo na mnie podziałało. Doszedłem więc do wniosku, że muszę się samoograniczyć, bo inaczej będę cały czas stał w jednym punkcie, na rozdrożu, z którego prowadzi sto ścieżek. Skupiłem się na możliwościach oraz konsekwencjach przetwarzania samego materiału dźwiękowego przy użyciu nawet najprostszych programów, których obsługi nauczyłem się na tyle dobrze, iż wystarczają do realizacji moich celów.

Czy podobają Ci się kierunki rozwoju obecnej elektroniki? Z jednej strony jesteś artystą głęboko osadzonym w starszej tradycji, nawet tej z lat 70., z drugiej na swój sposób bardzo mocno reagujesz na współczesne estetyki. Czy ze swoim podejściem do dźwięku i formy czujesz się do pewnego stopnia w opozycji do współczesnych nurtów? Czy żyjemy, Twoim zdaniem, w najciekawszej albo chociaż szczególnie progresywnej epoce w rozwoju elektroniki?

Trudno to ocenić tak autorytatywnie... Na pewno dzieje się dużo. Na tyle dużo, że nie nadążam z odnotowywaniem kolejnych istotnych zjawisk. Osoba słuchająca popu jest w łatwiejszej sytuacji, bo tak naprawdę to wszystko sprowadza się do kilkudziesięciu płyt rocznie nagłośnionych przez media. W muzyce eksperymentalnej, godnych uwagi albumów jest co roku kilkaset. Nawet jeśli nie są wybitne, to warto zapoznać się z nimi w celach czysto informacyjnych. Oczywiście może to doprowadzić do pewnego znużenia, zwłaszcza gdy drąży się jeden „klimat". Kiedyś obserwowałem bardzo uważnie, co działo się na scenie noisowej, ale ogromna liczba projektów sprawiła, że mi się to przejadło. Teraz raczej słucham easy listening i exotica ;-).

Nie wiem, czy moją postawę można nazwać opozycją czy nawet dystansem. Po prostu staram się robić swoje i nie zastanawiam się szczególnie, czy to pasuje do naszych czasów i w jakim pozostaje stosunku do rozwijających się obecnie gatunków. W pewnym sensie swoją muzykę mógłbym nagrywać dwadzieścia lat temu, jednak to nie do końca prawda, chociażby ze względu na kwestie czysto technologiczne, które w istotny sposób determinują brzmienie.

*Bywasz często określany mianem artysty posttechnowego. To kwestia epoki, w której tworzysz, ale także nagrania, które rozpoczęło Twoją solową karierę (*Projekt Drei*), gdzie obok utworów zapowiadających Twoją późniejszą stylistykę, pojawiły się także wyraźne nawiązania do minimal techno oraz estetyki plądrofonicznej. Czy uważasz, że epoka techno była faktycznie przełomem w rozwoju muzyki elektronicznej ?*

I tak, i nie. Epoka techno, jeśli mówimy tu o początku lat 90., to nie był oczywiście przewrót w stylu punka, nakierowanego na kwestie społeczno-ideologiczne. Wprawdzie wokół techno także narosła pewna otoczka obyczajowa, jednak bardzo szybko się ona zdewaluowała. Gdy jestem na imprezie, to lubię sobie po prostu potańczyć. Oddzielam jednak sferę zabawowo-hedonistyczną od artystycznej. W techno interesowały mnie zawsze rzeczy „bardziej do myślenia": Autechre, Aphex Twin, Boards of Canada czy późniejsze płyty Squarepushera. Nie ukrywam, że wiele wydanych pod szyldem Warpa albumów, zwłaszcza z drugiej połowy lat 90., szczególnie utrafiło w mój gust.

Nigdy nie interesowało mnie jednak techno w sensie stylu życia: jeżdżenie na rave'y, jakieś wielkie imprezy, skakanie w białych rękawiczkach z gwizdkami w ustach. To mnie nigdy nie bawiło. Natomiast w sferze brzmieniowej, pewne płyty z tego okresu zrobiły na mnie bardzo duże wrażenie i wywarły wpływ na to, co dziś robię.

Czy ta rewolucja dotyczyła Twoim zdaniem samej materii brzmieniowej czy raczej sposobu odbioru muzyki?

Przede wszystkim tego pierwszego. Chodzi oczywiście o nowatorskie użycie rytmu w minimalistycznej manierze. Znamy to wszyscy w postaci dosyć strywializowanej, jednak w ważnych projektach rytm był wykorzystany w sposób o wiele bardziej przemyślny i wieloplanowy. To był na pewno krok do przodu.

Na koniec opowiedz, proszę, Czytelnikom „Glissanda" o swoich najbliższych planach. Czy po wydaniu Thinking Dust *pracujesz już nad kolejnym albumem?*

Wkrótce czeka mnie trochę koncertów: pod koniec września występ na Turning Sounds, prawdopodobnie zagram też w warszawskim Centrum Sztuki Współczesnej. Jeśli wszystko pójdzie dobrze, w październiku wyjeżdżam w trasę po Niemczech (Berlin, Kolonia, Monachium) wraz ze Zbigniewem Karkowskim, Robertem Piotrowiczem, Anną Zaradny, Jackiem Staniszewskim, Tomaszem Krakowiakiem, Maćkiem Sienkiewiczem oraz Ignazem Schickiem, który jest kuratorem trasy AUX POLEN po stronie niemieckiej. Z kolei w listopadzie szykuje się kilka wspólnych koncertów z Emiszynem i Stworamiwodnymi.Jaszczurami. W planach płytowych jest jeszcze parę remiksów i projekty, które mam zamiar zrealizować wspólnie z Robertem Piotrowiczem, Kamilem Antosiewiczem, Hubertem Napiórskim i XV Parówek.

Wywiad przeprowadził Michał Mendyk w sierpniu 2005 roku w Warszawie. Tekst autoryzowany.

„Glissando" zaprasza

Międzynarodowe Spotkanie
"Turning Sounds 3"
harmonogram

19 września 18:00
Biblioteka Uniwersytecka
w Warszawie
otwarcie instalacji Robina
Minarda[DEU/CAN]

19-25 września
ogród dachowy Biblioteki
Uniwersyteckiej w Warszawie
(19 września od 9:00)
czytelnia Biblioteki Uniwersyteckiej
w Warszawie (19 września
od 18:00)
instalacje Robina Minarda

24 września 15:00 (możliwa zmiana terminu)
ogród dachowy Biblioteki
Uniwersyteckiej w Warszawie
warsztaty Robin Minard
KONSTRUOWANIE INSTALACJI MUZYCZNYCH

24 września 21:30 (po zakończeniu koncertu finałowego "Warszawskiej Jesieni")
Zachęta Narodowa Galeria Sztuki
pierwsza noc elektroniki
Antanas Jasenka[LTU] Gert-Jan
Prins[NLD] emiter.arszyn.emiszyn[POL]
Pure[AUT]
Los Glissandinos
(Kai Fagaschinski[DEU] i Klaus Filip[AUT])
program wzbogacony będzie
prezentacją najciekawszych,
a zarazem kontrapunktujących
utworów
z dorobku polskiej muzyki
elektronicznej (kurator: Eugeniusz
Rudnik[POL])

25 września 11:00-17:00
Centrum Sztuki Współczesnej
Zamek Ujazdowski, Kino.Lab
konferencja (wykłady/prezentacje
i dyskusje)
Justyna Hofmokl[POL], Jarosław
Lipszyc[POL], Alek Tarkowski[POL], Piotr
Wasilewski[POL] (Creative Commons
Polska) ALTERNATYWNE ROZWIĄZANIA
OCHRONY PRAW AUTORSKICH: CREATIVE
COMMONS
Robin Minard EKOLOGIA SŁUCHU
I INSTALACJE MUZYCZNE i inne
(tytuły robocze)

25 września 18:00
Zachęta Narodowa Galeria Sztuki,
sala kinowa
koncert Manon-Liu Winter[AUT]
fortepian preparowany,
environmental sounds
Manon-Liu Winter ZEITSCHNITTE,
INSITE
Johannes S. Sistermanns[DEU]
fortepian, elektronika, urządzenia,
przedmioty, instalacja
DJ Lenar[POL] gramofony
Johannes S. Sistermanns 19.1 RION
MA
po koncercie czynna będzie
instalacja Johannesa S.
Sistermannsa

25 września 21:00
klub **1955**
druga noc elektroniki
dis.playce[DEU] Arturas Bumšteinas[LTU]
Wolfram[POL] Hervé Boghossian[FRA]
DJ Olive[USA]
około 1:30: *dance party*
DJ Olive

Młodzi gniewni

DANIEL CICHY

Młodych kompozytorów – Pierre'a Bouleza, Karlheinza Stockhausena, Luigiego Nono oraz później Henriego Pousseura (...) nazywam „młodymi gniewnymi". Określenie to jest tyleż metaforyczne, co zasadne. Oto czterech twórców, zdecydowanie wkraczających na scenę muzyki nowej z początkiem lat pięćdziesiątych, łączył jeden cel: ambicja stworzenia nowego, całkowicie niezależnego systemu muzycznego.

Od razu jednak trzeba przyznać, że powyższe stwierdzenia są uproszczeniem, figurą skonstruowaną na potrzeby eseju. W rzeczywistości problem oddziaływania „młodych gniewnych" na słuchaczy letnich kursów, a raczej kwestia ich pierwszych wizyt i chłonięcia rozmaitych idei tam prezentowanych, jest bardziej złożony. Nie można wszak zaprzeczyć ogromnej roli, jaką odegrali w Darmstadcie. Wystarczy przejrzeć programy kursów w latach pięćdziesiątych, spojrzeć na listę utworów, które były wykonywane, wreszcie zajrzeć do pierwszych zeszytów „Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik", by zorientować się, jak ważnymi byli wówczas postaciami[1].

Jednocześnie należy wyjaśnić, że choć koncepcje Nona, Stockhausena, Bouleza określa się wspólnym mianem twórczości serialnej, to ich poglądy w szczegółach znacznie się różniły.

Urodzony 29 stycznia 1924 roku **Luigi Nono** był najstarszym z najbardziej znanych młodych kompozytorów, którzy dzięki kursom w Darmstadcie weszli na arenę muzyki współczesnej. Kompozycji uczył się u Gian Francesco Malipiero w Konserwatorium Weneckim. Ważną datą w jego karierze artystycznej był rok 1948, kiedy wraz z Bruno Maderną uczestniczył w kursie dyrygenckim, na którym wykładał Hermann Scherchen. Ten znakomity dyrygent pozostawał w tym czasie pod wpływem Drugiej Szkoły Wiedeńskiej, stał się jej apologetą i to on był osobą, która wprowadziła młodych Włochów do Darmstadtu. Dzięki niemu Nono mógł przyjechać jako student do Darmstadtu w 1950 roku.

Wtedy też, 27 sierpnia, utworem *Variazioni canoniche sulla serie dell' op. 41 di Arnold Schönberg* zadebiutował Nono jako kompozytor. W utworze, szeroko wówczas dyskutowanym, z jednej strony sięgał do idiomu melodyki Schönbergowskiej, z drugiej zapowiadał muzyczny punktualizm. Jednak dopiero zaprezentowane rok później radykalne dzieło *Polifonica-Monodia-Ritmica* stało się manifestem punktualizmu.

W 1953 roku Herbert Eimert w wykładzie *Junge Komponisten bekennen sich zu Anton Webern*[2] przedstawił Nona jako twórcę zainteresowanego zachowaniem równowagi między artystycznym wyrazem, emocjonalną stroną muzyki a strukturą formalną dzieła. Nono pragnął, podobnie jak Webern, zaznaczyć niemal dialektycznie zarysowane napięcie między naturą a życiem. Brzmienie powinno więc być podporządkowane artystycznemu przeżyciu.

Właśnie humanistyczne przesłanki, naiwna być może chęć naprawy świata, a także reakcja na sytuację polityczną w powojennych Włoszech, kiedy faszyści zbyt szybko zmieniali się w przeciwników nazizmu, leżały u podstaw przystąpienia kompozytora w 1953 roku do PCI – Komunistycznej Partii Włoch. Nono miał ambicję przedstawiania w muzyce ważnych treści społecznych. To polityczne zaangażowanie odbiło się niekorzystnym dla niego echem w Darmstadcie. Mimo dość popularnych w tym czasie lewicowych poglądów niemieckich myślicieli (wystarczy wspomnieć Adorna), jego radykalizm był źle widziany[3]. Przez dobór tekstów o wyraźnym podtekście ideologicznym zaczęto postrzegać jego twórczość jako zbyt służebną wobec komunizmu. Z drugiej strony Nono pozostawał w coraz większym konflikcie z darmstadckimi epigonami, którzy – według niego – najpierw produkowali tysiące stron bezużytecznych partytur serialnych, bez własnego pomysłu wykorzystania techniki, którą w pewnym sensie współtworzył, a później niepotrzebnie zwrócili się w stronę Johna Cage'a i jego koncepcji aleatoryzmu[4].

W swoich wystąpieniach Luigi Nono od początku opowiedział się, inaczej niż jego rówieśnicy, po stronie heglowskiej idei historycznej konieczności. Szczególnie wyraźnie jest to widoczne w odczycie *Die Entwicklung der Reihentechnik*[5], czy analizie porównawczej *Variationen für Orchester* op. 31 Schönberga i *Variationen* op. 30 Weberna. Powiedział wówczas: „Między początkami muzyki dwunastotonowej i jej dzisiejszym stanem panuje absolutna historyczna i logiczna kontynuacja rozwoju; tu nie istnieje żaden »rozłam«"[6].

Rok później, dystansując się od coraz bardziej ekspansywnej działalności Bouleza i Stockhausena, w przedmowie do koncertu młodych kompozytorów wypowiedział znamienne słowa: „Nie ma żadnej dogmatycznej prawdy, żadnego podręcznika formułek, żadnego klucza do patentowych rozwiązań. Nikt nie otrzymał boskiego objawienia. Podstawą wszak są intensywne studia i twarda dyscyplina w pracy; osiągnąć można przez nie świadomość, myśli, rozsądek i siłę emocji. (...) Kursy nie są spotkaniem czworga lub pięciorga, lecz wielu młodych ludzi"[7].

Pamiętajmy, że rok 1958 to również czas odwiedzin Darmstadtu przez Johna Cage'a. Nono we wspomnianym wykładzie *Presenza storica nella musica oggi*, który wygłosił w 1959 roku, wypowiedział się przeciwko koncepcji Cage'a. Nie podzielał fascynacji aleatoryzmem i filozofią Dalekiego Wschodu. Krytykował propagowaną przez Amerykanina ahistoryczność, separowanie dzieł od kontekstu nie tylko artystycznego i estetycznego, ale także społecznego. Domagał się jednocześnie pewnej określoności, działania według zasad, nie popierał indyferencji w sztuce i dyletanctwa. Wolność i spontaniczność powinny być w muzyce obecne, ale zawsze poparte gruntowną znajomością kompozytorskiego rzemiosła.

Nuria Nono (córka Schönberga) tak wspomina czas przed radykalnym wystąpieniem męża w 1959 roku: „W pierwszych latach Darmstadtu było pięknie, obecni byli Henze, Boulez, Nono, Stockhausen i wszyscy byli przyjaciółmi. Bronili się wzajemnie, nawet jeśli mieli bardzo różne punkty widzenia, ale to był czas, gdzie można było się z innymi zjednoczyć, przyjąć jeden front, podkreślać wspólnotę i zaniedbywać różnice. Potem każdy poszedł swoją, właściwą drogą, ale pozostali przyjaciółmi"[8]. Po wygłoszeniu odczytu wiele osób odwróciło się od Nona. Było to o tyle niezrozumiałe, że kompozytor zawsze darzył Johna Cage'a niezwykłym szacunkiem. Brak zgodności z poglądami Amerykanina nie przeszkadzał mu w utrzymywaniu serdecznych stosunków.

Luigi Nono, ceniąc nade wszystko indywidualność, ze zgrozą obserwował kolejnych uczestników kursów, którzy przyjeżdżali do Darmstadtu po to, aby znaleźć gotowe formułki na pisanie „nowoczesnej" muzyki. Otwarta krytyka epigonizmu oraz względy polityczne przyczyniły się do umieszczenia Nona – metaforycznie rzecz ujmując – na swoistym indeksie.

Po wykonaniu *Cori di Didone* oraz *Ha venido* w 1962 roku, muzyka Nona znikła z Darmstadtu na blisko 20 lat (w 1982 wykonano *...sofferte onde serene...* z 1976 roku). Obecność kompozytora była niepożądana, utwory nie były grane. Bezpośredni więc jego wpływ na nową muzykę z kręgu darmstadckiego zakończył się, choć pośrednio jego twórczość była obecna w umysłach kolejnych pokoleń odwiedzających południową Hesję. Jednym z najwybitniejszych uczniów Włocha okazał się później Helmut Lachenmann.

Wpływ urodzonego 26 marca 1925 roku **Pierre'a Bouleza** na kształtującą się w latach pięćdziesiątych koncepcję nowej muzyki spod znaku Darmstadtu był tyleż silny, co początkowo niebezpośredni. Nie bez znaczenia jest fakt, że młody Francuz lekcje kompozycji pobierał u Oliviera Messiaena oraz René Leibowitza.

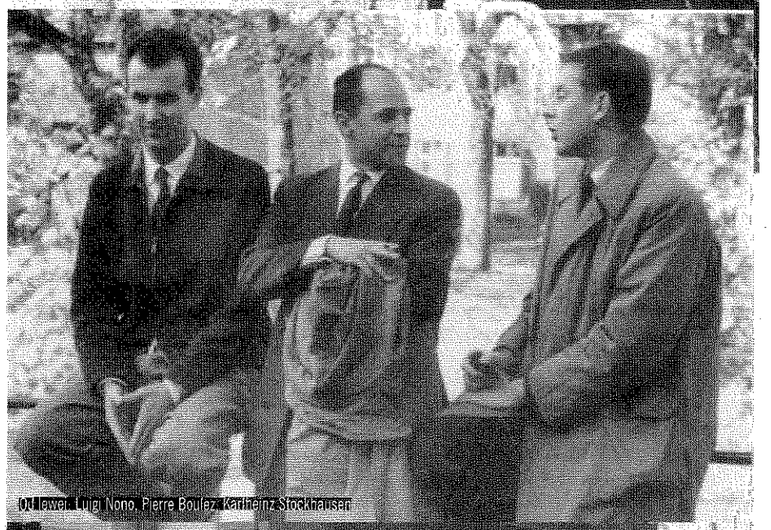
Po wykonaniu w 1951 roku na festiwalu w Donaueschingen *Polyphonie X* kontakt z kompozytorem chciał nawiązać Wolfgang Steinecke. Udało mu się to dzięki Stockhausenowi, który wówczas studiował w Paryżu. Rok później szef kursów zaplanował wykonanie swoistego manifestu totalnego serializmu – *Structures* na dwa fortepiany, które miała zagrać Yvonne Loriod wraz z kompozytorem. Niestety do przyjazdu Bouleza nie doszło i w Darmstadcie zabrzmiała *Deuxième sonate pour piano* w wykonaniu samej Loriod. W tym czasie zostały zaprezentowane na koncercie muzyki elektronicznej *Deux études concrètes*. W 1953 roku francuskiego twórcę przedstawił w swoim wykładzie Herbert Eimert, a uczestnicy kursów wysłuchali nagrania słynnych już *Polyphonie X*.

W 1955 roku udało się być Boulezowi na kursach tylko kilka dni. Wspólnie z Maderną i Henzem uczestniczył w nich aktywnie, wygłaszając wykład o znaczeniu muzyki Debussy'ego i Weberna. W imieniu miasta Steinecke zamówił wówczas u Bouleza kompozycję na dziesięciolecie istnienia Internationale Ferienkurse für Neue Musik.

Dopiero więc w 1956 roku Boulez zagościł na dłużej w Darmstadcie. Komponując utwory serialne, już wtedy twórca nie był zadowolony z rezultatów. Na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych prowadził korespondencję z Johnem Cagem[9], który pisał o roli przypadku w jego utworach, opowiadał o procesie komponowania *Concerto for prepared piano and chamber orchestra* (1950-51) i *16 Dances* (1950-51). W 1951 roku Boulez poznał także partyturę Cage'a *Music of Changes* (1951). Kompozycję tę wykonał zresztą David Tudor na kursach w 1956 i 1958 roku.

Odnalezienie równowagi między determinacją materiału muzycznego i jego notacji a indeterminacją w zakresie formy stało się dla

Od lewej: Luigi Nono, Karel Goyvaerts, Karlheinz Stockhausen



Od lewej: Luigi Nono, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen

Od lewej: Pierre Boulez, Bruno Maderna, Karlheinz Stockhausen

francuskiego kompozytora zadaniem nadrzędnym. Najpełniej ukazuje te poszukiwania *III Sonata*. W pięcioczęściowym utworze Boulez dopuszcza dowolność w kolejności wykonywanych części, natomiast one same są zapisane według ścisłych prekompozycyjnych reguł. Odchodzi więc kompozytor od idei dzieła zamkniętego. *Sonata* została wykonana dopiero w 1959 roku i była jednocześnie realizacją zamówienia Steineckego z 1955 roku.

Dwa lata wcześniej, w 1957 roku, w wykładzie *Alea*[10] Boulez zaprezentował własną koncepcję aleatoryzmu. Rozróżnił w niej dwa rodzaje przypadku. Pierwszy nazwał *Versehen* (czyli pomyłka, przeoczenie) – sytuacja ta ma miejsce, gdy kompozytor odrzuca każdą formę kontroli nad dziełem. Drugi rodzaj przypadku wiąże z serializmem. Mimo zastosowania reguł aleatorycznych w ograniczonym zakresie twórca zakłada kontrolę nad dziełem, a rezultat jest przez niego przewidziany.

Kolejne lata nie były dobre dla związków Bouleza z Darmstadtem. Mimo zaproszenia Steineckiego Boulez – wówczas już zaangażowany w działalność dyrygencką – odmówił przyjazdu. W 1959 rozsypała się przyjaźń „młodych gniewnych": Nono wygłosił pamiętny wykład, Stockhausen się obraził, Boulez, który był wówczas w Darmstadcie tylko dwa dni, zajął pozycję neutralną. W tym czasie jego dzieła poddawane są bezlitosnej krytyce[11].

Z początkiem lat sześćdziesiątych aktywność Bouleza w Darmstadcie nabiera większego rozmachu. O ile w latach pięćdziesiątych tylko pośrednio uczestniczył w toczonych tam dyskusjach, o tyle teraz regularnie głosił swoje poglądy. Recepcja jego koncepcji w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych sięgnęła zenitu. I tylko na ironię zakrawa fakt, że to właśnie wówczas Boulez przechodził kryzys twórczy, który być może sprawił, iż artysta postanowił mocniej zaangażować się w działalność teoretyczną.

Mocnym akcentem było zaprezentowanie w 1960 roku cyklu wykładów *Penser la musique aujourd'hui*[12]. W tekstach opublikowanych później w wielu językach zdefiniował serię jako coś, co daje „skończoną liczbę stworzonych możliwości". Podpierając się neopozytywistycznym paradygmatem, który dawał pierwszeństwo sformalizowanej analizie, odniósł się nie tylko do każdego muzycznego parametru, ale także do pojęć przestrzeni, monodii, homofonii, heterofonii, polifonii, struktury i zasad jej porządkowania. Dzieło to, będące rezultatem naukowo zorientowanej autoanalizy i teoretycznej refleksji jest formą podsumowania kompozytorskiego dorobku.

Rok później wygłosił dwa wykłady: *Geschmack und Funktion* oraz *Discipline et communication*. W 1962 roku prowadził seminarium *Kompositorische Möglichkeiten der Instrumente*, a w 1963 kurs *Notwendigkeit einer ästhetischen Orientierung*. Dwa lata później Pierre Boulez ostatni raz odwiedził Darmstadt. Prowadził wówczas kurs *Klangvorstellung und Realisation*. Wziął także udział w kongresie na temat formy, który zorganizował już nowy szef kursów, Ernst Thomas.

Karlheinz Stockhausen, najmłodszy z „młodych gniewnych", urodził się 22 sierpnia 1928 roku w Mödrath koło Kolonii. Niewątpliwie to właśnie Stockhausen – hardością charakteru, umiłowaniem prowokacji i buntowniczą postawą – najwyraźniej zapisał się w historii Internationale Ferienkurse. Był tam obecny najdłużej, bo nieustannie od 1951 roku do 1974. Później odwiedził jeszcze Darmstadt, ale już w zupełnie innej roli.

Gdyby losy jego kompozycji *Lieder der Abtrünningen* na głos altowy i orkiestrę kameralną potoczyły się inaczej, a ściśle mówiąc, gdyby jury kwalifikujące utwory do wykonania na kursach nie odrzuciło zbyt „staromodnej" kompozycji, uczestnicy kursów poznaliby Stockhausena już w 1950 roku. Kompozytor jednak się nie zraził i już rok później – rekomendacji udzielił mu Herbert Eimert – przyjechał do Darmstadtu, nie jako twórca wprawdzie, ale jako pianista.

W 1952 roku szturmem zdobył dwie najważniejsze sceny muzyki współczesnej: Darmstadt i Donaueschingen. Na pierwszej prawykonano *Kreuzspiel*, na drugiej *Spiel*. O ile *Kreuzspiel* odznacza się statyczną narracją, w której siatka umieszczonych w czasie punktów tworzy jednorodną warstwę brzmieniową, o tyle *Kontrapunkte* – wykonane dzień po pamiętnym webernowskim koncercie w 1953 roku – jest już kompozycją *stricte* punktualistyczną.

Dwa lata później w Darmstadcie zaostrzył się konflikt między zwolennikami totalnego serializmu a Adornem. W eseju *Das Altern der neuen Musik*[13] filozof atakował młodą generację, nazywając ją epigonami dodekafonii, którzy sprzeniewierzyli się pierwotnym założeniom systemu. To już nie komponowanie – grzmiał – lecz bezmyślne układanie nut. Mówił tutaj o utworach wówczas dla niego niepojętych, w których swoistym „fetyszem" stały się „puste", jałowe dźwięki. Na zarzut zbyt daleko idącego formalizmu i pseudonaukowości, pierwszy gwałtownie zareagował muzykolog Heinz-Klaus Metzger. Odparował, że to nie nowa muzyka się zestarzała, ale „filozofia nowej muzyki" Adorna porosła mchem... Głównym oskarżonym został właśnie Stockhausen, o którym Adorno powiedział w obecności Nona, że „zje swój kapelusz", jeżeli Stockhausen jest kompozytorem[14].

W 1955 roku wykonano dzieła Stockhausena, lecz on sam nie brał bezpośrednio udziału w kursach. Rok później aktywnie uczestniczył w seminarium *Kompositorische Möglichkeiten den elektronischen Musik*,

[1] Trzeba jednocześnie pamiętać, że przybycie „młodych gniewnych" do Darmstadtu odbyło się w różnym czasie. Nono pojawił się tam najwcześniej, bo już w 1950 uczestniczył w wykładach. Stockhausen tego samego roku nawiązał kontakt z Wolfgangiem Steinecke, ale dopiero rok później przyjechał na kursy. Natomiast z Boulezem sprawa jest najbardziej złożona, bo chociaż wykonywano tam jego utwory i prezentowano krótkie wprowadzenia do tych kompozycji już od 1952, to on sam przyjechał w tym roku do miasta tylko na cztery dni, a w całych kursach uczestniczył dopiero w roku 1956. Od tego czasu liczy się jego rzeczywista obecność w Darmstadcie.

[2] Eimert Herbert, *Junge Komponisten bennen sich zu Anton Webern*, w: Borio Gianmario, Danuser Hermann, red., *Im Zenit der Moderne. Internationale Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt 1946-66*, 4 t.; Freiburg 1997; tu: t. III, ss. 63-64.

[3] Należy pamiętać, że dużą rolę odgrywali wówczas w Niemczech Amerykanie, którzy prowadzili zdecydowaną politykę antykomunistyczną.

[4] Por. Nono Luigi, *Presenza storica nella musica oggi; Geschichte und Gegenwart in der Musik von heute*, przekł. H. Lachenmann, w: Steinecke Wolfgang red., „Darmstädter Beiträge...", zeszyt III, Mainz 1960, ss. 41-47; polskie tłumaczenie Zofii Jaremko-Pytowskiej zostało odczytane jako *Historyczna rzeczywistość w muzyce współczesnej* na antenie Programu 2 Polskiego Radia 30 III 1960 jako XII audycja w serii *Horyzonty muzyki*, a później wydane jako jedna z wkładek pierwszego tomu *Biblioteki Res Facta* pod red. Michała Bristigera, PWM, Warszawa 1969 [Tekst ten prezentujemy w przedruku na stronie 88 – przyp. red.]

[5] Nono Luigi, *Die Entwicklung der Reihentechnik*, w: Steinecke Wolfgang red., „Darmstädter Beiträge...", zeszyt I, Mainz 1958.

[6] To i dalej tłumaczenia własne – D.C.

[7] Nono Luigi, *Vorwort zum Kranichsteiner kompositions--Studio 1958*, w: Steinecke Wolfgang red., „Darmstädter Beiträge...", zeszyt II, Mainz 1959, s. 67.

[8] Nono Nuria, Manzoni Giacomo, *Die fröhlich-harten Jahre*, w: Stephan Rufolf, Knessl Lothar, Tomek Otto, Trapp Klaus, Fox Christopher red., *Von Kranichstein zur Gegenwart...*, s. 209 (tłum. własne).

[9] Boulez Pierre, Cage John, *Correspondance et documents* (*Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung* 1), red. Nattiez Jean-Jacques, Winterthur 1990.

[10] Boulez Pierre, *Alea*, przekł. Metzger Heinz-Klaus, w: Wolfgang Steinecke red. „Darmstädter Beiträge...", zeszyt I, Mainz 1958, ss. 44-56.

[11] W czasopiśmie *Die Reihe* ukazuje się krytyczna analiza *Structures la* György Ligetiego. Ligeti György, *Entscheidung und Automatik*, w: Eimert Herbert, Stockhausen Karlheiz red., „Die Reihe", zeszyt 4, Wiedeń 1958, ss. 38-63.

[12] Boulez Pierre, *Musikdenken heute 1*, w: Thomas Ernst red., "Darmstädter Beiträge...", zeszyt V, Mainz 1963; *Musikdenken heute 2*,w: Ernst Thomas red., „Darmstädter Beiträge... ", zeszyt VI, Mainz 1985

[13] Adorno Theodor Wiesengrund, *Starzenie się nowej muzyki*, tłum. Krzemień-Ojak Krystyna, w: Adorno Theodor Wiesengrund, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, Warszawa 1990, ss. 131-151.

[14] Por. Nono Nuria, Manzoni Giacomo, *Die fröhlich-harten Jahre...*, s. 209.

[15] Stockhausen Karlheinz, *Musik und Sprache*, w: Steinecke Wolfgang red., „Darmstädter Beiträge...", zeszyt I, Mainz 1958, ss. 57-82.

[16] Stockhausen Karlheinz, *Musik im Raum*, w: Steinecke Wolfgang red., „Darmstädter Beiträge...", zeszyt II, Mainz 1959, ss. 30-35.

[17] Stockhausen Karlheinz, *Musik und Graphik*, w: Steinecke Wolfgang red., „Darmstädter Beiträge...", zeszyt III, Mainz 1960, ss. 5-25.

[18] Por. tamże, ss. 270-273.

[19] Pousseur Henri, *Webern und die Theorie*, w: Steinecke Wolfgang red., „Darmstädter Beiträge...", zeszyt I, Mainz 1958, ss. 38-43.

[20] Steinecke nieprzypadkowo wybrał Pousseura na tego, który miałby zająć się twórczością Weberna, znana bowiem była jego fascynacja tym kompozytorem. W 1955 roku napisał nawet serialny *Quintette à la mémoire d'Anton Webern* na klarnet, klarnet basowy, fortepian, skrzypce i wiolonczelę.

[21] Pousseur Henri, *Theorie und Praxis in der neusten Musik*, w: Steinecke Wolfgang red., „Darmstädter Beiträge...", zeszyt II, Mainz: Schott, 1959, ss. 15-29.

Od góry: Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono

natomiast w 1957 roku publicznie zanalizował *Structures* Bouleza oraz swoje *Zeit-Maße* oraz *Kontra-Punkte*. Wykłady te przeszły do historii jako świadectwo wysokiej świadomości teoretycznej kompozytora.

W 1958 roku nastąpiła eksplozja konfliktu, który narastał między Stockhausenem a Boulezem od 1956 roku. Wówczas to David Tudor przedstawił *Music of Changes* Johna Cage'a i obaj kompozytorzy postanowili inspirować się aleatoryzmem w swoich utworach fortepianowych: Stockhausen w *Klavierstück XI*, Boulez w *III Sonacie*. Utwór Stockhausena (1956) jest pierwszą próbą zastosowania formy otwartej na gruncie europejskim. W 1957 roku Stockhausen wyłożył swój pogląd na temat przypadku w prelekcji o statystyce i formie. Będąc pod wpływem Meyer-Epplera próbował połączyć koncepcję aleatoryzmu Cage'a z pojęciem statystyki, z którym zaznajomił się na wykładach tego pierwszego. W tym samym roku poddał analizie dzieła Bouleza *Le marteau sans maître*, Nona *Il canto sospeso* oraz swoje *Gesang der Jünglinge* w wykładzie *Musik und Sprache*[15].

Swoje spostrzeżenia, również w zakresie topofonii, przedstawił w 1958 roku, prezentując nagranie kompozycji *Gruppen* i wygłaszając odczyt *Musik im Raum*[16]. Był to jednocześnie zalążek fascynacji muzyką wykonywaną w określonej przestrzeni – fascynacji, która zajmuje Stockhausena do dzisiaj. Kilkakrotnie inicjował projekty, w ramach których powstawały dzieła przeznaczone na konkretne otoczenie architektoniczne, często też kompozycje te pisane były kolektywnie (np. *Ensemble* z 1967 roku czy *Musik für ein Haus* z 1968 roku).

Rok później na seminarium *Musik und Graphik*[17] zajął się analizą notacji muzycznej. Na warsztat wykładowcy wziął swój *Zyklus*, fragmenty *Five Books of Study for Pianist* i *Piano Piece* Corneliusa Cardewa, *Pieces de chair II: Piano Pieces for David Tudor* Sylvano Bussottiego oraz *Transición II* Mauricio Kagela. W 1960 roku Stockhausen wygłosił wykład *Vieldeutige Form*[18]. Od tego momentu zajmował się już tylko autoanalizą (*Gruppen* w 1963, *Mikrophonie I*, *Mikrophonie II*, *Momente* i *Telemusik* w 1966, *Prozession* w 1967, *Punkte*, *Gesang der Jünglinge*, *Kontakte*, *Carré*, *Momente*, *Telemusik*, *Hymnen*, *Aus den sieben Tagen*, *Fresko*, *Spiral*, *Pole*, *Kurzwellen* w 1977, *Stimmung und Mantra* w 1972 oraz *Mikrophonie* i *Am Himmel wandre ich* w 1974).

Niemal wszystkie ważne utwory Karlheinza Stockhausena zostały w Darmstadcie wykonane, większość nawet kilkakrotnie (*Kreuzspiel* w 1952 i 1959, *Klavierstücke I-IV* w 1954 i 1958, *Klavierstücke V-VIII* w 1955 i 1956, *Mikorphonie I* w 1967 jako film i wykonane na żywo, również w 1974). Stockhausen pragnął wytyczać nowe szlaki w muzyce XX wieku. Będąc w ścisłym kontakcie z Wolfgangiem Steineckem współorganizował ostatnie jego kursy, a w czasach Ernsta Thomasa wręcz zdominował ich przebieg.

Obok Karela Goeyvaertsa drugim znaczącym kompozytorem z Belgii, który wyróżniał się zarówno aktywnością teoretyczną jak i kompozytorską w Darmstadcie, był **Henri Pousseur**, urodzony 23 czerwca 1929 roku w Malmédy. Studiował w konserwatorium w Liège i Brukseli. Z twórczością najnowszą zaznajamiał się sam, analizując partytury muzyki dodekafonicznej i elektronicznej.

O Internationale Ferienkurse usłyszał po raz pierwszy w czerwcu 1951 roku przy okazji spotkania z Pierre'em Boulezem. W 1954 roku odwiedził Darmstadt, usłyszał tam *Klavierstücke I* Karlheinza Stockhausena, które wywarło na nim duże wrażenie. Wtedy też zadebiutował na scenie darmstadckiej kompozycją *Trois chants sacrés* na sopran i trio smyczkowe. Po rocznej przerwie Pousseur ponownie przybył do południowej Hesji, gdzie od Luciana Beria otrzymał zaproszenie do pracy w studiu RAI.

Ponieważ Boulez nie mógł poprowadzić seminarium w 1957 roku, Steinecke zwrócił się do młodego Belga, by ten przygotował kurs na temat twórczości Weberna[19]. W swoich wystąpieniach autor położył nacisk na analizę teoretyczną kompozytorskiego języka wiedeńczyka. Zadawał pytania o zasadność używania pojęć „akord", „tonalność", „melodyka", „instrumentacja", podjął próbę ponownego ich zdefiniowania w kontekście tej twórczości[20].

W następnym roku Pousseur wygłosił odczyt *Theorie und Praxis in der neusten Musik*, opublikowany w drugim zeszycie *Darmstädter Beiträge*[21]. Tytuł odnosi się do znanego z historii teorii muzyki dyskursu dotyczącego muzyki jako dyscypliny teoretycznej – *musica theorica* (*speculativa*) – oraz muzyki jako praktyki wykonawczej – *musica practica* (*activa*). Pousseur rozważał kwestię różnicy między muzycznym „myśleniem" – tj. teoretycznym oglądem partytury utworu – a muzycznym „słyszeniem", czyli rzeczywistym kształtem brzmieniowym dzieła. Próbował także uwydatnić linearny kierunek zmian w twórczości muzycznej zgodnie z akceptacją idei historycznej konieczności owych zmian. Wskazywał również na brak recepcji tzw. nowej muzyki przez szersze grono odbiorców w kontekście twórczości stojącej między determinizmem (koncepcja prekompozycyjnej serii) a indeterminizmem (idee aleatoryczne). Koncepcja pozostawienia pewnej swobody wykonawcy, zastosowanie losowej metody koncypowania dzieła, fascynowało Pousseura w równym stopniu, co Stockhausena i Bouleza. Przykładem może być kompozycja *Mobile*, w której elementy aleatoryzmu obecne są zarówno na poziomie – jak on to nazywa – „struktury", czyli relacji między

poszczególnymi parametrami dźwięku, jak i na poziomie formy.

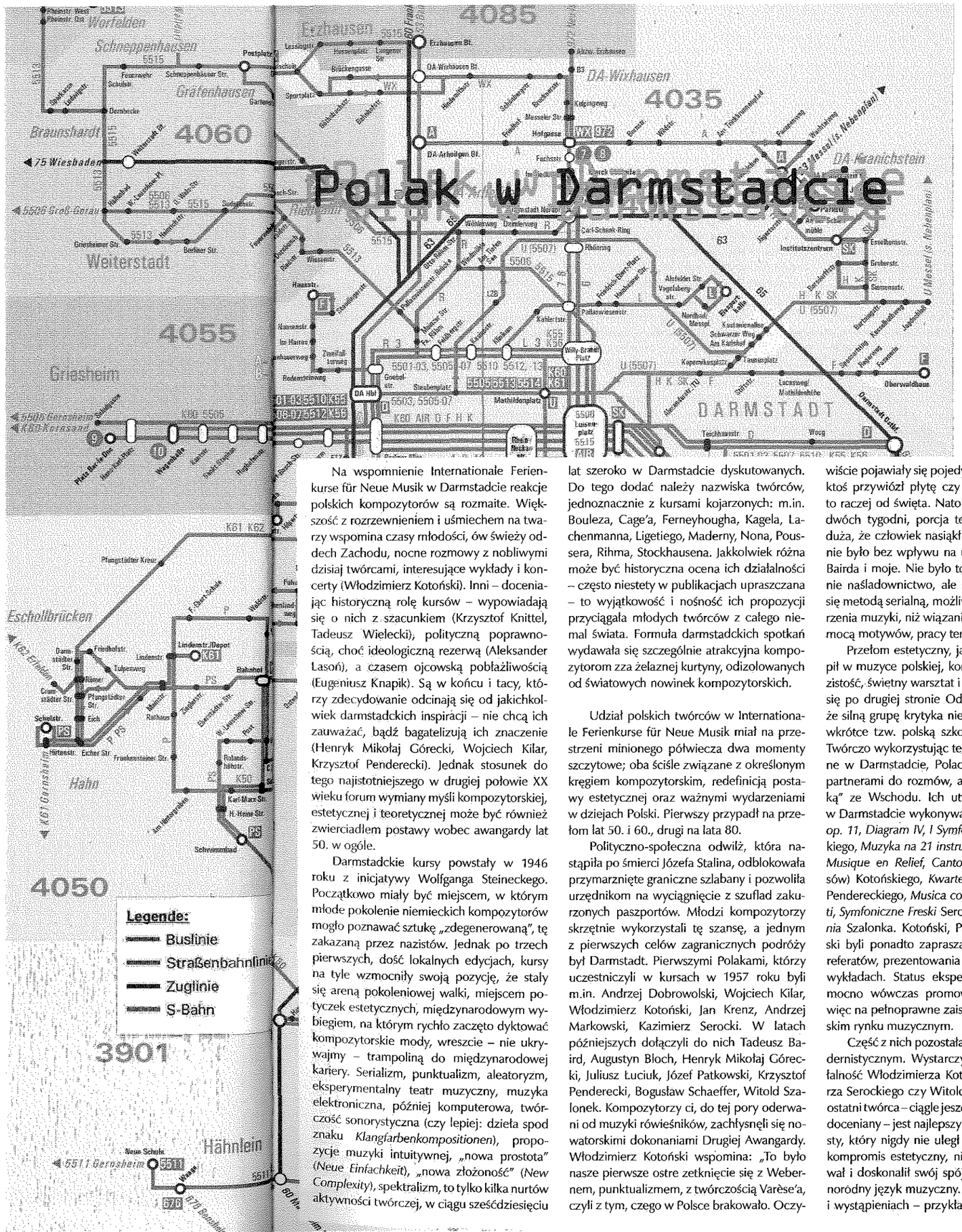
Wspólnie ze Stockhausenem w 1959 roku Pousseur prowadził kurs kompozytorski. O ile ten pierwszy zajmował się propagowaniem idei *Momentform* i ćwiczył z młodymi twórcami jej zastosowanie w praktyce, o tyle drugi zajął się teorią nowej muzyki, w której zrezygnował z koncepcji formy zamkniętej. Przygotował seminarium *Neue Grundlagen der Musiktheorie*. Zainteresowany formą otwartą (także na gruncie muzycznego teatru), którą realizowałoby więcej muzyków, oraz poszukiwaniem odpowiedzi na pytanie, jak można mistrzowsko wykorzystać zjawisko entropii w muzyce, skomponował *Répons* – rodzaj teatralnej wariacyjnej gry dla siedmiu muzyków. W tym samym roku belgijski twórca prowadził seminarium *Formprobleme der heutigen Musik*, co znakomicie korespondowało z jego ówczesnymi zainteresowaniami. Wygłosił także wykład *Die Frage nach dem Ausdruck*.

Od śmierci Steineckego Pousseur coraz rzadziej odwiedzał Darmstadt. Z pewnością był tam w 1962 roku. Prowadził wówczas seminarium kompozytorskie, które zatytułował *Allgemeine Periodik*. Podzielił swoje zajęcia na kilka tematów. Wprowadził słuchaczy w historię harmonii tonalnej, przedstawił kryzys harmonii w romantyzmie, scharakteryzował dokonania Schönberga i Weberna, omówił harmonię postwebernowską. Skupił się na preferowanej w nowej muzyce zasadzie niepowtarzalności wydarzeń dźwiękowych oraz na unikaniu periodyczności formy, powiązanych z muzyką serialną. Akcentował permanentną powtarzalność prekompozycyjnej serii na przykładzie *Structures Ia* Bouleza. Omówił również kwestię zastosowania w kompozycji muzycznej zasad porządkowania materiału muzycznego, inspirowanych statystyką lub *Wallentheorie*, której założenia w odniesieniu do muzyki szkicował już w 1960 roku. Z tej perspektywy teoretycznej analizował swoje utwory *Caractères* oraz *Trait*.

Jeszcze czterokrotnie przyjeżdżał Henri Pousseur do Darmstadtu w charakterze wykładowcy. W 1963 roku mówił o warsztacie kompozytorskim w wykładzie *Question métier – Frage Handwerk* (postawił pytania o warsztat i nowe techniki kompozytorskie), w 1964 skupił się na teoretycznych aspektach muzyki elektronicznej w wystąpieniu pt. *Theoretische Voraussetzungen für elektronische Musik*. Ponownie dotknął tego tematu, tym razem w kontekście nowych źródeł dźwięku, w 1967 roku na kursie *Probleme des elektronischen Klangmaterials*. Referat *Engegierte Musik heute* w 1970 roku był jego ostatnim wystąpieniem w Darmstadcie.

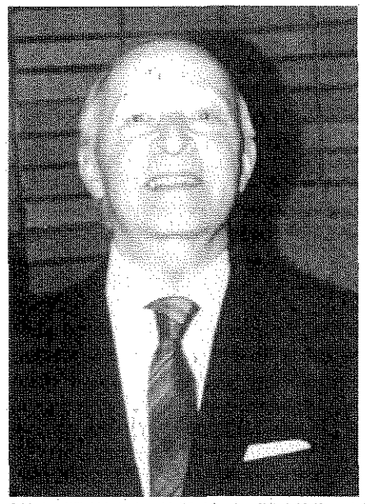
Daniel Cichy

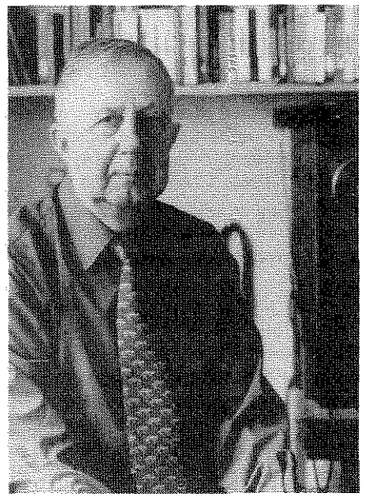
Powyższy tekst stanowi czwarty fragment drugiego rozdziału W orbicie wpływów Szkoły Wiedeńskiej i amerykańskiej awangardy *pracy magisterskiej Autora,* Internationale Ferienkurse für Neue Musik w Darmstadcie. Dzieje, rola i znaczenie w myśli teoretycznej, praktyce kompozytorskiej i życiu muzycznym II połowy XX wieku *pisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Alicji Jarzębskiej i obronionej z najwyższą oceną w roku 2004 na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Jagiellońskiego. Praca ta została uhonorowana Nagrodą im. Raya E. i Ruth A. Robinsonów, z którą wiąże się gratyfikacja pieniężna i gwarancja publikacji w prestiżowym wydawnictwie uniwersytetu Columbia. Również i w Polsce planowany jest druk tej imponującej zakresem faktograficznym, przenikliwej estetycznie, rzetelnej we wnioskach i stanowiącej świetne podsumowanie dotychczasowej działalności kursów darmstadckich pracy – polecamy ją każdemu, kto jest zainteresowany europejską kolebką i warsztatem drugiej awangardy muzycznej. Dziękujemy Autorowi za możliwość pierwodruku fragmentu w naszej redakcji.*

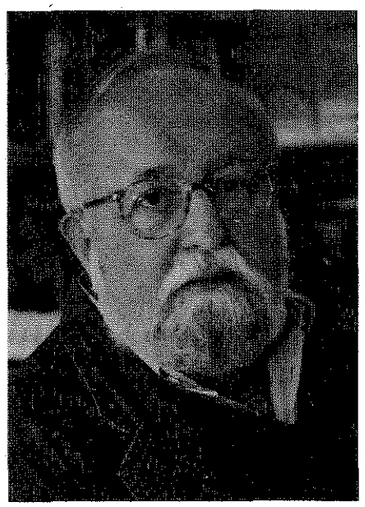

Polak w Darmstadcie
Legende:
Buslinie
Straßenbahnlinie
Zuglinie
S-Bahn
DARMSTADT
Weiterstadt
Griesheim
Eschollbrücken
Hahn
Hahnlein
Braunshardt
Gräfenhausen
Schneppenhausen
Erzhausen
DA-Wixhausen
DA-Arheilgen
DA-Kranichstein
DA Hbf
Willy-Brandt-Platz
Luisenplatz
Mathildenplatz
Steubenplatz
Rheinstraße
Hauptbahnhof
Darmstadt Ostbf.
Oberwaldhaus
Lucaswegl
Mathildenhöhe
Kopernikusplatz
Taunusplatz
Schwarzer Weg
Am Kathöfer
Nordbad
Bessp.
Alsfelder Str.
Vogelberg
Pallaswiesenstr.
Kahlerstr.
Rheinring
Carl-Schenk-Ring
Institutszentrum
Esselhornstr.
Bruhnstr.
Simonsstr.
Jagdschloß
Barkhausweg
Kranichsteiner
Teichhausstr.
Woog
Pfungstadter Kreuz
Lindenstr./Depot
Bahnhof
Rathaus
Marktplatz
Zentralstr.
Darmstädter Str.
W.-Leuschner-Str.
Rolandsbahnstr.
Karl-Marx-Str.
H.-Heine-Str.
Schwimmbad
Friedhofstr.
Tulpenweg
Crumstädter Str.
Pfungstädter Str.
Eich
Eichner Str.
Frankensteiner Str.
Hirtenstr.
Schulstr.
Neue Schule
Gernsheim
Bensheim
Darmstadt Hbf.
Pfungstadt
Groß-Gerau
Wiesbaden
Mainz
Frankfurt
Heidelberg
Bad Homburg
Friedberg
Gießen
Fulda
Kassel
Aschaffenburg
Würzburg
Nürnberg
Hanau
Offenbach
Langen
Bad Nauheim
Alzey
Bingen
Worms
Mannheim
Karlsruhe
Stuttgart
Ludwigshafen
Bad Kreuznach
Idar-Oberstein
Saarbrücken
Trier
Koblenz
Bad Ems
Limburg
Wetzlar
Marburg
Bad Orb
Gelnhausen
Bad Vilbel
Bad Schwalbach
Eltville
Rüdesheim
Bad Kissingen
Schweinfurt
Bad Mergentheim
Tauberbischofsheim
Wertheim
Miltenberg
Erbach
Michelstadt
Eberbach
Neckarsteinach
Bad Wimpfen
Neckarsulm
Heilbronn
Bad Friedrichshall
Bad Rappenau
Sinsheim
Eppingen
Bad Wildbad
Calw
Nagold
Freudenstadt
Bad Herrenalb
Gernsbach
Baden-Baden
Rastatt
Bruchsal
Bad Schönborn
Bad Mergentheim
Bad Wimpfen
Bad Friedrichshall
Bad Rappenau
Bad Wildbad
Bad Herrenalb
Bad Schwalbach
Bad Orb
Bad Vilbel
Bad Kissingen
Bad Ems
Bad Kreuznach
Bad Nauheim
Bad Homburg

z ostatnich tekstów: *Kilka uwag na marginesie partytur:* Dyptyk *na 16 saksofonów i* Gerard Hoffnung's Six Unpublished Drawings *na kwartet saksofonowy*[2] z 1996 roku oraz *Sonorystyka i jej siły twórcze. Tezy*[3] z 1997 roku – wyraźnie odwoływał się do najlepszych tradycji awangardowych: dodekafonii oraz sonoryzmu.

Drugą postawę, tę z polityczną poprawnością i chłodną analizą zysków i kosztów uczestnictwa w kursach, prezentuje większość twórców urodzonych około roku 1950. Co ciekawe, niepoślednią rolę w uformowaniu w latach 80. krucjaty ówczesnych trzydziestolatków na Darmstadt odegrał Włodzimierz Kotoński – swoisty łącznik między starą a nową gwardią wykładowców, niezłomny ambasador kursów w Polsce. O ile jednak pierwsza fala obecności Polaków była związana z potrzebą zapoznania się z zachodnią







Od lewej: Witold Lutosławski, Włodziemierz Kotoński, Krzysztof Penderecki

ofertą estetyczną, o tyle przedstawiciele „kompozytorskiego wyżu demograficznego" jechali tam – jak mówi Aleksander Lasoń[4] – w celu pokazania zachodnim kolegom, że Polacy też swój język kompozytorski mają. Wśród uczestników byli m.in. Andrzej Chłopecki, Krzesimir Dębski (sic!), Eugeniusz Knapik, Jerzy Kornowicz, Stanisław Krupowicz, Grażyna i Andrzej Krzanowscy, Aleksander Lasoń, Paweł Szymański, Tadeusz Wielecki.

Wieczne powroty do melodii i harmonii, neoromantyczne wyrazowe załączniki, a także postmodernistyczne mruganie okiem w postaci rodzimego surkonwencjonalizmu, to już świat zupełnie innej estetyki. Jednak błędnym byłoby twierdzenie, że bardzo odległy od kręgów darmstadckich. Po dość hermetycznej erze rządów Ernsta Thomasa (1961-1981) wachlarz propozycji kompozytorskich pod koniec lat 70. powoli się rozkładał. Friedrich Hommel, który przejął dowództwo w Darmstadcie w 1981 roku, mocno otworzył się na prezentację muzyki wszelakiej. Kursy stały się tyglem, w którym „nowa prostota" Wolfganga Rihma mieszała się z „nową złożonością" Briana Ferneyhougha, a fascynacje metafizyczną aurą muzyki Scelsiego, propagowaną przez grupę L'Itinéraire z Gérardem Griseyem i Tristanem Murailem na czele – z radykalnym światem brzmieniowym Helmuta Lachenmanna. Ambicje Polaków, aby zwrócić uwagę uczestników na naszą, przecież nie gorszą twórczość, nie mogły więc zostać spełnione. Siła odrębności poglądów rodzimych kompozytorów była wyraźnie zniwelowana przez mnogość kontrpropozycji. I nie pomagały ani budzące umiarkowane zainteresowanie prezentacje dzieł Buczyńskiego, Knapika, Lasonia, Szymańskiego czy Wieleckiego, ani nocne śpiewanie pieśni patriotycznych w kantynie[5]. Sami zaś polscy twórcy nierzadko chłodno odnosili się do propozycji ówczesnych guru: Ferneyhougha, Rihma czy Griseya. Niemal zgodnie dziś odpowiadają: to nie był nasz świat...

Postacią, która w tych latach została bodaj najbardziej w Darmstadcie zapamiętana, był Andrzej Krzanowski. Ten wybitny akordeonista i kompozytor prowadził klasę interpretacji akordeonowej muzyki współczesnej w latach 1984, 1986 i 1988. Tym samym wprowadził ów instrument na salony muzyki nowej, wyłuskując go z plebejskiego kontekstu. Stał się przez to niezwykle zasłużonym wykładowcą, a po okresie początkowej rezerwy jego zajęcia budziły zaciekawienie zrazu u kompozytorów zainteresowanych nowymi możliwościami akordeonu, a później wykonawców, których ciągle przybywało. Nie wolno zapomnieć, że Krzanowski zapełniał także deficyt repertuarowy we współczesnej literaturze akordeonowej; jego dzieła tworzyły pewną całość, układały się w cykle, nie były li tylko wprawkami instrumentalnymi.

Najbardziej radykalnie na temat roli i znaczenia kursów wypowiadają się przedstawiciele „pokolenia 33"; ci, którzy najdalej od tamtejszej awangardy odeszli. Fundamentalizm ich sądów będzie tym większy, im mniejszym komentarzem je opatrzymy.

Wojciech Kilar: „W 1956 roku [jeśli wierzyć archiwum Internationales Musikinstitut Darmstadt, nastąpiło to rok później – przyp. D.C.] pojechaliśmy z kolegami – Kazimierzem Serockim, Andrzejem Markowskim, Janem Krenzem, Andrzejem Dobrowolskim, Włodzimierzem Kotońskim – do Darmstadtu. Tam pierwszy raz spotkaliśmy Stockhausena, Luigiego Nono, całe darmstadckie towarzystwo. (...) Przeżyłem króciutki okres fascynacji tym nurtem i jeszcze przed Darmstadtem napisałem jedyny utwór pod jego wpływem – *Odę „Bela Bartók in memoriam"*. W Darmstadcie nie zdobyłem właściwie żadnych doświadczeń. To był okres fikcji, określania najprostszych rzeczy uczonymi słowami, jak np. »spektrum czasowe« Karlheinza Stockhausena. Długo głowiłem się, czym jest owo »spektrum«, nim zrozumiałem, że znaczenie tego pojęcia wyjaśnia każdy podręcznik zasad muzyki – najpierw rysowana jest cała nuta, potem dwie półnuty, potem cztery ćwierćnuty, itd. Wtedy używało się takich sformułowań: »formanty«, »spektrum«, pojawiło się słowo »struktura« i szereg podobnych"[6].

Krzysztof Penderecki: „Nie chciałbym być zbyt przykry w stosunku do kolegów, ale w świetle ostatnich dwudziestu lat zwłaszcza szkoła darmstadcka to ludzie pozbawieni zdolności, talentu, a to w ich rękach spoczywa, również we Francji, cała awangardowa muzyka. To ludzie, którzy nie powinni komponować, powinni byli raczej zatrudnić się w banku"[7]. „Ja również mam swoją Iliadę i Odyseję. Troją była dla mnie awangarda, epoka młodzieńczego buntu i wiary w możliwość zmiany porządku świata przez sztukę. Awangardowość dawała złudzenie uniwersalizmu. Świat muzyczny Stockhausena, Nono, Bouleza, Cage'a był dla nas młodych – krępowanych przez panującą w kraju estetykę socrealizmu – wyzwoleniem. Zaczynałem karierę w okresie, gdy wiele jeszcze było do odkrycia. Otwierała się przede mną nowa rzeczywistość, nowa wizja sztuki i świata. Szybko jednak zorientowałem się, że w nowatorstwie tym, sprowadzającym się głównie do eksperymentów i spekulacji formalnych, więcej jest destrukcji niż budowania od nowa, że ten prometejski ton jest utopią. Ucieczkę z awangardowej pułapki formalizmu umożliwił mi zwrot ku tradycji. Nazwano mnie nawet »koniem trojańskim awangardy«"[8].

„Zbankrutowana szkoła darmstacka – bo to jest kompletne bankructwo – wyrządziła dużą szkodę młodemu pokoleniu przez to, że usiłowała z tradycją zerwać, zacząć muzykę od Schönberga, a nawet Weberna. To jest fałsz, kompletnie obca mi idea"[9].

Gdyby przywołać tylko tę jedną wypowiedź Witolda Lutosławskiego[10], można by odnieść wrażenie, że trudno o bardziej radykalną postawę wobec awangardy. Jednak inne opinie twórcy rozmazują nieco ten jednoznaczny obraz, dodają doń obiektywizm, dystans i szacunek. Ot, choćby te kilka zdań zanotowanych w zeszycie myśli: „Jaki jest mój stosunek do awangardy? Jest on nacechowany przede wszystkim uczuciem sympatii. Jednak mimo podstawowej roli, jaką w rozwoju każdej sztuki odgrywa awangarda, wiedzę w tym zjawisku jednocześnie coś smutnego. Postawa awangardowca ma w sobie zawsze coś z rezygnacji. Polega ona bowiem na przerzuceniu roli tworzonego dzieła na zjawiska w gruncie rzeczy drugorzędne. »Awangardowiec« angażuje swe siły przede wszystkim w polemikę z zastaną sytuacją. Jego twórczość jest głównie dialogiem z innymi twórcami, dlatego zasięg jej znaczenia jest ograniczony. Mówiąc to, mam oczywiście na myśli postawę »awangardowca« w czystej postaci. Sam zaliczam się do postępowych twórców i chyba nikt nie zaprzeczy, że w mej muzyce można znaleźć również elementy »awangardowości«. Jednak elementy a zasadniczy cel, to dwie różne rzeczy. Tym zaś zasadniczym celem w mej twórczości nie jest dialog z innymi twórcami czy polemika z zastanym stanem rzeczy. Jest nim zupełnie co innego: danie możliwie najwierniejszego wyrazu temu wszystkiemu, co narzuca się mej kompozytorskiej wyobraźni i co odpowiada mym osobistym pragnieniom i gustom. Aby to osiągnąć, konieczna jest stała praca nad wzbogaceniem i odnawianiem własnego muzycznego języka. W naturze mej bowiem nie leży bynajmniej kwietyzm czy przywiązanie do starych form wyrażania się, jakkolwiek doskonałe mogłyby się one wydawać. (...) Stąd tęsknota za nowym, nieznanym światem dźwiękowym, stąd stałe poszukiwanie go i stąd też nieporównane uczucie świeżości płynące z każdego udanego przedsięwzięcia w tej dziedzinie"[11].

Po kilku latach Lutosławski powie: „Często bywam zaliczany do awangardy, co sprawia mi przyjemność. Ale po głębszym zastanowieniu się stwierdzam, że jest to przyjemność powierzchowna..."[12].

Daniel Cichy

Od lewej: Eugeniusz Knapik, Andrzej Krzanowski, Aleksander Lasoń

[1] Rozmowa z Włodzimierzem Kotońskim, Warszawa, 06.05.2004.

[2] Szalonek Witold, Dyptyk *na 16 saksofonów i* Gerard Hoffnung's Six Unpublished Drawings *na kwartet saksofonowy*, w: Moll M. Lilianna red., *Witold Szalonek. Katalog tematyczny dzieł, teksty o muzyce*; Katowice 2002, ss. 256-259.

[3] Tamże, ss. 249-250.

[4] Rozmowa z Aleksandrem Lasoniem, Warszawa, 05.05.2004.

[5] Swobodną atmosferę na kursach w latach 80. barwnie opisywała w rozmowie ze mną Hanna Kulenty (Warszawa, 05.05.2004).

[6] Kilar Wojciech, Podobińska Klaudia, Polony Leszek, *Cieszę się darem życia. Rozmowy z Wojciechem Kilarem*; Kraków 1997, s. 28.

[7] *Rozmowa K. Pendereckiego z Ch. Jeżewskim*, w: „L'Education Musicale", nr 327, Paryż 1986, s. 17.

[8] Penderecki Krzysztof, *Labirynt czasu*; Warszawa 1997, s. 11-12.

[9] Nikolska Irina, *Muzyka to nie tylko dźwięki – Rozmowy z W. Lutosławskim*; Kraków 2003, s. 83.

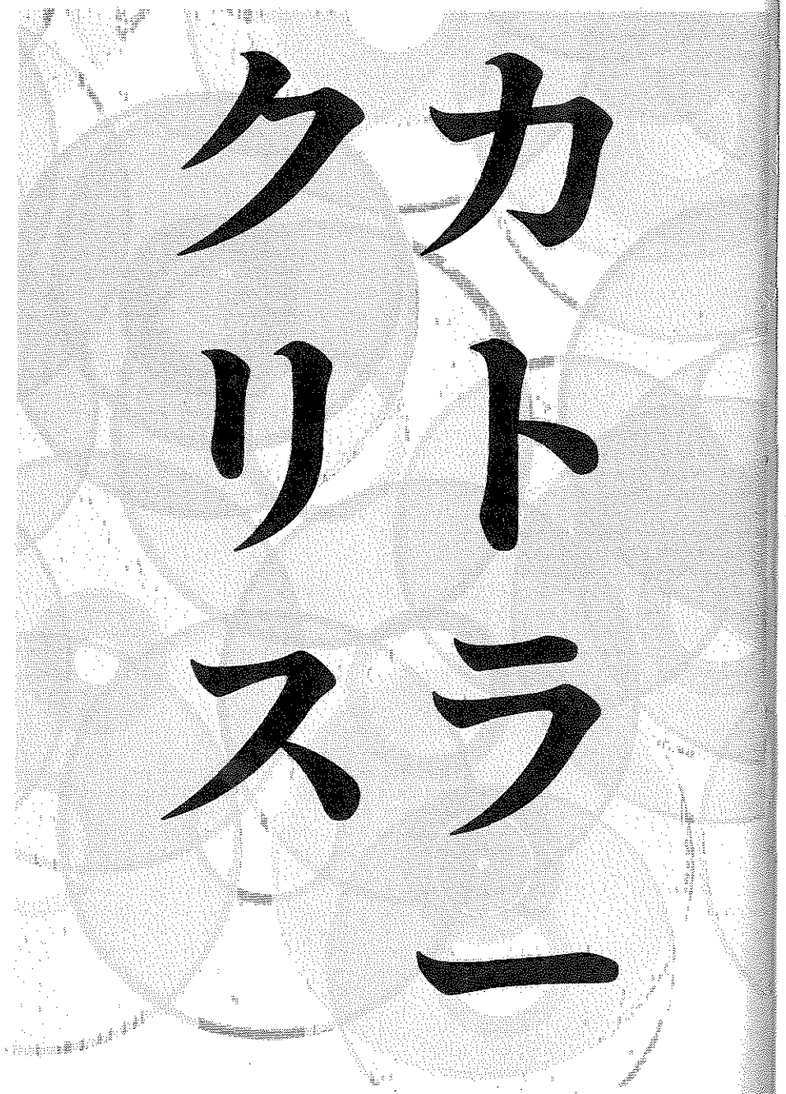
[10] W archiwum Internationales Musikinstitut Darmstadt znajdujemy dwie wzmianki o Witoldzie Lutosławskim. Pierwsza pochodzi z 1951 roku, kiedy nazwisko Polaka widnieje na liście zaproszonych delegatów na *II Internationaler Zwölftonkongress*, który odbył się w dniach 2-4 lipca 1951 roku. Materiały pokongresowe wskazują jednak na nieobecność twórcy na obradach. Po raz drugi nazwisko Lutosławskiego pojawia się w ulotce reklamującej kursy, wydanej w 1967 roku. Ernst Thomas zaprosił wówczas Witolda Lutosławskiego i Józefa Patkowskiego do wygłoszenia dwóch odczytów. Z przyczyn politycznych osoby te nie otrzymały pozwolenia na przyjazd i w miejsce wykładu *Der kompositorische Prozeß* tego pierwszego z prelekcją wystąpił Earle Brown, a miast wypowiedzi Patkowskiego na temat *Probleme des elektronischen Klangmaterials* uczestnicy usłyszeli odczyt Henriego Pousseura pod tym samym tytułem.

[11] Lutosławski Witold, *Zeszyt myśli*, zapis z 12.11.965. Cyt. za Skowron Zbigniew, *Witold Lutosławski wobec awangardy i nowatorstwa w muzyce XX wieku*, w: Paja-Stach Jadwiga red., *Witold Lutosławski i jego wkład do kultury muzycznej XX wieku*; Kraków 2005, s. 35.

[12] Kaczyński Tadeusz, *Rozmowy z Witoldem Lutosławskim*; Kraków 1973, s. 96.

plądrofonia

カトラクリス



Jednym z warunków istnienia nowej formy sztuki jest wytworzenie metajęzyka, teorii, poprzez którą można ją właściwie opisać. Nowa forma muzyki będzie jej również potrzebowała. W moim odczuciu płyta *Plunderphonics* Oswalda udzieliła wyczerpujących odpowiedzi na wiele rozstrzygających pytań, wokół których można zbudować taką teorię. Wymyślając nazwę *plunderphonics*, Oswald zidentyfikował i skonsolidował praktyki muzyczne pozostające do tej pory bez wspólnej ogniskowej. Tak jak w przypadku innych tego typu nazw, miano to w naturalny sposób stosuje się do przeszłych zjawisk, dając początek swoistej archeologii, prekursorom i początkom.

Z nadejściem epoki utrwalania dźwięku każdy zapisany nutami i nagrany utwór stawał się trwały i niezmienny jak sama partytura. Prawo autorskie przestało być takie jasne. W przypadku Coltrane'owskiej interpretacji *My Favourite Things*, prawie w ogóle niezawierającej sekwencji nut z oryginalnej partytury, przypisanie praw autorskich Rogersowi i Hammersteinowi stanowi dowód zignorowania pracy kompozytorskiej Coltrane'a, Garrisona, Tynera i Jonesa. Mogą otrzymać swój procent za „aranżację", lecz nie jest to właściwe wynagrodzenie za ich twórczy wkład wykonawczy. Na podobnej zasadzie, kiedy improwizacja grupowa zostaje zarejestrowana (jak to się często zdarza) pod nazwiskiem lidera, wyraża to jedynie układ sił w danej grupie. Twórcza energia kolektywu zostaje uhonorowana tylko w przypadku, gdy dany utwór firmują swoimi nazwiskami wszyscy członkowie grupy. Historycznie rzecz biorąc, musiały upłynąć dziesiątki lat, by organy prawne uznały dzieła „niezapisane". Mimo wszystko jednak jest to postęp. Aż do połowy lat 70. twórca chcący nabyć prawa autorskie do swojego utworu improwizowanego lub studyjnego musiał napisać coś w rodzaju partytury na podstawie nagrania: proces stawiający wszystko na głowie, w którym muzyka kreowała kompozytora. Aby muzyk mógł dostać należny mu procent tantiem za utwór, który co prawda zaczynał się i kończył melodią chronioną prawem, lecz którego środkową część stanowiła piętnastominutowa improwizacja, musiał nadać mu tytuł, w innym przypadku cała suma szła na konto autora owej melodii. Innymi słowy, na nowe realia wynikające z praktyki rejestrowania dźwięku prawnicy reagowali przez tworzenie połowicznych, kompromisowych rozwiązań w nadziei, że większość kwestii związanych z przyznawaniem praw autorskich da się rozwiązać na obszarze wyznaczonym przez *copyright* dla kompozycji i przez prawa patentowe udzielane autorom danych nagrań; że każde naruszenie tych regulacji da się łatwo rozpoznać i ukarać. Nikt nie chciał dostrzec faktu, iż technologia nagraniowa postawiła pod znakiem zapytania nie tylko sposób działania, lecz także zasadność rozpowszechnionej *koncepcji* prawa autorskiego.

John Oswald jest tym artystą, który ostatecznie przeforsował w opinii publicznej ów problem, wydając nieprzeznaczony na sprzedaż maksisingiel, a potem kompakt; znajdując nazwę dla „makropróbek" i „elektrocytatów"; był teoretykiem i obrońcą ich wykorzystania. Nie idzie tu tyle o bezprecedensowość reguł i procesów, które wykorzystał, lecz o to, że dzięki niemu zostały one wreszcie potraktowane całościowo, jako spójna, w pełni świadomie stosowana forma. Bezpośrednim skutkiem działalności Oswalda był nieproporcjonalnie silny nacisk ze strony przemysłu płytowego, groźby i wymuszenie wycofania z obiegu oraz zniszczenie wszystkich nierozprowadzonych egzemplarzy kompaktu. Postąpiono tak, mimo iż płyta ta była oryginalnym dziełem (w starym sensie paradygmatycznym), że nie była przeznaczona na sprzedaż (a zatem nie odbierała innym twórcom prawa do czerpania zysku z praw autorskich), i że Oswald wydał ją właśnie, by podnieść te same kwestie, których zduszenie tylko podkreślało ich ważność. Ta ostatnia została natychmiast zniwelowana, tym niemniej duch już zdążył ulecieć z butelki.

Przegląd zastosowań plądrofonii

Muzyka po prostu jest. Przykładami mogą tu być utwory Johna Cage'a, np. *Imaginary Landscape No. 2* oraz *Imaginary Landscape No. 4*, których składniki pochodzą w całości z płyt lub z radia i poddane są rozmaitym manipulacjom. Ma to pewien związek z przekraczaniem prawa autorskiego, lecz Cage zakłada, iż jego metoda przypadkowego wybierania muzyki po prostu „unoszącej się w powietrzu" nie narusza go. W każdym razie większość dzieł Cage'a to bardziej słuchanie, niż granie.

Zapożyczenie częściowe. Przychodzą na myśl: płyta Davida Byrne'a i Briana Eno *My Life In the Bush Of Ghosts* oraz dokonania włoskiego dua Roberto Musci/Giovanni Venosta. W obu przykładach ważną rolę odgrywają nagrania muzyki etnicznej, wokół których budowano kompozycje. Podobnie można wykorzystać tzw. pieśni wielorybów, płyty z efektami dźwiękowymi itp. Fakt, iż takie nagrania nie wywołują problemów prawnych świadczy według mnie o implikacjach natury politycznej. Jest dla mnie co najmniej niejasne, dlaczego odwoływanie się do statusu własności publicznej powinno być ważne jedynie w przypadku muzyki „etnicznej", zamiast obejmować pop i wszelkie inne formy muzyki nagrywanej.

Zapożyczenie całościowe. Można je też nazwać „interpretacją" lub „nowym usłyszeniem" istniejących nagrań. Jest to terytorium Tenneya, Trythalla, Residentsów, Marclaya i w głównej mierze pioniera plądrofonii, Johna Oswalda. Istniejące nagrania nie zostają włączone w sposób przypadkowy lub instrumentalny, lecz stają się równocześnie podmiotem i przedmiotem kreatywnego dzieła. W takich przypadkach obecne prawo autorskie jest niezdolne do odróżnienia plagiatu od nowego, samodzielnego utworu, gdyż zajmuje się wciąż starymi paradygmatami spod znaku pióra i papieru nutowego. Marcel Duchamp i jego *readymades*; Warhol malujący puszki z zupą marki Campbell i pudełka firmy Brillo; Lichtenstein posługujący się kreskówkami oraz Sherry Levine fotografująca „słynne" fotografie – to tylko kilka wymownych przykładów z dziedziny sztuk wizualnych. Artyści ci na różne sposoby poruszali podstawową dla sztuki kwestię, tj. kwestię „oryginalności". Nie mógł jej również nie podnieść i Oswald.

Źródła są nieistotne. Rozpoznawalność ukradzionych części nie jest niezbędna ani istotna. Nie wchodzi tu w grę aspekt autorefleksyjności. Zapożyczone dźwięki mogą brzmieć jakby pochodziły „znikąd", mogą być dostosowane do nowych celów lub po prostu użyte jako surowce. Do tej kategorii zalicza się także całe uniwersum zwykłych próbek lub „dźwięków" ukradzionych, takich jak brzmienia (nie części) perkusyjne, akordy gitarowe, riffy, wykrzyknienia itp., które czasami bywają użyte w sposób twórczy, lecz częściej służą oszczędności czasu i pieniędzy. Po co całymi godzinami kreować lub kopiować jakiś dźwięk, kiedy można go podkraść wprost z płyty kompaktowej i wprowadzić do własnego samplero-sekwensera?

Źródła są nierozpoznawalne. Termin ten oznacza manipulacje, które wzbogacają i przekształcają ukradzione dźwięki tak dalece, iż nie można odgadnąć ich źródła. Techniki takie są wykorzystywane w dziełach elektronicznych, konkretnych, akuzmatycznych, radiofonicznych, filmowych i w innych tworach abstrakcyjnych. W obrębie takiego zastosowania plądrofonii mieści się kosmos różnych jego odmian, np. pozytywna eksploracja nowych światów dźwięku i nowych możliwości estetyzacji oraz idea mówiąca o tym, iż nie ma potrzeby tworzenia nowych rzeczy, skoro to, co już istnieje, oferuje nieskończone możliwości. Implikowana jest tu również bezsilność w obliczu warunków współczesnego świata, tzn. pogląd mówiący, że wszystko, co dało się zrobić, już zrobiono i teraz pozostaje jedynie układać na nowo stare „klocki".

Montaż, kolaż, pożyczanie i brikolaż upowszechniły się w sztukach wizualnych co najmniej od przełomu XIX i XX wieku. Przenoszenie gotowych elementów z jednych dzieł do drugich było podstawową praktyką w kubizmie, futuryzmie i wczesnej sztuce sowieckiej. Dadaiści posunęli się w tym o wiele dalej. Marcel Duchamp już w 1914 wystawił suszarkę na butelki – dzieło, które po raz pierwszy polegało na tym, iż przedmiot niepoddany żadnym modyfikacjom został w całości przeniesiony do „przestrzeni sztuki". Co osobliwe, potrzeba było kolejnych dwudziestu pięciu lat, by na terenie muzyki podobny pomysł zastosował inny artysta, John Cage, w swoim utworze *Imaginary Landscape No. 1*, używając płyty gramofonowej jako instrumentu podczas wykonań publicznych, choć wciąż jeszcze posługiwał się tzw. dźwiękami testującymi oraz efektami zmiany prędkości obrotu talerza. W 1920 Stephan Wolpe wykorzystał osiem gramofonów odtwarzających płyty z różnymi prędkościami; a w cztery lata później Ottorino Respighi poprosił o płytę z utrwalonym śpiewem słowika, która została użyta podczas wykonania jego *Pini di Roma*. Z płytami eksperymentowali także: Milhaud (od 1922), Moholy-Nagy w Bauhausie (1923) i Varèse (1936), lecz żaden z nich nie ujął manipulacji płytami w formie skończonego dzieła. Paul Hindemith i Ernst Toch stworzyli trzy studia nad zarejestrowanym dźwiękiem (*Grammophonmusik*, 1929-30), lecz te zaginęły i trudno powiedzieć o nich coś więcej ponad to, iż ich wpływ był znikomy, o czym świadczy wyraźnie brak bezpośrednich naśladowców.

Jest rzeczą zaskakującą, iż mimo zaistnienia precedensu w sztukach wizualnych i dawno dostępnych środków do bezpośredniego przenoszenia i plądrowania dzieł plastycznych, trzeba było czekać aż tak długo na podobne osiągnięcia w świecie muzyki. Kiedy wreszcie pojawiły się pierwsze, wyraźne zwiastuny dwóch zasadniczych elementów praktyki plądrofonicznej, stało się to w dwóch różnych sferach. Każdy był otoczony przez własną, dość hermetyczną teorię i swoisty rozgłos. Kluczowymi dziełami były wczesne eksperymenty Pierre'a Schaeffera z płytami z radiowego archiwum dźwiękowego, np. *Studium talerza obrotowego* (1948) oraz wyraźne przeniesienie przez Johna Cage'a gotowego materiału muzycznego do utworu *Imaginary Landscape No. 4* na dwanaście radioodbiorników, gdzie wszystkie dźwięki, głosy i cała muzyka pochodziła z przeprowadzonego na chybił trafił plądrowania jonosfery. W 1955 Cage w nocie do utworu *Imaginary Landscape No. 5* podaje jako materiał źródłowy czterdzieści dwie płyty gramofonowe. Podczas gdy wcześniej nagrany materiał, którego używał Schaeffer, stanowiły dźwięki konkretne, a nie gotowe kompozycje, Cage konstruował swoje dzieła z utworów chronionych prawem autorskim, choć fakt ten miał drugorzędne znaczenie, jeśli idzie o intencje twórcy, był czysto przypadkowy.

Jednoznaczna ekspozycja techniki plądrofonicznej miała miejsce dopiero w 1961 w postaci sławnego utworu Jamesa Tenneya *Collage No. 1 (Blue Suede)*, manipulacji dokonanej na bazie przeboju Elvisa Presleya *Blue Suede Shoes*. Tenney rzucił wyzwanie innym kompozytorom, wziął bowiem na warsztat „nieartystyczną", niewyszukaną piosenkę i zamienił ją w „dzieło sztuki", i to nie posługując się partyturą, jak w przypadku wariacji pisanych na motywach popularnych melodii, lecz po prostu poddając płytę gramofonową różnym procedurom fizyczno-elektrycznym.

Pomimo iż nagrania oferowały wszelkie słyszalne dźwięki jako materiał nadający się do zorganizowania w sposób muzyczny, kompozytorzy muzyki artystycznej wykorzystywali je niezbyt chętnie. Ich postawa nie zmieniła się do dziś. Jeden z powodów to ten, iż odziedziczone paradygmaty, z którymi muzyka artystyczna wciąż się identyfikuje, są zakorzenione w zapisie nutowym, systemie pośredniczącym, który zakreśla krąg możliwości materiału muzycznego oraz krąg wszystkich możliwych sposobów organizacji tego materiału.

Określanie materiału i sposobu jego organizacji wynika z charakteru zapisu nutowego jako nieciągłego systemu instrukcji, opracowanego w celu stworzenia wizualnego modelu tego, co znamy pod pojęciem melodii, harmonii i rytmu; reprezentowanego przez układy dźwięków o ustalonej wysokości (poddane najczęściej kwantyzacji w stosunku dwanaście tonów na oktawę) oraz ustalone interwały czasowe (nut i pauz) i ograniczającego się do tych układów i interwałów. Notacja nie jest samą kwantyzacją materiału, redukującą go do prostych jednostek, lecz także – posiadając ograniczenia dotyczące zdolności tworzenia partytur przez kompozytorów oraz odczytywania i wykonywania ich przez muzyków – oddaje jedynie w bardzo ograniczonym zakresie złożoność zawartą w tych jednostkach.

W istocie cały gmach zachodniej muzyki artystycznej – jak mi się zdaje – wybudowano na (i dzięki) notacji, co m.in. stworzyło nierozerwalnie z nią związaną funkcję „kompozytora".

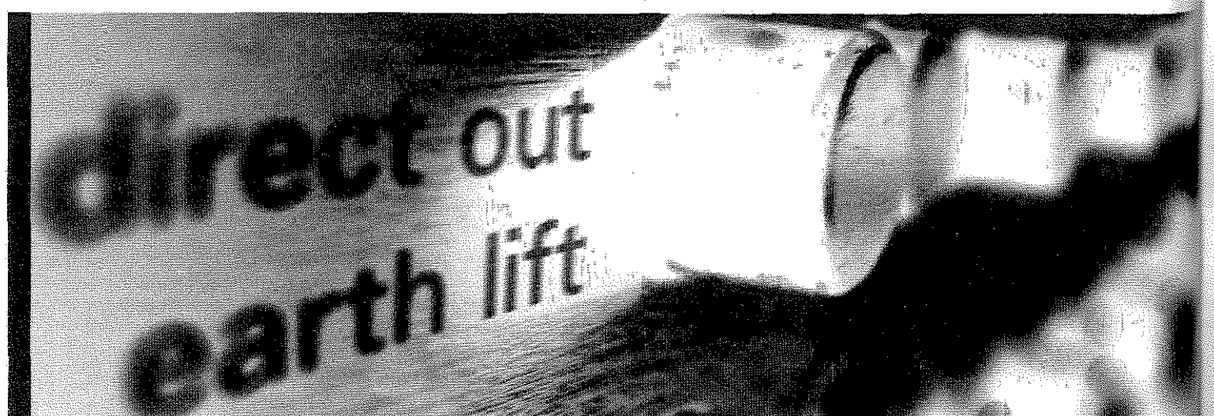
Rejestrowanie dźwięku jest zatem dla muzyki artystycznej już z samej natury rzeczy problemem skomplikowanym, a *plądrofonia* z kolei – najbardziej kłopotliwym dzieckiem medium nagrywania, łamiącym tabu, o jakich się muzyce artystycznej nawet nie śniło. Muzyka plądrofoniczna stawia postulat przywłaszczania sobie – na zasadzie surowca – nie tylko cudzych melodii czy stylów, lecz również gotowych nagrań! Oferuje medium, w którym – w niezgodzie z podstawą twórczą muzyki artystycznej, tj. *creatio ex nihilo* – powstawanie rzeczy muzycznej, jej rozwój i tożsamość można stwierdzić przez *samo słuchanie*.

W ten sposób praktyka *plądrofoniczna* obala za jednym zamachem trzy główne filary paradygmatu muzyki artystycznej: *oryginalność* (bo korzysta wyłącznie z kopii), *indywidualność* (bo przemawia głosem innych) i *prawo autorskie* (bo jego łamanie stanowi niezbędny warunek istnienia plądrofonii).

Muzyka popularna dość wolno przyjmowała piractwo dźwiękowe, tym niemniej już wkrótce okazała się o wiele lepiej przygotowana do badania jego wewnętrznych możliwości, niż muzyka artystyczna, która po z górą pięćdziesięciu latach sporadycznych eksperymentów była do tego kompletnie niezdolna. Wydaje się interesujące, iż Tenney – twórca najbardziej radykalnej i „bezwstydnej" próby przyswojenia plądrofonii muzyce artystycznej – za główne swoje źródło obrał właśnie muzykę popularną. W późniejszym utworze *Viet Flakes* (1967) połączył pop, muzykę klasyczną i tradycyjną muzykę z regionu Azji, przez co zwrócił uwagę na kolejny znaczący aspekt życia muzyki utrwalonej na płytach gramofonowych. Płyty-przedmioty nie służą dzieleniu kultury na „wysoką" i „niską" ani muzyki na „artystyczną" i „popularną" na tej samej zasadzie, według której sprzyjają ukrywaniu i hierarchizowaniu źródeł muzyki, jaką przenoszą. Płyty powodują, że wszystkie rodzaje utrwalonej na nich muzyki stają się w równym stopniu *par excellence* dostępne. Nie potrzeba odpowiednich strojów, bajońskich sum za wstęp na koncert, nie trzeba wybierać się w podróż, nie trzeba być członkiem odpowiednich kół zainteresowań lub grup społecznych, nie trzeba w końcu być obecnym w odpowiednim miejscu i czasie. Wraz z pojawieniem się nagrań, narodził się nowy rodzaj „przeszłości" i „teraźniejszości", w których można się znaleźć w dowolnej chwili. Czas i przestrzeń homogenizują się w systemie głośnikowym lub w słuchawkach. Kompakt z muzyką pop kosztuje tyle samo, co kompakt z muzyką klasyczną i oba można kupić w tym samym sklepie. Wszystkie towary są sobie równe.

Dla młodych muzyków wychowanych w epoce nagrywania, zanurzonych w niezmierzonym morzu możliwych dźwięków (np. muzyki elektronicznej, maltańskiej muzyki ludowej, bebopu, rhythm'n'bluesa, melodii z programów rozrywkowych, muzyki ze ścieżek dźwiękowych oraz najnowszych piosenek ze szczytów list przebojów) wszystkie one są równie łatwo dostępne. Różnorodne gusta i zainteresowania są zaspokajane według indywidualnych wymagań i w odpowiednim tempie. Dźwięki, techniki i style mogą się zmieniać tak szybko, jak szybko na talerzu obrotowym gramofonu da się położyć kolejną płytę; ustawić nową stację radiową w tunerze lub zanalizować i zimitować to, co się słyszy. Narasta coś, co można nazwać odurzeniem dźwiękowym.

Oczywistą jest rzeczą, iż idee pojawiające się we wszelkiego rodzaju nagraniach muzycznych oraz zastosowania tych nagrań zachęciły znaczną grupę młodzieży w latach 60. do eksperymentowania z dźwiękiem, do tworzenia stylistycznych brikolaży, stosowania zapożyczeń, szumów i hałasu, elektroniki, „dziwnych" instrumentów, a zwłaszcza *techniki studyjnej*. Wpływ muzyki artystycznej, szczególnie zaś dzieł Varèse'a, Schaeffera, Stockhausena i innych, jest w tym kontekście nie do przecenienia. Współoddziaływanie na siebie sztuki wysokiej i niskiej stanowiło coraz istotniejszy czynnik przyczyniający się do rozwoju większości innowatorskich stylów muzycznych. Także w plądrofonii wyraźnie słyszymy elementy przenikające z jednej produkcji do drugiej, tj. synchronizmy, które niegdyś dały się łatwo zidentyfikować jako przynależne do dyskursu sztuki wysokiej lub niskiej. W obliczu rosnącej liczby przykładów zastosowania obu rodzajów sztuki ich wyróżnianie staje się bezsensowne i coraz mniej możliwe.



W muzyce rockowej pionierem czysto studyjnej pracy z taśmą był Frank Zappa (słuchaj: wyraźnie przesiąknięte duchem Varèse'a utwory konkretne z longplayów *Absolutely Free*, *Lumpy Gravy* i *We're Only In It For The Money*, wszystkie nagrane w 1967; *We're Only In It...* zawiera jednoznacznie plądrofoniczny fragment zapożyczony z *surf music*) oraz zespół The Beatles (piosenka *Tomorrow Never Knows* z pochodzącego z 1966 longplaya *Revolver* oraz *Revolution No. 9*, w której pełno fragmentów splądrowanych audycji radiowych, z płyty *White Album*). Na początku lat 60. radioodbiorniki były powszechnie stosowane w obrębie sztuki wysokiej oraz przez zespoły z jej pogranicza, takie jak AMM czy Faust. W tym ostatnim Uli Trepte grał głównie na instrumencie, którym był *space box*, czyli radioodbiornik fal krótkich z podłączonymi przystawkami efektowymi.

Drugi longplay zespołu The Residents, *Third Reich&Roll* (1975), wysoce autorefleksyjny komentarz na temat kultury rockowej i przebojowych płyt, prezentuje technikę w dziwny sposób bliską metodzie użytej przez Stockhausena w utworze *Opus 1970*, nagranym w 1969 z okazji dwusetnej rocznicy urodzin Beethovena, lecz niemającym nic wspólnego z oddziaływaniem muzyki romantycznej na współczesnego kompozytora, a bardzo wiele z medium utrwalania dźwięku. Stockhausen przygotował taśmy z nagranymi fragmentami muzyki Beethovena, które były odtwarzane jako stały podkład wykonywanego utworu. Każdy z wykonawców mógł dowolnie regulować głośność muzyki wydobywającej się ze stojącego obok niego głośnika, a to, co słyszał, musiał bezzwłocznie „rozwijać" na swoim instrumencie poprzez zgęszczanie, rozciąganie, transpozycję, modulację, synchronizację, imitację i zniekształcanie materiału wyjściowego. Residents poszli podobną drogą, jednak z innym skutkiem. Zamiast Beethovena, skopiowali na jedną ścieżkę dobrze znane piosenki popowe, a na pozostałych trzech śladach dograli własny materiał transponujący, modulujący, zniekształcający, komentujący i intensyfikujący muzykę z podkładu – w ten sposób tworzyli swoje utwory. Mimo iż później wymazali większość splądrowanych materiałów źródłowych, słychać, jak te przebijają się poprzez dograne przez nich dźwięki, zupełnie jak w przypadku *Opusu 1970*.

W 1977, znów za sprawą The Residents, wyprodukowany został pierwszy przykład popowej, stuprocentowej plądrofonii, stanowiący krok na drodze wyznaczonej przez należący do sztuki wysokiej, oparty na piosence Presleya, utwór *Collage No. 1* Jamesa Tenneya oraz późniejsze i doskonalsze dzieło Richarda Trythalla *Omaggio a Jerry Lee Lewis* (1975), które wykorzystuje różne nagrania piosenki Lewisa *Whole Lotta Shakin' Going On*. Trythall mówi: „Czym dla widza stół lub gazeta na obrazie kubistycznym, tym dla słuchacza był znajomy obiekt muzyczny, służący mu za punkt orientacyjny w labiryncie nowego materiału (...) Manipulacje studyjne (...) prowadziły materiał źródłowy w zupełnie nowe, nieoczekiwane rejony, nie pozbawiając go przeszłych odniesień".[1]

Wspomnianym dziełem Residentsów był singiel zatytułowany *The Residents play The Beatles / The Beatles play The Residents*, który opakowali jak dzieło sztuki, w kopertę z sitodrukową grafiką. Była to limitowana, numerowana edycja, lecz egzemplarze były sprzedawane i znane publiczności rockowej. Pierwsza strona zawiera interpretację piosenki *Flying* Beatlesów, a druga stanowi przykład czystej plądrofonii, by użyć tego terminu retroaktywnie: zmontowano ją z fragmentów przegranych z płyt Beatlesów i poddano działaniu techniki wielościeżkowej, zapętleniu fraz oraz cięciu i sklejaniu taśmy. Jest to pomysłowa konstrukcja i pozostaje czymś w rodzaju dzieła klasycznego.

Termin *scratching* (rysowanie, drapanie) ukuto, by opisać praktykę manipulowania w czasie rzeczywistym płytami długogrającymi przy użyciu specjalnie przystosowanych do tego celu gramofonów. Scratching został wymyślony w amerykańskich dyskotekach, gdzie dyskdżokeje zaczęli „programować" odtwarzanie czarnych krążków. Polegało to na puszczaniu kilku płyt naraz i dokonywaniu zabiegów technicznych na wychodzących sygnałach przez nakładanie ich na siebie; zmienianie ich z zachowaniem jednego rytmu, tempa i tonacji; płynne ściszanie jednego i podgłaśnianie drugiego itp. Wkrótce doszło do tego, że dobry dyskdżokej wykorzystywał scratching jako swoisty akompaniament lub instrument solowy wraz z pudełkami rytmicznymi, podkładami z taśm i śpiewem. Obok starych technik wypracowanych przez muzykę konkretną, np. kontrolowanej zmiany prędkości obrotu talerza i riffów uzyskiwanych przez zamknięcie rowka (*sillons fermées*), pojawiły się nowe, udoskonalone techniki scratchingowe, np. rytmiczne przesuwanie dłonią płyty w przód i w tył, przy ustawieniu słabego nacisku igły – tworzące rytmy dodatkowe i krzyżowe. „Potrzebujesz tylko dwa gramofony sterowane dłonią i maszynę perkusyjną. Kup też kilka krążków z dobrze zrytmizowanymi kawałkami; wybierz z nich to, co lubisz i puść na podkładzie z maszyny perkusyjnej. Połóż dłoń na krążku i skreczuj. Powtarzaj fragment, który cię kręci. Teraz równomiernie podgłaśniaj drugą płytę, ściszając pierwszą. Nie zmieniaj rytmu z maszyny. Zacznij mówić i śpiewać do mikrofonu na tle nagrania z płyty. Oto jak przy użyciu płyt innych artystów tworzysz własną muzykę. To jest właśnie scratching".[2]

Co ciekawe, apoteoza płyty gramofonowej w roli *instrumentu muzycznego* i surowca nowego sposobu tworzenia przypadła w momencie, gdy sam czarny krążek zaczął wychodzić z mody; wtedy, kiedy nowa technologia, wykraczająca daleko poza najśmielsze marzenia wszystkich skreczerów, akuzmatyków, kompozytorów na taśmę czy organizatorów dźwięków razem wziętych, zaczęła zmiatać z powierzchni ziemi wszystkie wcześniejsze systemy rejestrująco-odtwarzające. Próbkowanie nie zniszczyło manipulacji płytami, lecz jeszcze tchnęło w nią nowe życie. Techniki spod znaku talerza obrotowego są wciąż obecne w stylach *house* i *techno*. Marclay odnosi coraz większe sukcesy i można zauważyć, iż na okładkach kompaktów różnych wykonawców coraz więcej nazwisk muzyków obsługujących gramofony. Zdaje się, iż próbkowanie spowodowało odrodzenie się płyty gramofonowej w postaci prawdziwego instrumentu o analogowym głosie ekspresji, uautentycznionym przez nostalgię. Przestarzałość płyty gramofonowej usprawiedliwia stworzenie nowej mitologii dla starego fonografu, która mówi o zatoczeniu przez niego pełnego koła od wyjściowej roli biernego odtwarzacza do obecnej – twórczego instrumentu. O przejściu od martwego mechanizmu do urządzenia obdarzonego głosem pełnym wyrazu. O śmierci wykonań muzycznych, jaką ucieleśniał, oraz o jego transformacji w gwarant muzyki granej na żywo. Właśnie autentyczność płyty długogrającej powoduje, iż format ten jest wciąż w produkcji. Czarny krążek stał się anachronizmem niezastąpionym.

Typowy producent dysponuje urządzeniem o nazwie Linn/Akai MPC60, które ma dwanaście padów jak maszyna perkusyjna, duże zasoby pamięci do budowania sekwencji, i które – co najważniejsze – jest także samplerem. Producenci spędzają dużo czasu w domu, gdzie z gigantycznych płytotek wybierają odpowiednie części służące potem do tworzenia nowych piosenek. Zaczynają zwykle od pętli perkusyjnej, najczęściej z płyt Jamesa Browna, trwającej jeden, dwa, a czasem cztery takty. Później biorą pętlę z linią basu, często z towarzyszącą jej perkusją, powiedzmy od Zapp Bandu – jeden lub dwa takty. Sekcję dętą ściągają z Earth, Wind & Fire, pianino elektryczne z zupełnie zapomnianej płyty funkowej, dodają jeszcze kilka pętli perkusyjnych dla wzmocnienia efektu i nadają całości płynny, motoryczny charakter. Następnie przychodzi kolej na instrumenty perkusyjne, tamburyn, próbki hi-hatu. Wielu producentów ma własne „sygnaturowe" hi-haty i tamburyny, których używa na wszelkich swoich nagraniach, i których źródła utrzymuje w tajemnicy. Jeśli uda ci się je rozpoznać, to znaczy, że jesteś prawdziwym ekspertem-maniakiem w zakresie starych płyt. Brzmienie bębna basowego, owo „bum", składa się w dużej mierze z próbki z Rolanda TR 808: wybrzmienie trzeba nastawić na maksa. Niewielu ludzi może sobie pozwolić na TR 808, lecz próbki z tej maszyny są dostępne w dużym wyborze. Dobre „bum" można uzyskać także przez próbkowanie oscylatora w granicach od 60 do 100 Hz i przez dodanie próbki zwykłego bębna basowego. Daje to tak głębokie brzmienie, że „bum" może być na pierwszym planie – tam, gdzie jego miejsce – a mimo to nie wchodzi w drogę innym dźwiękom.

Te wszystkie pętle i próbki przypisuje się teraz różnym padom w MCP60 i układa w formie piosenki. Jednak jeszcze nie jest to prawdziwa piosenka z pauzami, refrenami itp., a masa ułożonych jedna na drugiej próbek i pętli, zwana *beatami*. Idealne zgranie wszystkich tych części – pierwotnie nagranych w różnych tempach – wymaga swoistego kunsztu. Trzeba je zsynchronizować za pomocą metronomu z sekwensera. Przyśpieszający lub zwalniający nawet w zakresie czterech taktów perkusiści, sekcje dęte wypadające z rytmu – wszystkie ludzkie „niedoskonałości" czasami zmuszają producenta do dzielenia danej próbki na dwa lub cztery oddzielne segmenty, aby przez ich skrócenie i wydłużenie pętla zmieściła się w takcie. Wszystkie te pętle są dość normalne, tzn. słychać na nich rozmowy, wrzaski publiczności lub członków zespołu, tło muzyczne, trzaski i szum starych płyt. Uzupełniają kształt piosenek i polepszają końcowy efekt brzmieniowy.

Po ułożeniu wszystkich części w formie piosenki, przepisuje się je na wieloślad. Każda próbka i pętla idą na osobne ścieżki. Dodaje się też partie grane „na żywo": najczęściej gitarę basową, gitarę solową z efektem *wah-wah*, saksofon itp. Potem dochodzą wokale i scratching. Tym ostatnim zajmuje się dyskdżokej, czyli gość z gramofonem i skrzynią pełną starych analogów. To prawie solista: w piosenkach zostawia się specjalne miejsca na scratching. Podobnie postępują np. grupy rockowe, które zostawiają miejsca na solówki gitarowe, dopełnienia fraz i smaczki. Dyskdżokeje doskonale wiedzą, skąd wziąć różne mikrofrazy i dźwięki dopasowujące się w dziwny sposób do tekstów piosenek. Często przestawiają kolejność słów źródłowej piosenki lub składają w całość wersy z różnych songów tak, aby uzyskać pożądane znaczenie. Naprawdę dobrzy dyskdżokeje – to niesamowita rzecz. Oglądać i słuchać ich – to sama radość. Prawdziwi artyści.

CHRISTIAN MARCLAY PLAYS WITH THE RECORDS OF LOUIS ARMSTRONG JANE BIRKIN & SERGE GAINSBOURG JOHN CAGE MARIA CALLAS FREDERIC CHOPIN MARTIN DENNY ARTHUR FERRANTE & LOUIS TEICHER FRED FRITH · JIMI HENDRIX CHRISTIAN MARCLAY JOHANN STRAUSS JOHN ZORN

Teraz chcę się przyjrzeć niektórym z całej masy zastosowań plądrofonii; mianowicie tym, które nie odnoszą się bezpośrednio do innych twórców lub do samych plądrofoników, jak w przypadku Tenneya, Trythalla, The Residents, Oswalda czy Marclaya. Po pierwsze, wyraźnie widać, iż plądrowanie płyt w poszukiwaniu próbek, które są potem przerabiane na wytwory hip hop, house i techno, a także w coraz większym stopniu na ogólnie rozumianą muzykę pop, jest dziś praktyką szeroko rozpowszechnioną. Oznacza to, że partie perkusyjne, basowe (często tworzone przez zapętlenie danego taktu), instrumentów dętych i wszelkiego rodzaju detale, np. okrzyki Jamesa Browna, są kopiowane z płyt innych twórców i używane do budowania – ścieżka po ścieżce – nowych utworów. W ogólnym zarysie jest to ta sama procedura, jaką przyjął zespół The Residents w utworze opartym na nagraniach Beatlesów; choć współczesna paleta elektronicznych efektów daje o wiele większe możliwości, niż w przeszłości, a osiągnięte wyniki są o wiele bardziej skomplikowane technicznie. Rytmy i tempa dadzą się dopasować i zsynchronizować; można regulować wysokość dźwięku i poziom dynamiki itp. Próbki mogą, lecz nie muszą, być rozpoznawalne, nie ma to znaczenia. Celem nie jest nawiązanie do konkretnej osoby, lecz pewnego rodzaju konsumpcja twórcza, stworzenie zestawionego z różnych części brikolażu. Zamiast zaczynać od pisania instrumentacji lub partytury, zaczynamy w tym przypadku od zebrania dużej kolekcji płyt analogowych i kompaktowych, a następnie kopiujemy interesujące nas fragmenty, poddajemy te próbki różnym manipulacjom i montujemy je ze sobą.

Na razie bardziej nurtuje mnie sposób, w jaki muzyka pop zaczyna pożerać samą siebie. Mamy tu do czynienia ze swoistym kanibalizmem, z ironistwem oraz z poczuciem, iż wszystko już zostało wymyślone, a zatem pozostaje jedynie niekończące się reinterpretowanie i rearanżowanie. Stara idea oryginalności *przez tworzenie* ustępuje innej – *przez konsumowanie*, przez słuchanie; jeśli można to w ogóle nazwać oryginalnością.

Przypisy

[1] Patrz: Richard Trythall, uwagi do utworu *Omaggio a Jerry Lee Lewis*, w: *Contemporary Music CD*, RéR Megacorp.

[2] Patrz: Malcolm McLaren, komentarz do *B-Bu-Buffalo Gals*, 1982.

Powyższy tekst stanowi dokonany przez Michała Mendyka wybór z rozdziału VII polskiego wydania książki Chrisa Cutlera O muzyce popularnej. Pisma teoretyczno-krytyczne *w tłumaczeniu i opracowaniu Ireneusza Sochy; Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków, 1999). Dziękujemy Autorowi, Wydawnictwu i Tłumaczowi za możliwość przedruku.*

[autor: Chris Cutler]::[tłumaczenie: Ireneusz Socha]::[język japoński: Jacek Skolimowski]

nie wiem, jak napisać naukowy tekst. poprzez lata praktyki w tak zwanym undergroundzie, czy też alternatywie, muzyce odrębnej, postamatorskiej, krawędziowej, niszowej, niezależnej, czy jak tam zwał, nauczyłem się widzieć świat jako zbiór pewnych umownych zdarzeń. mocno relatywne to pewnie, ale akurat w obrębie muzyki, czy szerzej – sztuki, jedna jedyna prawda nie istnieje. zatem pisząc ten tekst zmieszam to, co wydaje mi się obiektywne z tym, co jest subiektywne. miks będzie dość szybko robiony, z użyciem nieczyszczonych autosampli i autocytatów, z lekką tylko kompresją, trochę dodanych wysokich tonów. plusminusowe cięcia będą ostre i nieszlifowane. bez masteringu. słowem – nieco plądrosłownie. jeśli masz wrażenie, że tekst trochę przeskakuje i robi autoskrecze – nie martw się. wszystko jest dozwolone.

kiedy pan bóg wymyślał przykazanie „nie kradnij", prawdopodobnie sampling jeszcze nie istniał. za to z pewnością istniało cytowanie, imitowanie, pożyczanie, czy zwyczajna inspiracja. ale na pewno nie to chciał zganić. jaki ten zapewne zbyt biblijny przykład (w sumie, skąd ja go w ogóle wytrzasnąłem?!) ma związek z „problemami" na styku muzyka a prawo? oczywiście nie jest to styk, ale raczej zderzenie czołowe. i chodzi o system, czyli zbiór dziwacznych przyzwyczajeń. sposób, w jaki sprawy tzw. kopyrajtu w naszym kraju, i na świecie, a może głównie w naszej świadomości funkcjonują. sięgnąłem z genezą problemu dość daleko w przeszłość, bo tak chyba problem, który ma być w nim poruszony, zawsze traktowałem intuicyjnie. i każde spisanie podobnego problemu zaczyna tworzyć dla niego ramy, używając terminologii muzyczno-marketingowej – zaczyna tworzyć styl. taka kolej rzeczy właśnie jest problemem, lecz

upraszczam sytuację, ale tak to wygląda mniej więcej.

do momentu kiedy ludzie nie zaczęli się zastanawiać, czy muzyka jest tworem wolnym, czy też podlegającym jakiemuś kodeksowi lub szerszemu prawu, taki problem nie mógł zaistnieć. tak jak nie są objęte prawem autorskim legendy i podania ludowe, tak nie była nim objęta muzyka. jasne, pewnie od zawsze dzieliła się na tę dla jednych i drugich (dla szefów i dla poddanych), lecz nie znaczy to, że ktokolwiek pamiętał nazwisko autora danej pieśni. wszystko było w naszym dzisiejszym rozumieniu dobrem publicznym. prawdziwy problem zaczął się w momencie wynalezienia zapisów nutowych – tutaj zaczął wygrywać jako usankcjonowany autor ten, kto zapisał dany kawałek jako pierwszy i podpisał się pod tekstem, czasem podpis był machinalny, czasem domyślny, nieświadomy, czasem z premedytacją. pojawili się nerwowi. po czasie oczywiście zaczęło to przynosić karykaturalne rezultaty, dla mnie takim legendarnym przykładem są utwory komponowane przez mozarta – podobno zawsze zostawiał trochę „czystego" miejsca dla wykonawców, żeby mogli sobie poimprowizować wg własnego uznania, ale z czasem niektóre z tych późniejszych „nieautorskich" improwizacji jakimś trafem zapisano i część z nich przetrwała do dzisiaj jako skończone kompozycje mozarta, chociaż tak naprawdę mamy do czynienia z czymś w rodzaju prostego systemu „open source"! pewnie historycy muzyki przykład ten mogą opowiadać inaczej, jednak nie ścisłość historyczna jest tutaj ważna, tylko pewien rodzaj systemu czy sposobu istniejący w muzyce europejskiej, czyli tej najczęściej uznawanej za najbardziej „cywilizowaną". wygląda na to, że mozart nie miał nic przeciwko modyfikacjom jego utworów, więc dlaczego w dzisiejszych czasach tak zwany autor najczęściej jest oburzony, kiedy się z „jego" muzyką cokolwiek robi? o, przepraszam, często autor nie jest nawet lekko zdenerwowany, we wściekłość wpadają jego piarowcy i prawnicy, ach znowu sorry – nie są wściekli, tylko zacierają ręce.

Typowy producent dysponuje urządzeniem o nazwie Linn/Akai MPC60, które ma dwanaście padów jak maszyna perkusyjna, duże zasoby pamięci do budowania sekwencji, i które – co najważniejsze – jest także samplerem. Producenci spędzają dużo czasu w domu, gdzie z gigantycznych płytotek wybierają odpowiednie części służące potem do tworzenia nowych piosenek. Zaczynają zwykle od pętli perkusyjnej, najczęściej z płyt Jamesa Browna, trwającej jeden, dwa, a czasem cztery takty. Później biorą pętlę z linią basu, często z towarzyszącą jej perkusją, powiedzmy od Zapp Bandu – jeden lub dwa takty. Sekcję dętą ściągają z Earth, Wind & Fire, pianino elektryczne z zupełnie zapomnianej płyty funkowej, dodają jeszcze kilka pętli perkusyjnych dla wzmocnienia efektu i nadają całości płynny, motoryczny charakter. Następnie przychodzi kolej na instrumenty perkusyjne, tamburyn, próbki hi-hatu. Wielu producentów ma własne „sygnaturowe" hi-haty i tamburyny, których używa na wszelkich swoich nagraniach, i których źródła utrzymuje w tajemnicy. Jeśli uda ci się je rozpoznać, to znaczy, że jesteś prawdziwym ekspertem-maniakiem w zakresie starych płyt. Brzmienie bębna basowego, owo „bum", składa się w dużej mierze z próbki z Rolanda TR 808: wybrzmienie trzeba nastawić na maksa. Niewielu ludzi może sobie pozwolić na TR 808, lecz próbki z tej maszyny są dostępne w dużym wyborze. Dobre „bum" można uzyskać także przez próbkowanie oscylatora w granicach od 60 do 100 Hz i przez dodanie próbki zwykłego bębna basowego. Daje to tak głębokie brzmienie, że „bum" może być na pierwszym planie – tam, gdzie jego miejsce – a mimo to nie wchodzi w drogę innym dźwiękom.

Te wszystkie pętle i próbki przypisuje się teraz różnym padom w MCP60 i układa w formie piosenki. Jednak jeszcze nie jest to prawdziwa piosenka z pauzami, refrenami itp., a masa ułożonych jedna na drugiej próbek i pętli, zwana *beatami*. Idealne zgranie wszystkich tych części – pierwotnie nagranych w różnych tempach – wymaga swoistego kunsztu. Trzeba je zsynchronizować za pomocą metronomu z sekwensera. Przyśpieszający lub zwalniający nawet w zakresie czterech taktów perkusiści, sekcje dęte wypadające z rytmu – wszystkie ludzkie „niedoskonałości" czasami zmuszają producenta do dzielenia danej próbki na dwa lub cztery oddzielne segmenty, aby przez ich skrócenie i wydłużenie pętla zmieściła się w takcie. Wszystkie te pętle są dość normalne, tzn. słychać na nich rozmowy, wrzaski publiczności lub członków zespołu, tło muzyczne, trzaski i szum starych płyt. Uzupełniają kształt piosenek i polepszają końcowy efekt brzmieniowy.

Po ułożeniu wszystkich części w formie piosenki, przepisuje się je na wieloślad. Każda próbka i pętla idą na osobne ścieżki. Dodaje się też partie grane „na żywo": najczęściej gitarę basową, gitarę solową z efektem *wah-wah*, saksofon itp. Potem dochodzą wokale i scratching. Tym ostatnim zajmuje się dyskdżokej, czyli gość z gramofonem i skrzynią pełną starych analogów. To prawie solista: w piosenkach zostawia się specjalne miejsca na scratching. Podobnie postępują np. grupy rockowe, które zostawiają miejsca na solówki gitarowe, dopełnienia fraz i smaczki. Dyskdżokeje doskonale wiedzą, skąd wziąć różne mikrofrazy i dźwięki dopasowujące się w dziwny sposób do tekstów piosenek. Często przestawiają kolejność słów źródłowej piosenki lub składają w całość wersy z różnych songów tak, aby uzyskać pożądane znaczenie. Naprawdę dobrzy dyskdżokeje – to niesamowita rzecz. Oglądać i słuchać ich – to sama radość. Prawdziwi artyści.

CHRISTIAN MARCLAY PLAYS WITH THE RECORDS OF

LOUIS ARMSTRONG JANE BIRKIN & SERGE GAINSBOURG JOHN CAGE MARIA CALLAS FREDERIC CHOPIN MARTIN DENNY ARTHUR FERRANTE & LOUIS TEICHER FRED FRITH • JIMI HENDRIX CHRISTIAN MARCLAY JOHANN STRAUSS JOHN ZORN

Teraz chcę się przyjrzeć niektórym z całej masy zastosowań plądrofonii; mianowicie tym, które nie odnoszą się bezpośrednio do innych twórców lub do samych plądrofoników, jak w przypadku Tenneya, Trythalla, The Residents, Oswalda czy Marclaya. Po pierwsze, wyraźnie widać, iż plądrowanie płyt w poszukiwaniu próbek, które są potem przerabiane na wytwory hip hop, house i techno, a także w coraz większym stopniu na ogólnie rozumianą muzykę pop, jest dziś praktyką szeroko rozpowszechnioną. Oznacza to, że partie perkusyjne, basowe (często tworzone przez zapętlenie danego taktu), instrumentów dętych i wszelkiego rodzaju detale, np. okrzyki Jamesa Browna, są kopiowane z płyt innych twórców i używane do budowania – ścieżka po ścieżce – nowych utworów. W ogólnym zarysie jest to ta sama procedura, jaką przyjął zespół The Residents w utworze opartym na nagraniach Beatlesów; choć współczesna paleta elektronicznych efektów daje o wiele większe możliwości, niż w przeszłości, a osiągnięte wyniki są o wiele bardziej skomplikowane technicznie. Rytmy i tempa dadzą się dopasować i zsynchronizować; można regulować wysokość dźwięku i poziom dynamiki itp. Próbki mogą, lecz nie muszą, być rozpoznawalne, nie ma to znaczenie. Celem nie jest nawiązanie do konkretnej osoby, lecz pewnego rodzaju konsumpcja twórcza, stworzenie zestawionego z różnych części brikolażu. Zamiast zaczynać od pisania instrumentacji lub partytury, zaczynamy w tym przypadku od zebrania dużej kolekcji płyt analogowych i kompaktowych, a następnie kopiujemy interesujące nas fragmenty, poddajemy te próbki różnym manipulacjom i montujemy je ze sobą.

Na razie bardziej nurtuje mnie sposób, w jaki muzyka pop zaczyna pożerać samą siebie. Mamy tu do czynienia ze swoistym kanibalizmem, z lenistwem oraz z poczuciem, iż wszystko już zostało wymyślone, a zatem pozostaje jedynie niekończące się reinterpretowanie i rearanżowanie. Stara idea oryginalności *przez tworzenie* ustępuje innej – *przez konsumowanie*, przez słuchanie; jeśli można to w ogóle nazwać oryginalnością.

Przypisy

[1] Patrz: Richard Trythall, uwagi do utworu *Omaggio a Jerry Lee Lewis*, w: *Contemporary Music*, CD, RéR Megacorp.

[2] Patrz: Malcolm McLaren, komentarz do *B-Bu-Buffalo Gals*, 1982.

Powyższy tekst stanowi dokonany przez Michała Mendyka wybór z rozdziału VII polskiego wydania książki Chrisa Cutlera O muzyce popularnej. Pisma teoretyczno-krytyczne w tłumaczeniu i opracowaniu Ireneusza Sochy; Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków, 1999). Dziękujemy Autorowi, Wydawnictwu i Tłumaczowi za możliwość przedruku.

[autor: Chris Cutler]::[tłumaczenie: Ireneusz Socha]::[język japoński: Jacek Skolimowski]

nie wiem, jak napisać naukowy tekst. poprzez lata praktyki w tak zwanym undergroundzie, czy też alternatywie, muzyce odrębnej, postamatorskiej, krawędziowej, niszowej, niezależnej, czy jak tam zwał, nauczyłem się widzieć świat jako zbiór pewnych umownych zdarzeń. mocno relatywne to pewnie, ale akurat w obrębie muzyki, czy szerzej – sztuki, jedna jedyna prawda nie istnieje. zatem pisząc ten tekst zmieszam to, co wydaje mi się obiektywne z tym, co jest subiektywne. miks będzie dość szybko robiony, z użyciem nieczyszczonych autosampli i autocytatów, z lekką tylko kompresją, trochę dodanych wysokich tonów. plusminusowe cięcia będą ostre i nieszlifowane. bez masteringu. słowem – nieco plądrosłownie. jeśli masz wrażenie, że tekst trochę przeskakuje i robi autoskrecze – nie martw się. wszystko jest dozwolone.

kiedy pan bóg wymyślał przykazanie „nie kradnij", prawdopodobnie sampling jeszcze nie istniał. za to z pewnością istniało cytowanie, imitowanie, pożyczanie, czy zwyczajna inspiracja. ale na pewno nie to chciał zganić. jaki ten zapewne zbyt biblijny przykład (w sumie, skąd ja go w ogóle wytrzasnąłem?!) ma związek z „problemami" na styku muzyka a prawo? oczywiście nie jest to styk, ale raczej zderzenie czołowe. i chodzi o system, czyli zbiór dziwacznych przyzwyczajeń. sposób, w jaki sprawy tzw. kopyrajtu w naszym kraju, i na świecie, a może głównie w naszej świadomości funkcjonują. sięgnąłem z genezą problemu dość daleko w przeszłość, bo tak chyba problem, który ma być w nim poruszony, zawsze traktowałem intuicyjnie. i każde spisanie podobnego problemu zaczyna tworzyć dla niego ramy, używając terminologii muzyczno-marketingowej – zaczyna tworzyć styl. taka kolej rzeczy właśnie jest problemem, lecz

upraszczam sytuację, ale tak to wygląda mniej więcej.

do momentu kiedy ludzie nie zaczęli się zastanawiać, czy muzyka jest tworem wolnym, czy też podlegającym jakiemuś kodeksowi lub szerszemu prawu, taki problem nie mógł zaistnieć. tak jak nie są objęte prawem autorskim legendy i podania ludowe, tak nie była nim objęta muzyka. jasne, pewnie od zawsze dzieliła się na tę dla jednych i drugich (dla szefów i dla poddanych), lecz nie znaczy to, że ktokolwiek pamiętał nazwisko autora danej pieśni. wszystko było w naszym dzisiejszym rozumieniu dobrem publicznym. prawdziwy problem zaczął się w momencie wynalezienia zapisów nutowych – tutaj zaczął wygrywać jako usankcjonowany autor ten, kto zapisał dany kawałek jako pierwszy i podpisał się pod tekstem, czasem podpis był machinalny, czasem domyślny, nieświadomy, czasem z premedytacją. pojawili się nerwowi. po czasie oczywiście zaczęło to przynosić karykaturalne rezultaty, dla mnie takim legendarnym przykładem są utwory komponowane przez mozarta – podobno zawsze zostawiał trochę „czystego" miejsca dla wykonawców, żeby mogli sobie poimprowizować wg własnego uznania, ale z czasem niektóre z tych późniejszych „nieautorskich" improwizacji jakimś trafem zapisano i część z nich przetrwała do dzisiaj jako skończone kompozycje mozarta, chociaż tak naprawdę mamy do czynienia z czymś w rodzaju prostego systemu „open source"! pewnie historycy muzyki przykład ten mogą opowiadać inaczej, jednak nie ścisłość historyczna jest tutaj ważna, tylko pewien rodzaj systemu czy sposobu istniejący w muzyce europejskiej, czyli tej najczęściej uznawanej za najbardziej „cywilizowaną". wygląda na to, że mozart nie miał nic przeciwko modyfikacjom jego utworów, więc dlaczego w dzisiejszych czasach tak zwany autor najczęściej jest oburzony, kiedy się z „jego" muzyką cokolwiek robi? o, przepraszam, często autor nie jest nawet lekko zdenerwowany, we wściekłość wpadają jego piarowcy i prawnicy, ach znowu sorry – nie są wściekli, tylko zacierają ręce.

ja myślę, iż trzeba się cieszyć, że jakiś utwór staje się inspiracją dla innych, zaczyna jakąś kreacyjną reakcję łańcuchową. czy to może demokracja spowodowała, że ludzie zaczęli się coraz bardziej przywiązywać do wytworów swojej fantazji? a może zrobił to kapitalizm? może jeszcze inny system? czy przyszło to naturalnie, czy może ktoś tą akcją manipulował? czy świadczy to o kryzysie twórczości intelektualnej czy może o jej nadmiarze? 3 x czy

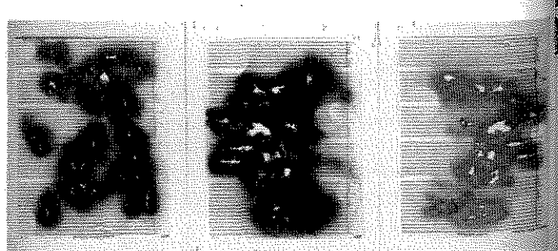
gdy powstawała plądrofonia, nie miała ona na celu walki z prawem autorskim, tylko estetyczną i merytoryczną treść. chodziło raczej o to, dlaczego michael jackson czy inna ikona popu robi to, co robi i co za tym może się kryć zabawnego lub strasznego, dlaczego ludziom się podoba, dajmy na to, tak częste użycie słowa „bad" w jednym utworze, a nie eksperymentowanie z ilością centów należnych za kilkukrotne wtórne użycie tego słowa w kompozycji następnej. bardzo szybko jednak plądrofonia zaczęła z muzycznym „prawem" walczyć, a to niestety dlatego, że prawnicy-ochroniarze od popu zainteresowali się „bezprawnym" szarganiem „wizerunku" ich klientów, w celu, oczywiście, zarobienia na tym. cała sytuacja rozgrywała się w dość westernowej oprawie, gdzie „wyjęty spod prawa" dobry bohater walczył z legalnym złym. przykłady johna oswalda czy negativland są powszechnie znane (tu myślę z nadzieją o czytelnikach tego magazynu). działo się to w momencie, kiedy sampling każdego rodzaju zaczynał stawać się jedną z podstawowych technik w produkcji muzyki, i to nie tylko popowej. prawnicy od kopyrajtu dość szybko postarali się o skanalizowanie całego zjawiska, w wielkich wytwórniach „czyszczenie" sampli stało się powszechne, ba! niektórzy popularni przed laty artyści zaczęli nawet starać się o to, żeby ktoś ich posamplował, bo można było na byciu popróbkowanym nieźle zarobić. zaistniały nawet swego rodzaju akcje promocyjne mające na celu spopularyzowanie „czyszczenia" sampli, czyli wytłumaczenie, że za użycie paru sekund czyjegoś utworu zapłacić jest w dobrym tonie. miało to miejsce także w polsce, co w ówczesnej ekonomicznej sytuacji było oczywiście mocno kuriozalne i abstrakcyjne, jednak globalizm major labels nie zastanawia się nad różnicami gospodarczymi poszczególnych krajowych rynków zbytu, bo w kwestii pozyskiwania profitów wszystkich traktuje tak samo, czyli tak samo surowo. albo i tak samo bez sensu i bez zgłębienia specyfiki.

w polsce obyło się chyba bez procesów o „nielegalne" użycie sampla, może dlatego, że dominowało jednak opóźnienie technologiczne, i problem w sensie potencjalnie straconych profitów nie był jeszcze tak duży jak w krajach gospodarczo rozwiniętych, a tam jest normą, że jak zespół x dużego formatu uzna, że słyszy fragment swojego utworu w kompozycji zespołu y mniejszego formatu, zaraz zaczynają się kłopoty. niestety nie umawiają się na wspólną imprezę dla uczczenia podobnego gustu.

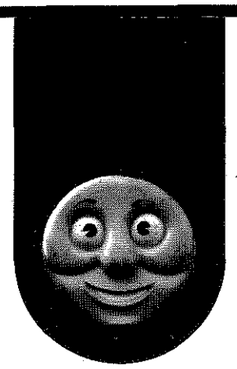
wspomniany postęp w technologii jest tutaj bardzo istotny, bo prawdziwie ogromny problem pojawił się wtedy, kiedy internet stał się naprawdę powszechny i oczywisty, w każdej branży, czyli także muzycznej. o trudnościach związanych z formatem mp3 wszyscy wiedzą. ciągle nie wiadomo jak skończy się batalia o to, czy wolno czy nie wolno za darmo mp3 dystrybuować i jak jedno i drugie ma się odbywać.

— czy jesteś „za" udostępnianiem muzyki poza obiegiem komercyjnym (muzyka za free)?

— oczywiście. ale też chyba nie została jeszcze wymyślona czy opracowana satysfakcjonująca metoda zarządzania tym wszystkim. nie ma jeszcze spójnej idei. uważam, że za pewne rzeczy powinno się płacić, a inne powinny być dostępne tylko za darmo. i decydować o tym powinien raczej artysta, a nie rozporządzenia między major labelsami. to oczywiście tylko część problemu, bo różnie te sprawy wyglądają na różnych kontynentach i w różnych systemach. póki co mówi się prędzej „jesteś piratem" zamiast pomyśleć, co zrobić, żeby atomizowanie tego nowego rynku zatrzymać. internetowe mp3-labele rosną jak grzyby po deszczu, udostępniając w większości swój produkt za darmo, i tak samo coraz więcej jest miejsc, gdzie można mp3 kupić. i oczywiście ciągle istnieje zupełnie uwolniony trzeci obieg (peeraci?!), gdzie to, co gdzie indziej jest do kupienia, dostaje się tam za darmo. i chyba żaden model jakoś dotkliwie nie przeszkadza pozostałym. ci, co rozdają, rozdają coraz więcej, a ci, co wolą sprzedawać, też sprzedają coraz więcej. czyli chyba wszyscy zadowoleni. no ale jak już powiedziałem, na razie jest to wszystko bardzo bałaganiarskie, chociaż z innej strony patrząc, taki stan dotyczy całego internetu, więc nie ma się co dziwić, to się na pewno z czasem jakoś poustawia. jeszcze istnieje poważny problem na styku z „twardym" rynkiem płytowym, który ponoć na rozwoju mp3 ucierpiał, w co ja osobiście nie wierzę. on się raczej zmienił, i to chyba na lepsze, bo informacja jest szybsza i szersza, a dzięki niej więcej zjawisk może powstawać, zaś różne sceny wymieniają się pomysłami bardzo szybko. i staram się wierzyć, że przemienia się to w jakość, a nie w ilość.



Dick Higgins,
Symphony 607 – The Divers (1968),
kolekcja Block, Møn, Dania



zawsze się zastanawiałem, czy ktoś płaci autorom i wykonawcom muzyki zawartej na płytach z muzyką ludową. mam tutaj na myśli różne etnomuzykologiczne obiekty, a nie folk popowy. podejrzewam, że więcej zarabia ten, kto dane nagrania terenowe wykonał, niż ci, którzy na nich występują. i jeśli taką muzykę wydaje wielka wytwórnia, z rozwiniętym systemem tantiem od każdego elementu składowego produktu, stanowi to bardzo jaskrawy przykład tego, że choć jest tu muzyka, to coś tutaj nie gra. jasne, wiele z tych nagrań, realizowanych dawno temu, prawdziwych rarytasów archiwalnych, nie stanowi problemu, ale co powiedzieć o aktualnych realizacjach, które ciągle powstają? mam nadzieję, że zdarza się, iż prawdziwi autorzy muzyki mają za swój wkład zapłacone, ale też jestem pewien, że zdarza się to nieczęsto. a chciałbym się mylić. z innej zupełnie strony patrząc na to – wielu z ludowych muzyków pewnie nigdy nie pomyślałoby nawet o tym, żeby za muzykę brać pieniądze, bo żyją i działają często w starych systemach, gdzie muzyka nie stała się w żadnym wypadku towarem. oczywiście, to dywagacje niezakończone, ale nakreślają pewien dość łatwy do zauważenia problem. spotkałem się też z notami na płytach „z tej płyty proszę nie samplować, ponieważ..." i tutaj może być wpisane: bo to muzyka dla danego plemienia święta, bo służy zabiegom szamańskim, bo nie powinna być wyrwana z kontekstu powodującego ją wydarzenia. i jest to jasne. ale nie wyobrażam sobie takiej notki, tym bardziej na poważnie branej, na jakiejkolwiek popowej płycie. a pop tutaj rozszerzam, dajmy na to, od chopina po merzbowa.

na ogół słuchając muzyki, nie zastanawiamy, się skąd się wzięła. czasem wydaje nam się, że ten utwór gdzieś już słyszeliśmy. i jedno, i drugie jest dobrym objawem. oczywiście istnieje jeszcze parę innych możliwości. odnoszę wrażenie, że

czasem robią to specjaliści. przeciętny słuchacz napawa się tym, co mu się w muzyce, którą słyszy, podoba, lub co go drażni. ale pojawiają się jeszcze wielcy zawodowcy od wydawania, a zaraz za nimi ich księgowi i prawnicy.

znowu ten sam problem, przy okazji wchodzimy do pociągu na stacji „loop".

posługuję się raczej intuicją, ale jeśli dziury w autostradzie denerwują mnie tak samo, jak bzdury w mediach dotyczące tzw. „piractwa" (różnego rodzaju), zdecydowałem się napisać gdzieś parę słów

prawo. lewo. w środę może ktoś załata.

ja „bękarcę" rożne style. łączę rozpoznawalne źródła z moimi dodatkami lub przeróbkami. to-nie-jest-kower jest czymś pomiędzy remiksem, bastard-popem, plądrofonią a zwykłym kowerem, interpretacją. na przykład – biorę parę sampli z jakiegoś utworu, kawałek tekstu innego utworu, ale tej samej grupy, lecz z innego okresu działalności, śpiewam ten tekst sam osobiście, remiksuję to, dodaję elementy, które wydają się brakujące, według mojego gustu. jeśli nawet zdanie – „w czasie deszczu dzieci się nudzą" kojarzy się od razu z jakimś znanym większości konkretnym utworem, jest to także tylko, i po prostu, jakieś sobie zdanie, każdy może te słowa w takiej kolejności wypowiedzieć z różnych powodów. niekowerowanie jest rodzajem zabawy z całą tą biblioteką uprzedzeń, przyzwyczajeń i muzycznych pamiątek, jest to także częściowo dyskusja z kopyrajtem, świeżym zjawiskiem komonrajtu i tak dalej. jest też chyba możliwe określenie niekoweringu jako tworzenia muzycznych przysłów. ja zawsze lubiłem kowery, nowe interpretacje starych utworów. w końcu znalazłem więc sposób na interpretowanie po swojemu. swego czasu bardzo się zainteresowałem plądrofonią – kiedy dotarła do mnie wieść, że taki styl istnieje. szybko zacząłem eksperymenty w tym kierunku. ale jeszcze szybciej doszedłem do wniosku, że muszę to zrobić po swojemu, że klasyczne ujęcie, czy też czyste stylistycznie, jest dla mnie niepociągające. na przykład – zrobiłem bardzo przyspieszoną wersję święta wiosny strawińskiego, wyszedł z tego całkiem mocny drill'n'bass czy coś około. i zaledwie parę tygodni później odkryłem, że john oswald zrobił swego czasu podobny zabieg na tym samym utworze. oczywiście szukał czegoś, co jego interesowało, ale efekt jest całkiem podobny do mojego. więc zdecydowałem, że nie drążę stylu jako takiego, tylko zakładam zupełnie własne okulary, a może lepiej lornetkę, ponieważ wyglądało na to, że nawet w samej plądrofonii możliwy jest plagiaryzm, zbyt daleko idące podobieństwa, nieważne tutaj, kto co zrobił pierwszy. nie wiem, czy tłumaczę to jasno – nie dbam o to, czy ktoś przede mną zrobił coś podobnego. moje powody są na pewno inne. trudniej jest w poszukiwaniu uprzedzeń przekopywać samego siebie, niż zgłębiać tak zwaną kulturę. potem badałem bardzo wiele materiału na własne sposoby, wydałem trochę płyt, które mocno nawiązywały do technik plądrofonicznych, czy bazowały na całych setkach sampli. ale, nieważne, wiesz, mnie zawsze bardzo bawiło – od zawsze, czyli od kiedy pamiętam – jak coś się „działo" z muzyką, którą słyszałem dookoła, jak igła adaptera zaczęła przeskakiwać na zbyt często słuchanej bajce, jaki dziwny efekt powodowało nagłe zmienianie prędkości obrotów, albo jak w radio słyszałem utwór, który wydawał się nie na miejscu, wiesz, coś jak death-metal w kościele albo disco w warzywniaku. z tych spostrzeżeń wzięło się moje zainteresowanie tą całą plądrofonią, ale też pociąg do technik hiphopowych, no ale to już bardziej o moim generalnym zainteresowaniu światem.

muzyka jest częścią świata. tak jakoś wydaje mi się, że świat nie należy do nikogo.

czy zastanawiałeś się, że tak naprawdę, jak ładujesz baterię paluszek akumulatorek, to łamiesz prawo?

lekki fade.

[mniej więcej napisał: wojt3k kucharczyk]::[zajrzyj: www.mikmusik.org]::[język japoński: Jacek Skolimowski]

唱片偷窃

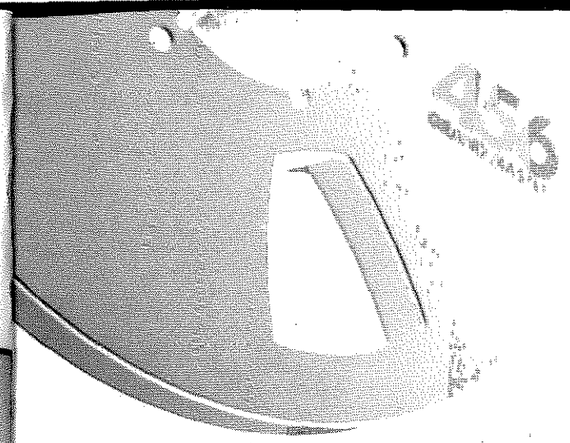
O ile definicja zjawiska plądrofonii jest raczej oczywista i nie przysparza większych problemów [patrz tekst Chrisa Cutlera parę stron wcześniej – przyp. red.], o tyle wybór dyskografii ilustrującej ją nie jest już tak prosty. Nie wymieniam tu klasycznych już, i przez to oczywistych, pozycji, jakimi są nagrania weteranów gatunku – Johna Oswalda, The Residents, Negativland czy KLF (zresztą weteranów w pełnym tego słowa znaczeniu, biorąc pod uwagę krwawe boje stoczone przez nich z prawnikami wielkich wytwórni płytowych). Trudności pojawiają się, gdy zgodnie z porządkiem chronologicznym docieramy do końcówki lat 90. i później, kiedy to technika samplingu staje się dostępna dla każdego, a nasycenie rynku muzycznego coverami powoduje powstawanie wersji coraz bardziej odbiegających od oryginałów.

Ogólnodostępny sampling to nie tylko coraz tańsze samplery i komputery z oprogramowaniem muzycznym, ale również (a raczej przede wszystkim) powszechny dostęp do sieci wymiany plików p2p. Młodzi twórcy w swym plądrowaniu ikon kultury popularnej są ograniczeni jedynie własną wyobraźnią. Posiadają wszak nieograniczony dostęp do praktycznie każdego nagrania muzycznego oraz narzędzi, pozwalających zrobić z dźwiękiem niemal wszystko. Tego typu możliwości działania stworzył grunt dla zjawiska bootlegingu (np. *The Grey Album* Danger Mouse) i nurtu bastard-pop, który jest przywołaniem dawnych idei Oswalda z jednej strony, z drugiej zaś, często ogranicza się do czysto didżejskich technik (słynna grupa Get Your Bootleg On). Powoduje to, że cała zabawa skupia się na czysto ludycznych aspektach zjawiska (The Freelance Hellraiser czy 2manydjs), a powstające utwory muzyczne popadają w schematy i stają się przewidywalne.

Z nieograniczoną możliwością samplingu wiąże się jednak również zjawisko powstawania coraz ciekawszych coverów, które to przestają być tylko i wyłącznie ratunkiem dla mniej płodnych zespołów pop-/rockowych, lecz dają także szerokie pole do popisu artystom ciekawym i nietuzinkowym. Trudno tutaj niekiedy odróżnić, w którym miejscu twórca plądruje, a gdzie inspiruje się opracowywanym materiałem, np. Uwe Schmidt grający jako Senor Coconut covery Kraftwerku czy Ground Zero *Plays standards*. Być może zatarcie owej granicy oznacza, że lekcje plądrofoników zostały właściwe odebrane (i odrobione), że nie ma już z czym walczyć i można skupić się na czystej przyjemności słuchania/tworzenia muzyki.

Do tego wspomnieć należy o twórcach, którzy nie odnoszą się bezpośrednio do utworów, ale odwołują się do określonych gatunków muzycznych, np.: Matthew Herbert *Goodbye Swingtime* (swing), Jamie Lidell *Multiply* (soul), Laibach *Jesus Christ Superstar* (metal). Odwołania te z jednej strony grają z utrwalonymi stylami, z drugiej zaś nie kryją fascynacji nimi.

Wszystko to powoduje, że dokonanie przeglądu płyt plądrofonicznych z uwzględnieniem najnowszych dokonań nie jest bynajmniej zadaniem prostym. Myślę, że świadczy to pozytywnie o zjawisku, które ciągle żyje i rozwija się, owocując wieloma ciekawymi pozycjami. Formuła plądrofonii mimo, że ciekawa i w wielu przypadkach bardzo efektowna, z czasem staje się przewidywalna i prostu nudna. Zarazem jednak niesie ze sobą olbrzymi potencjał związany ze swoistymi dla siebie technikami, a raczej samplingiem jako takim. Dlatego wielu twórców, w tym sam John Oswald, nie skupia się jedynie na plądrofonii klasycznej, ale wykorzystuje jej techniki do nagrywania bardzo różnorodnej muzyki (niech przykładem będzie tu *Discosphere* Oswalda czy niezliczone produkcje Vicki Bennett aka People Like Us).



1. John Oswald, *69 Plunderphonics 96* (fony/Seeland 2001)

Początków plądrofonii szukać można na długo przed zdefiniowaniem tego terminu przez Oswalda, biorąc pod uwagę chociażby dźwiękowe cut-ups Williama S. Burroughsa z lat 70. czy wizjonerskie okropności The Shaggs. To jednak John Oswald jako pierwszy skupił się wyłącznie na ikonach muzyki popularnej, zestawiając ich utwory w groteskowe konfiguracje i podpierając metodyczną analizą mechanizmów funkcjonowania przemysłu muzycznego. Album *69 Plunderphonics 96* zbiera i dokumentuje wszystkie plądrofoniczne dokonania Oswalda z lat 1969-96, ale z powodzeniem można go traktować jako podróż przez historię muzyki popularnej. Z naukową dokładnością artysta poddał plądrofonicznym modyfikacjom wszystkie gatunki muzyczne, skupiając się nie tylko na gwiazdach pop (The Beatles, Michaelu Jacksonie, Madonnie, Dolly Parton, Led Zeppelin), lecz także na muzyce klasycznej (Ludwigu van Beethovenie, Janie Sebastianie Bachu, Igorze Strawińskim), jazzie (Cecilu Taylorze, Donie Cherrym) czy muzyce „alternatywnej" (Sonic Youth, Pizzicato Five, The Jon Spencer Blues Explosion, The Orb). Podróż to niesamowicie wciągająca i fascynująca – Oswald w przewrotny sposób wykorzystuje najbardziej charakterystyczne motywy, zwielokrotnia je, rozciąga i przyśpiesza, nakłada na siebie, mutuje i zestawia w nowych konfiguracjach. Trup muzyczny ściele się gęsto – sześćdziesiąt utworów zebranych na dwu płytach, podzielonych na piosenki (dysk pierwszy) i melodie (dysk drugi) wykonywane przez osoby, których rzekome imiona i nazwiska są anagramami postaci znanych skądinąd (Sir Jim Moron, Lhennnj Ono, Dally Porton, Alien Chasm Jock), podobnie jak i tytuły (*btls, explo, dab*). Całości dopełnia wspaniale wydana książeczka zawierająca wywiad-manifest Oswalda, bogato ilustrowana (równie jak muzyka) groteskowymi kolażami okładek płyt i zdjęć herosów pop. Kanon gatunku!

2. The Residents: *The Third Reich 'N' Roll, Satisfaction* (Ralph 1976), *The Beatles Play The Residents And The Residents Play The Beatles* (Ralph 1977)

The Third Reich 'N' Roll to także klasyczny już album grupy The Residents, reprezentujący nieco inną niż Oswald praktykę plądrofoniczną. O ile Oswald bazował tylko i wyłącznie na fragmentach nagrań innych wykonawców, to The Residents zapożyczają fragmenty melodii czy nawet całe kompozycje zagrane w charakterystycznym dla siebie stylu (niektóre fragmenty były co prawda samplowane, ale ich brzmienie przetworzono tak, by pasowały do reszty albumu). Z jednej strony mają podobny cel jak Oswald – zwrócić uwagę słuchacza na groteskowe formy kultury popularnej (przy okazji porównując mechanizmy działania przemysłu muzyki pop dla potrzeb propagandy III Rzeszy). Z drugiej zaś, tworzą zupełnie nowy świat dźwiękowy, w którym echem jedynie odbijają się rockowe przeboje (The Doors, Iron Butterfly, Cream, The Beatles, Jamesa Browna), zaaranżowane w pokraczny i absurdalny sposób, jednocześnie śmieszny jak przerażający. Myślę, że do chwili obecnej nikomu nie udało się stworzyć równie oryginalnego albumu plądrofonicznego, prezentującego tak spójną i wymowną wizję muzyczną. Płycie towarzyszą single zawierające *Satisfaction* – przeróbkę przeboju Rolling Stones czy kolaż fragmentów piosenek Beatlesów, które oryginalnie nie znalazły się na głównym krążku [więcej na temat The Residents można znaleźć w artykule *W cztery oczy* Mariusza Gradowskiego w 3 numerze „Glissanda" i na stronie www.glissando.pl – przyp.red.].

3. Negativland: *Escape From Noise* (SST 133/RecRec17/Penguin 30041 1987), *U2* (SST 272 1991)

Negativland jest bodaj najbardziej ideową grupą plądrofoniczną w dziejach nurtu. Ich *The Letter U And The Numeral 2* to obrazoburcza przeróbka *I Still Haven't Found What I'm Looking For* irlandzkiego U2, zmiksowana z głosem amerykańskiego prezentera radiowego Caseya Kasema, zapowiadającego ten przebój tak: „These guys are from England and who gives a shit?". Zdarzenie to wywołało jeden z najgłośniejszych procesów o naruszenie praw autorskich (który zresztą powrócił niedawno wskutek zamieszania spowodowanego przez wystawienie na aukcję internetową iPODa U2 Special Edition ze wspomnianym wyżej utworem Negativland). Dzięki omawianej grupie ukazał się wspominany już wcześniej album *69 Plunderphonics 96* Johna Oswalda[1]. Członkowie grupy opublikowali także dwie książki na temat praw autorskich w muzyce, wreszcie czynnie zaangażowali się w działalność organizacji Creative Commons prof. Lawrence'a Lessliga. Twórczość muzyczną traktowali jedynie jako jeden ze środków przekazu swoich interpretacji i spojrzeń na kulturę popularną[2]. Być może z tego powodu plądrofonia w ich wykonaniu bazuje głównie na śmiałych zlepkach słownych powstałych z fragmentów wypowiedzi polityków oraz fragmentów programów telewizyjnych i radiowych. Zabiegi te, popularne szczególnie wśród twórców muzyki industrialnej, w wersji Negativland są nacechowane charakterystyczną dla plądrofoników inteligentną zabawą w krzyżowanie przeciwstawnych znaczeniowo przekazów dźwiękowych. *Escape From Noise* to próba oddania wrażenia natłoku informacji (tytułowego szumu) generowanego przez współczesną kulturę, jak i próba znalezienia odpowiedzi na pytanie czy jest możliwa ucieczka przed owym pozornym bogactwem treści. Muzycznie znajdziemy tutaj kolaż znaczeń różnorodnych kontekstów muzyki konkretnej czy raczej jej lekki pastisz (Jello Biafra na przykład spuszcza wodę w klozecie, Jerry Garcia udaje pierdnięcia, a Henry Kaiser i The Residents „huczą i buczą"), montaże fragmentów nagrań z lat 60. z odgłosami wybuchów bomb, reklam telewizyjnych, przemówień polityków, historii gwiazd muzyki pop (jak np. Michael Jackson, któremu, obok The Beatles, najwięcej oberwało się od plądrofoników). Oczywiście tego typu nagrań powstało wiele (chociażby płyty Terrego Thaemlitza czy bliższych gatunkowo Tape-beatles), ale to *Escape From Noise* jako jedne z pierwszych uczyniło ten dyskurs, nie przejmując się powagą treści, groteskowym i zabawnym, przy czym ciekawym muzycznie.

4. Laibach: *Opus Dei* (MUTE 1987), *Sympathy for the Devil* (MUTE 1990), *Let It Be* (MUTE 1988), *Nato* (MUTE 1994), *Jesus Christ Superstar* (MUTE 1996)

Niewiele opracowań na temat plądrofonii wymienia zespół Laibach. Uważam, że niesłusznie, gdyż – podobnie jak The Residents – używali do prób opisu mechanizmów politycznych i społecznych przebojów muzyki popularnej, wprowadzając nowe konteksty dzięki zmianie aranżacji (przede wszystkim na industrialno-metalową: *One Vision* Queen, *Sympathy for The Devil* Rolling Stones lub techno: płyta *Nato*) czy języka (niemiecki w *Life is life* grupy Opus). Z drugiej strony celowo nadużywali znaczeń już przypisanych do pewnych gatunków, np. płyta dotycząca religii (*Jesus Christ Superstar*) utrzymana jest w stylistyce metalu, *Nato* prezentuje techno i nawiązania do estetyki grupy Kraftwerk, jak również zestawienie popularnych utworów „wojennych" (*The Final Countdown* Europe, *Dogs of War* Pink Floyd, *In The Army Now* Status Quo czy serbski marsz wojenny z okresu pierwszej wojny światowej). Ale czasami jest to tylko gra ze słuchaczem, np. *Let It Be*, mimo tytułu i podobieństwa okładki do albumu The Beatles, zawiera same autorskie utwory słoweńskiej grupy. Mimo, że przyjęta przez Laibach formuła nie okazała się tak pojemna jak praktyki innych plądrofoników, to udało im się wypracować schemat tworzenia coverów, który do dziś popularny jest wśród wielu zespołów pop-metalowych, jak Marylin Manson, Rammstein, KMFDM. Trudno wskazać jedną, najważniejszą płytę Laibachu, gdyż wspomniane utwory wzięte zostały z wielu krążków ich bogatej dyskografii. Dlatego polecam zapoznanie się z wyżej wymienionymi płytami, a jeśli kogoś zadowoli choćby wycinek – wydany ostatnio zbiór przebojów *Laibach Anthems*.

5. People Like Us, *thermos explorer* (Hot Air/Airhead 02 2000)
Stock, Hausen & Walkman, *stop!* (Hot Air 1995)

Do tej pory mieliśmy do czynienia z plądrofonią, w której technika kolażu dźwiękowego i stylistycznego niosła, poza zabawą, określoną treść – socjologiczną, polityczną lub kulturową. Ale pozornie skończona gatunkowo plądrofonia (odsłuch 69/96 Oswalda może wywołać wrażenie dzieła mówiącego wszystko w tym temacie) daje płodnym artystom duże pole do manewru – najlepszymi tutaj przykładami są właśnie People Like Us i Stock, Hausen & Walkman. Obie grupy nie tyle plądrują, co wyszukują codzienne, choć zapomniane przez współczesną, zunifikowaną kulturę dźwięki, fragmenty piosenek, reklam, filmów i programów radiowych, wyprodukowanych przez show-business ostatnich dekad, z wyczuleniem na te najbardziej groteskowe i absurdalne. Wyszukują i zestawiają je w nowe i nieprzewidywalne kompozycje wymykające się jakimkolwiek podziałom gatunkowym. Duet Stock, Hausen & Walkman specjalizuje się w samplowaniu głównie zapomnianych przebojów muzyki popularnej i spotach reklamowych, lecz czyni to bardziej subtelnie i w mniej oczywisty sposób niż plądrofonicy pierwszego pokolenia. Łupem ich następców padają egzotyczne produkcje w stylu Esquivela, Ymy Sumac i Martina Denny'ego, cukierkowe piosenki pop dla dorosłych i dzieci z lat 60., i 70., jak i deathmetalowe riffy, bebopowe perkusje, punkowe okrzyki itd. Czasami między ten materiał wplatają twórcy nowoczesne brzmienia i rytmy muzyki elektronicznej, nie stronią też od odrobiny zdrowego noise'u (użytego z wyczuciem i humorem).

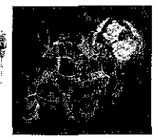
Z kolei Vicki Bennett (People Like Us) przeszukuje archiwa dźwiękowe[3] rozgłośni radiowych lub bazy internetowe w rodzaju archive.org w poszukiwaniu ciekawych i niecodziennych nagrań muzycznych, reklam, słuchowisk radiowych czy współczesnych przeobrażeń muzyki ludowej (bawarskie jodłowania czy amerykańskie country, wszystko w estetyce odpowiadającej naszemu disco polo), z uwzględnieniem tego, co działo się w latach 60./70., kiedy to media masowe nie były formatowane w tym stopniu, co obecnie i było w nich miejsce na twórczą (nawet amatorską – tym lepiej dla Vicki) inicjatywę kompozytorów i dźwiękowców. Kolaże Vicki nie tylko opierają się na zabawnych kontrastach muzycznych (country, popmelodyjki, dziecięce słuchowiska), ale i grach słownych, przywodzących na myśl najlepsze i najzabawniejsze objawienia techniki gysinowskiego cut-up[4]. Należy jeszcze nadmienić, że zarówno Stock, Hausen & Walkman, jak i People Liké Us wydały wiele płyt. Jeśli ktoś raz spróbuje tego typu zabaw dźwiękowych, zapewne ciekaw będzie kolejnych. Polecam pozostałe krążki tych wykonawców– są one równie udane jak wyżej przeze mnie wspomniane.

6. V/Vm / VARIOUS "it's fan-dabi-dozi!" (Test Records, 2003)

V/Vm to jeden z bardziej obrazoburczych i kontrowersyjnych projektów działających w kontekście szeroko pojętego kolażu dźwiękowego, plądrującego ustanowione przez przemysł muzyczny reguły. Przez tanie, maksymalnie przesterowane efekty gitarowe muzycy przepuszczają zarówno muzykę gwiazd pop (Chrisa De Burgha, The Beatles, Bruce'a Springsteena), poważną (Dymitra Szostakowicza, Mozarta), jak i tzw. „ambitną elektronikę" (seria płyt *HelpAphexTwin*). Wszystko podane w estetyce brutalnego noise'u lub niewyszukanego techno. Twórczość, która jest przede wszystkim wygłupem i zabawą, w wielu momentach zaskakuje świeżością spojrzenia na muzykę popularną. Wokół V/Vm zgromadziła się spora ilość wykonawców prezentujących podobny humor muzyczny (Dsico, Kevin Blechdom, Rank Sinatra, Vagina Jones). Ich różnorodność i płodność artystyczną doskonale prezentuje składanka *it's-fan-dabi-dozi*, zapełniona absurdalnymi do granic możliwości przeróbkami. Techniki są różnorodne – mamy tutaj charakterystyczne dla V/Vm noisowe przestery i zwariowane remiksy (*the one armed drummer from def leppard*, 2Unlimited czy *Hey, Jude* The Beatles), pseudo-karaoke (Enrique Iglesias), autorskie interpretacje (Kevin Blechdom z Dsico w przeboju Whitney Houston) czy wreszcie pozostawione bez komentarza nagrania oryginalne (tytułowe *it's-fan-dabi-dozi* The Krankies).

7. Kid606, *The Action Packed Mentallist Brings You The Fucking Ja*[illegible]
(Violent Turd 2002)

Płyta, która zwróciła uwagę krytyki muzycznej na zjawisko zwane [illegible]stard-popem, a jednocześnie jedno z ważniejszych objawień tego nurtu. Sprawa jest prosta – bierzemy poszczególne elementy piosenki (rytmiczną kreację zwrotkę, refren, riff, melodię) z paru piosenek i łączymy w nowy utwór. Podejście bliższe pod względem formalnym miksom didżejskim, z pop drofonią dzieli to samo zamiłowanie do podmiany kontekstów (tu głównie brzmienia i rytmy IDM/drum'n'bass/jungle z popem i hip-h[illegible]pem) i znaczeń (przebój The Bangles zmieniona na *MP3 Killed the C*[illegible] *Star*; *Don't Copy Me* Missy Eliot przechodzi w *Copy Me*). Pomysł w s[illegible]mie popularny, w wykonaniu Kid606 zaskakuje błyskotliwością zarówno zestawień muzycznych (Eminem z The Bangles i A-HA, Kylie Minogu[illegible] z The Prodigy), dekonstrukcji dźwiękowych (słynne *Creep* Radiohead) i zabaw słownych. Dynamika pojawiania się kolejnych skojarzeń dźwi[illegible]kowych sprawia, że jest to jeden z bardziej udanych albumów rem[illegible]serskich, a wyraźne nawiązanie do problemu praw autorskich w czasa[illegible] plików MP3 i sieci p2p włącza go w dyskusję rozpoczętą przez Oswal[illegible] i jego *Plunderphonics*.



8. Jason Forrest, *The Unrelenting Songs of the 1979 Post Disco Cra*[illegible]
(Sonig 2004); Donna Summer, *This Needs To Be Your Style* (Irrita[illegible] 2003)

Jason Forrest, przyjaciel Oswalda i kolega Vicki Bennett z radia WF[illegible] w New Jersey, wprowadził spore ożywienie do nieco ospałej ostatn[illegible] klasycznej plądrofonii, tej rzucającej rękawicę konwencjom muzyki p[illegible]pularnej. Jego pomysł to znaczne przyspieszenie tempa zmieniając[illegible] się motywów, zwiększenie ilości używanych próbek i jeszcze wyż[illegible] sprawność w składaniu z nich zwariowanych rytmów. Wszystko to [illegible] tak poszatkowane i wymieszane, że trudno wskazać konkretne naz[illegible] zespołów, chociaż każdy osłuchany odbiorca rozpozna fragmenty r[illegible]ka progresywnego, psychodelii, hard rocka, heavy metalu, nowej fal[illegible] akurat można wyłowić fragment refrenu Talking Heads) czy wreszcie [illegible]sco i funky lat 70., podane w tanecznym, nieco drill'nbassowym sosie[illegible] tytuły w stylu *Why I Love ELO* lub *Prog's Not Dead* wszystko wyjaśnia[illegible] Nie są to jednak proste remiksy taneczne, jakich obecnie jest mnóst[illegible] na rynku muzycznym. Jason Forrest z premedytacją używa element[illegible] pozornie niepasujących do takiej muzyki (Jonowi Andersonowi i Fre[illegible]wi Frithowi pewnie rzadki włos jeży się na głowie na myśl o taneczn[illegible] rocku progresywnym), z wielkim wyczuciem wykorzystuje charakte[illegible]styczne elementy wspomnianych gatunków (poznać po tym osłucha[illegible] Jasona, który wiekiem znacznie przewyższa średnią większości adept[illegible] bastard-popu), wreszcie cechuje się tym samym typem poczucia hum[illegible]ru i błyskotliwością spojrzenia, co John Oswald. Odróżnia się natomi[illegible] nieskrywanym uwielbieniem dla muzyki, po którą sięga w swoich ko[illegible] pozycjach. Należy jeszcze dodać, że Jason Forrest prowadzi wytwó[illegible] płytową Cock Rock Disco, która skupia wokół siebie podobnych [illegible] amatorów zwariowanej muzyki – Duran Duran Duran, Terminal 11 [illegible] Doormouse. Ich styl, czasami określany jako breakcore, koncentruje [illegible] głównie na coraz szybszych tempach i karkołomnych zmianach temat[illegible] muzycznych. Jak dotąd jednak żaden nie przewyższył pomysłowo[illegible] Jasona Forresta.

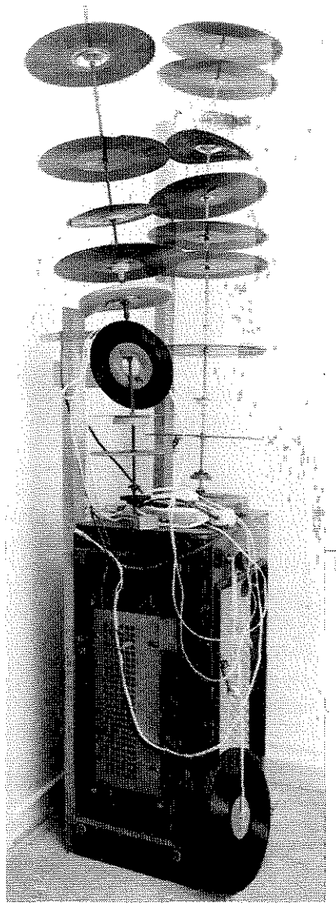
Lassigue Bendthaus, *Pop Artificielle* (KK Records 1999)

[illegible]ssigue Bendthaus to jedno z wcieleń niestrudzonego Uwe Schmidta. [illegible]*p Artificielle* przedstawia muzykę pop w wersji maksymalnie odhu[illegible]anizowanej i stechnicyzowanej – ustami syntezatora mowy przepusz[illegible]zonego przez zniekształacający go vocoder zaśpiewane są przeboje [illegible]olling Stones (*Angie*), Johna Lennona (*Jealous Guy*), Prince'a (*The Future*) [illegible]y Jamesa Browna. Aranżacje i słowa nie są zmodyfikowane, zmianie [illegible]legło jedynie instrumentarium (brzmienia syntetyczne i perkusjonalia: [illegible]me wysokie dźwięki z automatu perkusyjnego, warstwy miejscami za[illegible]szczone do granic ludzkiej percepcji). W sumie: muzyka miłosna robo[illegible]w, mimo swojego stechnicyzowania dużo bardziej subtelna i komiczna [illegible] podobne pomysły np. grupy Kraftwerk. Chociaż poza czystą, arty[illegible] zwrotkę, refren, riff, melodię) z paru piosenek i łączymy w nowy utwór, to powstałe piosenki są na tyle oryginalne, sugestywne i świadomie nie nawiązujące do pomysłów np. The Residents, że warto sięgnąć tę płytę.

[illegible]0. The Complainer, *Sponsored by retro*sex*galaxy* (mik.musik.!.[illegible]005); Wolfram, *Projekt Drei* (Polycephal 2000)

[illegible]śród polskich wykonawców techniki plądrofoniczne nie są rozpo[illegible]szechnione. Pojedyncze próby to *Projekt Drei* Wolframa (a właściwie [illegible]dna z trzech płytek z tego albumu), *Lo-Fi Stories* Jacaszka i różne ob[illegible]agmenty dialogów filmowych (horrory, lekcje angielskiego) i bajek dla [illegible]zieci. Z polskich słuchowisk dziecięcych, wydawanych kiedyś na płyach winylowych, korzysta także Jacaszek. Obie próby są jednak raczej [illegible]owtórzeniem pomysłów People Like Us i tym podobnych.

Osobnego omówienia wymaga natomiast projekt retro*sex*galaxy [illegible]Vojtka Kucharczyka[6], który pod tą nazwą od początku swego istnienia [illegible]enetruje różne zakątki plądrofonii. Kolejne objawienia jego objawienia [illegible]rzynosiły takie perełki, jak przemaglowane rytmy muzyki pop (*Dispop*), [illegible]ariacje na temat bollywoodzkich superhitow *bolly&netto*) czy francu[illegible]kich *chansons* (*le bootlegoue parisien*). Również w pierwotnym zespole [illegible]ucharczyka, Molr Drammaz, pojawiała się plądrofonia – w wersji tra[illegible]ycyjnej, jako cover *Love Me Tender* Presleya (na *boazerii*) czy *Święta* [illegible]*iosny* Strawińskiego (*livevil*), jak i w niecodziennej w postaci quasi-fol[illegible]owego projektu *tu! silesjan familijo plądrofono* zrealizowanego na zlece[illegible]ie pawilonu polskiego EXPO w 2000 roku. Ostatnia jego produkcja to [illegible]he Complainer, projekt chyba najbliższy zwariowanym pomysłom Jaso[illegible]a Forresta. Na *Sponsored by retro*sex*galaxy* znajdziemy niecodzien[illegible]e i przewrotne przeróbki przebojów Boney M, *Porque te vas* Jeanette, [illegible]raz mnóstwo ukrytych odwołań do muzyki lat 80. i 90. – electro, new [illegible]omantic, hip-hopu, noise'u. Jak mówi sam autor, jest to forma powsta[illegible]a na skrzyżowaniu remiksu, bastard-popu, plądrofonii i coveru, gdzie [illegible]lementy kompozycji są dowolnie dobierane z różnych stylów, wyko[illegible]awców, okresów[7]. Dodatkowo mik.musik.!., jako bodajże jedyna spo[illegible]ród polskich oficyn wydawniczych, otwarcie przyznaje się do opozycji [illegible]względem praw autorskich – napisy z okładek płyt w stylu "All rights are [illegible]eft", "All rights are sold-iers!" czy "All rights conserved" nie wymagają [illegible]omentarza.



Nam June Paik,
Random Acesss (1963-79),
kolekcja Block, Møn, Dania

Linkografia

Wiele prac plądrofoników jest udostępnianych za darmo w Internecie, [illegible]czasami ze względów ideowych (jak pierwsze *Plunderphonics* Oswalda [illegible]lub *U2* Negativland) lub pragmatycznych (bo trudno znaleźć wydawców [illegible]dla takiej ilości materiału). Dodatkowo możemy znaleźć różne [illegible]niepublikowane nagrania, niedokończone remiksy, itd. Całe szczęście [illegible]w większości przypadków nie oznacza to spadku jakości tych nagrań.

[illegible]PLU - www.ubuweb.com, www.peoplelikeus.org/
[illegible]Oswals - www.plunderphonics.com/
[illegible]Negativland - www.negativland.com/audiogadgets.html
[illegible]V/Vm - www.brainwashed.com/vvm/
[illegible]Cock Rock Disco - www.cockrockdisco.com/

Przypisy

[1] Początkowo twórca miał zamiar wydać box po opłaceniu wszystkich praw autorskich, co podniosłoby cenę płyty do ponad 100 dolarów za egzemplarz. Wobec takiego obrotu spraw Seeland Records, należąca do Netagivland, postanowiła wydać album „nielegalnie", dzięki czemu płacimy za niego niecałe 30 dolarów.

[2] Ich ostatnie wydawnictwo, *Deathsentences Of The Polished And Structurally Weak*, to 64-stronicowa książka z dołączoną płytą CD dokumentująca znaleziska ze złomowisk samochodowych i starająca się uchwycić rolę samochodu we współczesnej kulturze.

[3] Vicki Bennett swoje zdolności w kolażu wykorzystuje również do prac wideo, bazujących, podobnie jak muzyczne, na starych nagraniach telewizyjnych. Swoje prace wykonuje na zlecenia najważniejszych galerii sztuki nowoczesnej – The Tate Modern, The Pompidou Centre, The Walker Art Center i innych.

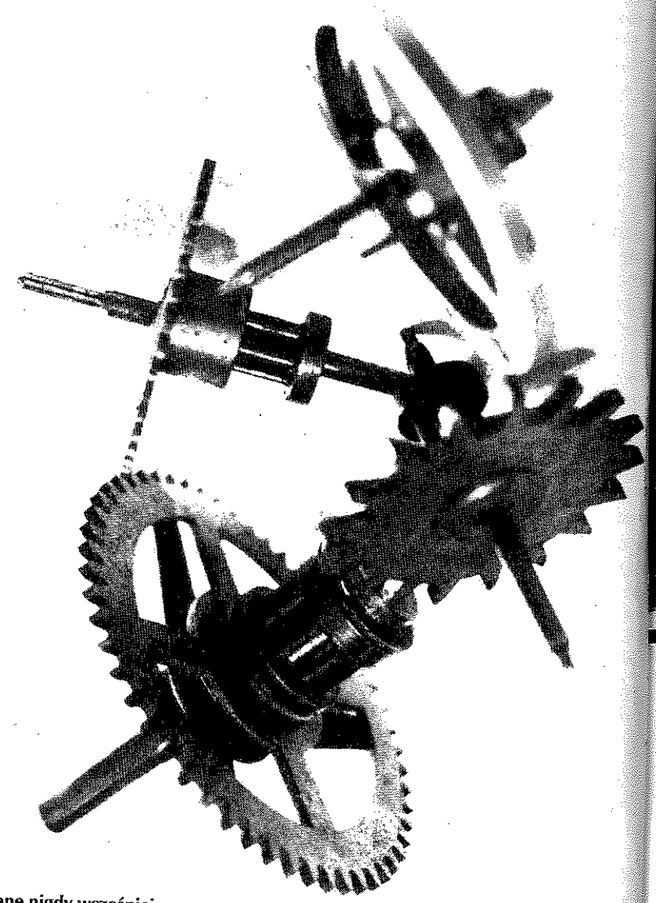
[4] Spora część prac Vicki jest nieprzypadkowo dostępna w największym internetowym archiwum sztuk językowych – UbuWeb.

[5] Nie bez powodu swoją poprzednią płytę Forrest podpisał jako Donna Summer. Pod takim pseudonimem prowadził swoją audycję radiową, jednak gdy jego muzyka zaczęła odnosić sukcesy zmienił pseudonim z obawy przed procesami o naruszenie praw autorskich (patrz: Philip Sherburne, *He's a rebel*, w: „The Wire" nr 4/2003).

[6] Patrz artykuł Wojtka Mszycy Jr. *FILE UNDER POST-EVERYTHING <mik.musik.!.>* w 4 numerze „Glissanda".

[7] Patrz Eric Smillie, *The art of grumbling*, w: „The Wire", nr 5/2005.

从野蛮行星来的新经历



Wyobraźnia jest wszystkim | Raymond Roussel

Brikolaż kojarzy się głównie ze sztukami plastycznymi. A przecież pojęcie to jest kluczem do wymykającej się klasyfikacjom tradycji muzyków outsiderów. Służyć też może jako nieocenione wprowadzenie do muzyki nowego wieku. Aby się o tym przekonać, wystarczy garść nowych wrażeń z dzikiej planety...

1. Niesłyszane nigdy wcześniej

Dzika planeta to jeden z moich ulubionych tekstów o muzyce. Napisany przez Dave'a Hendersona został opublikowany w brytyjskim magazynie „Sounds" z 7 maja 1983 roku. Nie sposób cenić tej publikacji za krytyczną przenikliwość czy walory literackie. Można wytknąć autorowi amatorstwo i dyletanctwo, a równocześnie trudno oprzeć się jego pasji. Pasja ta sprowadza się do rozwijania chaotycznej w swym nieumiarkowaniu listy. *Dzika planeta* zestawia blisko dwieście nazwisk twórców, nazw zespołów i wytwórni. Ten osobliwy katalog gromadzi punkty nieformalnej sieci, którą zwyczajowo nazywana była sceną postindustrialną. Działająca poza rynkiem płytowym, bazująca na manufakturowych, głównie kasetowych, wydawnictwach prowadzonych przez samych twórców scena ta lokowała się na przecięciu tradycji fluxusowego mail artu i postpunkowego undergroundu. Wyprodukowała tysiące różnorodnych nagrań wymykających się ustalonym klasyfikacjom. *Dzika planeta* jest nieocenionym przewodnikiem po tym świecie. Część wymienionych tam przedsięwzięć popadła w zapomnienie, zdezaktualizowały się adresy kontaktowe, skrzętnie odnotowane przy każdym z haseł. Pośród tropów rozsianych w katalogu znajdziemy i takie, które zaprowadzą nas do jak najbardziej współczesnych zjawisk. Najważniejsze, iż egzotyczne nazwy rozsiane w kolumnach tekstu kryją za sobą muzykę, której energia niezmiennie wstrząsa i intryguje. Muzykę wizji i transgresji. W zdawkowym wstępie do swego artykułu Henderson pisze: „Kompilując tę listę usłyszałem rzeczy, których nie znałem nigdy wcześniej". I to powinno wystarczyć jako zaproszenie w podróż na dziką planetę.

Oto przedsmak muzyki nigdy wcześniej niesłyszanej: „Z niesłychaną zręcznością, dysponując cudownie przedwcześnie wykształconym talentem, czarujący bobas rozpoczął całą serię łudząco wiernych imitacji głosowych, uzupełnionych wymownymi gestami: najróżniejsze dźwięki szarpanego wstrząsami, pędzącego pociągu, głosy wszystkich zwierząt domowych, zgrzyty piły na kamiennej szlifierce, nagły wystrzał korka z szampana, bulgotanie nalewanego płynu, sygnał myśliwskiego rogu, solo na skrzypcach, płaczliwy jęk wiolonczeli; oto jaki wachlarz przedstawiała ogłuszająca niemalże szerokość repertuaru, którego każdy element pozwalał – gdy się tylko zamknęło oczy – doznać złudzenia całkowitej realności słyszalnych zjawisk". Ten fragment prozy Raymonda Roussela może posłużyć za zapowiedź wrażeń płynących z muzyki przedstawionej w *Dzikiej planecie*. Gdyby zwinąć nieumiarkowaną listę tego artykułu do jednego słowa, będzie ono brzmiało: brikolaż.

2. Majsterkując w resztkach

W języku francuskim słowo „bricolage" znaczy „robótka ręczna". Pojęcie brikolażu wprowadził do humanistycznego dyskursu Claude Lévi-Strauss w pracy *Myśl nieoswojona* z 1962 roku. Twórca antropologii strukturalnej wykazuje tam, iż wiedza społeczeństw pierwotnych była nie mniej zorganizowana, funkcjonalna i naukowa, niż system racjonalnego poznania. Ich myśl nieoswojona porządkuje czasoprzestrzeń swego świata za sprawą technik „nauki o konkrecie" zakorzenionej w micie i magii. Znaczenie mitu wynika nie z wewnętrznej treści jego elementów, lecz ze sposobu ich zestawienia ze sobą. Wzajemne oddziaływanie członów takiej relacji zgłębia natomiast magia. Majsterkowanie bricoleura wskazał Lévi-Strauss za przykład obecności myśli nieoswojonej we współczesnej kulturze Zachodu. „Bricoleur zwraca się do zbioru resztek dzieł ludzkich, czyli do podzespołu kulturowego. (...) rozmawia on nie tylko z rzeczami, lecz i za pomocą rzeczy: mówi o swym charakterze i życiu poprzez wybór wśród ograniczonych możliwości." – pisał antropolog w *Myśli nieoswojonej*. Praktyczne działanie bricoleura ma charakter retrospektywny – sięga do uprzednio przekazanych informacji i istniejących już materiałów, a jego nakierowanie na konkret koncentruje się „na szukaniu dialogu z modelem, materiałem lub z użytkownikiem".

Przy czym korzysta on z tego, co znaleźć może pod ręką. Najistotniejszą cechą powstającego w ten sposób brikolażu jest to, iż potrafi połączyć w funkcjonalną całość skrajne skale i przedmioty do siebie nieprzystające. Punktem wyjścia dla owego fenomenu technik bricoleura jest podjęcie drobiazgu, uważna obserwacja nakierowana na konkret, w której nakładają się na siebie pierwiastki racjonalne i irracjonalne. Lévi-Strauss pisze o „całkowitej reorganizacji tego, co rzeczywiste, i tego, co nierzeczywiste."

Bricoleur reogranizuje czasoprzestrzeń, w której się znalazł, swobodnie tnie jej elementy, w myśl zasady, iż dwie części to już zaczątek maszynerii. Demontuje i konstruuje ją na nowo wedle pomniejszonej skali własnej. W początku XX wieku, miast chaosu żywiołów natury, bricoleur napotyka chaos szybko rozpływającej się i fragmentaryzującej nowoczesności. W jego metodzie magiczna rytualność „myśli nieoswojonej" przenika się z nowoczesną sztuką życia, która zdążyła już przetrawić procedury dandyzmu i patafizyczyną paranaukę. Nauka fascynuje bricoleura poprzez to jak okiełznuje i wykorzystuje żywioły natury. Bricoleur uwalnia ją jednak z uwikłania w spór o prawdę obiektywną i oddaje we władzę indywidualnej wyobraźni konfrontowanej z materią otoczenia. Jego nauka i technika nie roszczą sobie uniwersalnych pretensji, nie zabiegają o racjonalne pewniki – mają być funkcjonalne, jak magia. Podejście magiczne dyktowane jest przez kontakt z żywiołami, do których odsyła nakierowanie na konkret. Dla bricoleura magia plemienna rozpoznana zostaje jako nic innego jak tylko technika.

Bricoleurzy nowoczesnej kultury pojawili się na długo przed pracami antropologa, na gruncie sztuki, którą Lévi-Strauss lokował pomiędzy myśleniem magicznym, mitycznym a racjonalną nauką. Klinicznym przypadkiem samorodnego, osobnego bricoleura był pisarz Raymond Roussel, dandys opętany ideą procedur powstrzymujących bieg czasu i neurotyczny kapłan prywatnego, papierowego kultu. Najistotniejszy akt totalnej reorganizacji brikolażu daje z kolei jeden z kluczowych wizjonerów XX wieku, Marcel Duchamp.

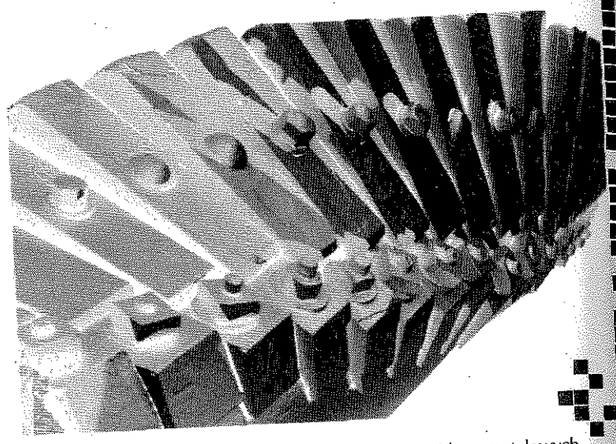
3. Od piszczeli do orkiestry robotów: maszynerie dźwięku

Z zagraconego muzeum wyobraźni awangardy modernizmu wybieram zaledwie dwa okazy. Powieści Raymonda Roussela, w których stworzył jakby mimochodem jedną z najwspanialszych wizji muzyki wyimaginowanej. Brytyjski krytyk (a zarazem eksperymentujący muzyk) David Toop ogłosił Roussela jednym z ojców XX-wiecznej sztuki dźwięku. Jako projektodawcę ożywionych rzeźb dźwiękowych zestawia go z zafascynowanym fizyką i maszynami Edgarem Varèsem, a także z domagającym się nieznanych dotąd instrumentów muzycznym dramatem Harry'ego Partcha i Mauricio Kagela. W szkicu *Conceptual Instruments* Douglas Kahn przywołuje całą orkiestrę możliwych i niemożliwych instrumentów dla „wewnętrznego ucha", których wizje pojawiają się pod piórem modernistów takich jak Huysmans, Villiers de l'Isle Adam, Apollinaire, Chlebnikow. Naczelne miejsce przyznaje Rousselowi.

Nim porzucił literaturę dla szachów i narkotyków, Raymond Roussel najpierw dla pisania zostawił muzykę. Jako 13-latek wstąpił do paryskiego konserwatorium i spędził tam 4 lata. Dziś nie wraca się do jego młodzieńczych kompozycji, ponoć dobrze rokujących, chwalonych przez Gabriela Fauré. Wyraźnie natomiast rośnie grono muzyków powołujących się na inspirację powieściami Roussela: *Impressions d'Afrique* i *Locus Solus*. Gdy odkryto w ich autorze arcymistrza metody, jej rygor badacze literatury porównywali do serialnych kompozycji Antona Webberna. Artyści świata dźwięku dostrzegli w nim jednak – podobnie jak Michel Foucault – przede wszystkim wizjonera maszynerii. Z kolei redaktorzy polskiej edycji foucaultowskiego *Raymonda Roussela* trafnie zestawiają jego językowe wariacje z improwizacją jazzową, nazywając dzieło autora *Locus Solus* „jazz-prozą".

W *Impressions d'Afrique* z 1910 roku spotykamy m. in. Bretończyka ze sztuczną nogą, który własnej amputowanej piszczeli używa jako fletu. Jest tu tresowana dżdżownica grająca, na wodnej cytrze arie z operetek, i kaleka, który staje się człowiekiem-orkiestrą, skacząc swym pozbawionym członków korpusem z instrumentu na instrument. Chór braci Alcott, którzy w misternej polifonii powtórzeń odtwarzają akustykę wnętrza katedry. A także „czarujący bobas", którego głos doskonale imituje „najróżniejsze dźwięki...". Pojawia się wreszcie zamknięta w szklanym pudełku orkiestra termomechaniczna, wykonana z metalu, który wytwarza dźwięk reagując na wahania temperatury. Toop ekscytuje się sceniczną przeróbką *Impressions d'Afrique* przygotowaną z rozmachem i sfinansowaną przez Roussela w rok później. Spektakl, który po kilkunastu przedstawieniach zszedł z afisza, obrósł mitem karmiącym się szczątkowymi relacjami skrzętnie zebranymi przez Johna Ashbery'ego. Perłą owych archiwaliów jest fragment listu Marcela Duchampa, który był jednym z niewielu zachwyconych widzów. Urzekło go panujące na scenie „szaleństwo tego, co nieoczekiwane".

Locus Solus, powieść z 1914 roku, przynosi opis przechadzki po parku rojącym się od wynalazków dokonanych przez ekscentrycznego i genialnego naukowca. Oto podwodna tancerka Faustyna. Kobieta o „muzykalnych włosach", które – naelektryzowane w roztworze chemicznym – drgając jak struny „niczym harfa eolska, rodziły w nieskończonej rozmaitości płynne kaskady dźwięku". Spotykamy też pchły w metalowych getrach, które napędzają mechanizm miniaturowych pozytywek ukrytych wewnątrz każdej z kart talii tarota. Rozłożona przez wróżbiarkę talia daje „rozległy, niezestrojony koncert (...) srebrzystej muzyki o czystych metalicznych dźwiękach". Bodaj najsłynniejszym dźwiękowym epizodem *Locus Solus* jest jednak ten z udziałem Lucjusza Egroizarda. Ów obłąkany mężczyzna, nękany „odruchami halucynacyjnymi włosów", obsesyjnie usiłuje sztucznie odtworzyć głos swej tragicznie zmarłej córki. W tyleż genialnej, co szalonej wynalazczej inwencji pracy melancholii eksperymentuje z lampą, której błyski żłobią wosk odtwarzany potem na gramofonie ze złotą igłą. „Z nieskończenie różnorodnych barw i intonacji tworzył rozmaite głosy w urywkach mowy lub melodii, z nadzieją, że wśród tylu elementów napotka przypadkowo jakieś przewodnie brzmienie, które naprowadzi go na właściwą drogę".



Rzecz jasna, opisane przez Roussela wynalazki nie zostały nigdy nie powstały. Wystarcza jednak siła ich wizji, przecież sam pisarz twierdził, iż „wyobraźnia jest wszystkim". Najbliższy ziszczenia konceptów autora *Impressions d'Afrique* był francuski artysta-bricoleur Pierre Bastien (współpracownik obecnego na liście *Dzikiej planety* Jacquesa Berrocala). Wyznaje on, że to idea stworzenia własnej sztucznej „orkiestry termomechanicznej" sprawiła, iż został muzykiem. Od połowy lat 70. tworzy on orkiestry zbudowane z miniaturowych robotów mecano. „Dzięki Mecanium mam 75 muzyków, którzy grają 75 pętli" – prezentuje swą orkiestrę Bastien. Naturą Mecanium jest powtarzalność. Orkiestrę tworzą proste automaty napędzane silniczkami elektrycznymi albo mechanizmami starych gramofonów. Wyposażone w smyczki lub pałeczki obsługują w repetytywnych cyklach autentyczne małe instrumenty. Bastien po dkreśla, iż nie buduje instrumentów, a jedynie grające mechanizmy. Dobiera im tradycyjne tradycyjne kształty z Afryki, Bałkanów i Indonezji: gongi, bębny, fortepian kciukowy, korę, rabab, skrzypce, kastaniety, marimbę. Bywa, że automat mecano obsługuje gramofon, niczym didżej. Po latach Bastien rozpoczął budowę drugiego Mecanium, w którym orkiestra wyposażona jest w sprzęty domowe, od scyzoryka po imbryk, i w ten sposób powstała instalacja *Mecanologie* (1997). Zapętlone procedury, małe instrumenty, grające mechanizmy, fetysze wyimaginowanej Afryki i jazz – wszystko to kapitalnie wpisuje Mecanium w orbitę rousselowskiej wyobraźni. ■

4. Genealogia brikolażu

Opowieść łączącą brikolaż z muzyką znajdziemy już u źródeł kultury śródziemnomorskiej. Wedle mitologii greckiej, pierwszy instrument stworzył Hermes, zajmujący w niej miejsce trikstera, boga-oszusta. Hermes kreuje go w geście bricoleura. Tuż po swych narodzinach napotyka żółwia i z jego skorupy sporządza pudło rezonansowe „grającej zabawki" (jak to określa Robert Graves), która staje się archetypem kitary i liry. Struny jej sporządza z jelit krów skradzionych boskiemu Apollinowi. Gdy Apollo demaskuje Hermesa, ten odpowiada mu, iż zarżnął zaledwie dwie krowy ze stada i podzielił je na dwanaście równych części – w ofierze dla Bogów.

„ – A któż jest dwunastym Bogiem? – pyta Apollin. – Twój sługa panie. Zjadłem tylko swoją część – odpowiada Hermes". W tej wymianie zdań, jaką przekazuje Robert Graves, pobrzmiewa nuta, którą Karl Kerényi dostrzega w muzyce boskiego dziecka: „Jego bezczelna pieśń jest genealogią, genealogią w tym sensie, w jaki uzupełnia ona, a nawet zastępuje, mitologię". Hermes, śpiewając o stworzeniu świata i swych narodzinach, wyśpiewuje swą genezę – „przekształca świat w szczególny jego kosmos", jak powie Kerényi. Tworzy własny prywatny mit, którym zastępuje mitologię oficjalną. Przeciwstawia jej zuchwałą autokreację, która wpisuje się w uświęconą tradycję, ale jakby w poprzek: „Hermes, źródło swego świata" (Kerényi). A przy tym jego pieśń jest kształtem wyprowadzonym z chaosu.

Pierwszy instrument okazuje się być także szczególną formą ready made, jej archetypem – twórca sięga do chaosu i w akcie indywidualnego, kreatywnego wyboru pokonuje przypadek, stanowiąc własną czasoprzestrzeń. Na lirę składa się wszak skorupa mitologicznego przawierzęcia (jak określa żółwia Kerényi). Przeciwstawiająca się mitologii geneza ma za punkt wyjścia akt indywidualnego wyboru. Mit narasta, przekształcając istniejący już język, zwielokrotnia go, geneza rozcina język na pół. Przypomina się tu porównanie Alfreda Jarry'ego i Raymonda Roussela poczynione przez Gillesa Deleuze'a. Jarry „pracuje w dwóch językach, żywym i martwym" – pisze francuski filozof – „Roussel wykorzystuje jeden tylko język, drażniąc go jednak od wewnątrz seriami homofonów, tworzącymi odpowiednik innego języka, mówiącego coś całkiem innego, za pomocą podobnych dźwięków". W kontekście *Dzikiej planety* najważniejsze przesłanie opowieści o Hermesie jest takie, iż brikolaż może być także trampoliną dla przezwyciężającej system mitu autokreacji. ■

5. Dzika Planeta

Muzyka opisana w *Dzikiej planecie* ukazuje nowoczesne, dźwiękowe wcielenie brikolażu w stanie czystym, w momencie, gdy podjęli go autentyczni amatorzy i ignoranci. To brikolaż wywiedziony na ulicę, odbijający zgiełk cywilizacji Zachodu i pragnienie przedarcia się poza nią. Nawet pobieżny rzut oka na ów spis daje pojęcie, iż mamy do czynienia z napierającym oddolnie, masowym zjawiskiem o międzynarodowym zasięgu. Jeśli idzie o nomadyczne rozprzestrzenianie się i rebeliancką energię, fala ta przypominać może punk, tyle że odrzuca jakąkolwiek uniformizację, a za swój główny cel obiera eksperyment, w którym wszystko jest możliwe.

Wielojęzyczne plemię Dzikiej Planety napiera od Australii poprzez Niemcy, Włochy, Francję i Anglię po Stany Zjednoczone. Z antypodów przybywa SPK, formacja natchniona przez Michaela Foucaulta, zainspirowana sztuką outsiderów i pacjentów zakładów psychiatrycznych. Desant wytwórni Eastern Works – Ater Dinner, Merzbow i Taco – zapowiada zachodnią fascynację ekstremami z Japonii. Niemcy reprezentuje m.in. legendarna formacja P16D4, przez którą przewinął się Achim Szepanski (późniejszy założyciel wytwórni Mille Plateaux), i Die Tödliche Doris, berliński kolektyw skupiony wokół idei „genialnych dyletantów" (z której wyrosła potem grupa Einstürzende Neubauten). Z artystów francuskich wspomnijmy – choćby dla samej przyjemności wymienienia tych nazw – niesłusznie dziś zapomniane formacje: DDAA, Urban Sax i Étant Donnés. Również na gruncie brytyjskim, obok formacji głośnych – Cabaret Voltaire, Nocturnal Emissions, Nurse With Wound, Test Department – odnotowano efemerydy takie, jak Last Few Days, Sirius B czy Lemon Kittens. Obok Davida Jackmana, adepta The Scratch Orchestra Corneliusa Cardew i założyciela Organum, pojawia się niejaki Johnny Allien, pracujący w amerykańskim barze w Sheffield. Jest także scena z Beneluksu, skupiona wokół Alaina Neffe (w Polsce znanego z kilku wydawnictw kasetowych OBUHA, wytwórni, która przeniosła sieć „Dzikiej planety" do Polski lat 90.). Polscy artyści pojawiają się dwukrotnie: Andrzej Dziubek odnotowany za swój norweski zespół Holy Toy i Poznańska Grupa Perkusyjna, której nagranie zamieścił Chris Cutler na jednym z dźwiękowych magazynów swej wytwórni Recommended Records. Listy dopełniają magazyny, jak choćby „Re/Search" i wytwórnie, m. in. Touch oraz alternatywni producenci wideo: Twin Vision i Doublevision.

Spis *Dzikiej planety* obejmuje nie tylko nowe zjawiska zaistniałe w latach 80., lecz także stojące u ich źródeł inspiracje. Tworzy się zarys pewnej tradycji. Jacy „klasycy" znaleźli się na Dzikiej Planecie? Luigi Russolo, jako autor manifestu sztuki hałasu, John Cage, przedstawiony jako minimalista operujący harmonią totalną, który zdemistyfikował akt kreacji, William Burroughs, jako piewca kolażowej techniki cut-up i autor eseju *Electronic Revolution*, gdzie opisuje m.in. użycie magnetofonów w roli broni. Oprócz wymienionych także Steve Reich i Philip Glass, docenieni za wyjście poza horyzonty tradycji muzyki Zachodu i wreszcie Obscure Records, patafizyczna wytwórnia Briana Eno, w której publikowali Gavin Bryars, David Toop, Steve Beresford. Z kręgu muzyki rockowej pojawia się Velvet Undergorund za otwarcie drzwi do nowych rzeczy, zaś z kręgu punka jedynie The Wire. Za to piewcy muzyki industrialnej, Throbbing Gristle, uznani są na gruncie przełamywania barier za tak ważny zespół, jak Sex Pistols. Pojawia się też kilku outsiderów, których nazwiska przepisał Henderson z kompilacyjnej płyty *An Afflicted Man's Musica Box*, wydanej przez United Dairies Stevena Stapletona. Są to protoplaści elektroakustycznej improwizacji: AMM, hałaśliwi brytyjscy wyznawcy elektrycznego szoku; Anima, wizjonerzy wyzwolonego krautrocka, oraz Jacques Berrocal, wyznaczający romańską ścieżkę muzykowania dandysowsko-patafizycznego.

W hybrydycznej, amorficznej muzyce z Dzikiej Planety wszystko jest dozwolone. Znajdujemy tu wolną improwizację, kolaże „dźwięków znalezionych" nagranych w otoczeniu zarówno naturalnym, jak i przemysłowym. Obok elektronicznego instrumentarium i zapętlonych taśm pojawiają się echa rytualnej muzyki egzotycznych i archaicznych kultur, rytmiczny trans sąsiaduje z medytacją i radykalną emisją hałasu. Za punkt wyjścia przyjmuje ta muzyka bezpośrednie doświadczanie brzmień, z „niemuzycznymi" brzmieniami znalezionymi w otoczeniu na czele. Za swą rację bytu stawia eksperyment o transgresyjnym wydźwięku. Liczy się tu wyjście poza ustaloną tradycję, zerwanie z normą. By zerwać z tradycją, plemiona Dzikiej Planety wchodzą w pakty z chaosem. „Nowe" ma zreorganizować ich świat. Zebrana przez bricoleurów dźwiękowa rupieciarnia ma stworzyć wehikuł, który wyprowadzi ich poza cywilizacyjną czasoprzestrzeń. W tych dzikich i surowych dźwiękowych pejzażach z jednej strony odbija się zmierzch ery przemysłowej. Jednocześnie mają one posmak pierwotnej muzyki z czasów narodzin epoki informacji. Osobliwy rejestr *Dzikiej planety* ma tę dodatkową zaletę, iż ukazuje pomost między eksperymentem z ducha przed- i powojennej awangardy, od dada, przez FLUXUS i konceptualistów do poszukiwań techno elektroniki lat 90. i elektroakustycznych abstrakcji nowego wieku. ■■

6. Brikolaż i kosmos filozofów

Filozoficzne umocowanie dla nowoczesnego brikolażu stworzyła rozwijana w latach 50. refleksja Gastona Bachelarda. W jej świetle zwieńczeniem biegłości bricoleura staje się konfrontacja z żywiołami. Z wykształcenia inżynier, potem filozof, Bachelard oddawał się dość ekscentrycznym badaniom. Najpierw poddawał psychoanalizie umysł naukowy i procesy poznania, potem zajmował się fenomenologią marzenia poetyckiego. Wykazano, iż w owych pracach opierał się na błędnym rozumieniu fenomenologii i psychoanalizy, co jednak w niczym nie umniejsza odkrywczych aspektów jego dzieł. Bachelard pracował niczym bricoleur – majsterkowicz myśli. Psychoanalizy i fenomenologii używał jako narzędzi, czerpiąc swobodnie z nauki i marzeń. „Posługuje się pojęciami, które w danym momencie znajduje na podorędziu i modyfikuje je stosownie do własnych potrzeb", pisze tłumacz Bachelarda, Leszek Brogowski, podając równocześnie fundamentalny gest metody bricoleura.

Swe dociekania rozpoczął Bachelard od badań, jaki wpływ ma na funkcjonowanie umysłu naukowca praca nieświadomości, a raczej: jak nieświadomość je zakłóca. Zdaniem filozofa obraz przekazuje więcej niż sama idea. Każde poznanie jest rozproszone, umysł naukowy kieruje się „wieloma metafizykami", nie ma centrum zarządzającego jego pracą – koncepty i teorie potwierdza technika, która wywodzi z nich swe narzędzia. Oddziałują tu dwie zasady: „nowe doświadczenie mówi »nie« staremu", nowość zrywa z dotychczasową wiedzą. Stąd: nie ma postępu, a jedynie uskoki – zerwania i nowości, które są „istotą stawania się".

Według Bachelarda czas jest nieciągły: linearyzm nadajemy mu naszą pracą rozumu i wyobraźni. Nasz świat tworzą konstrukcje umysłu. Z myślą o tym wyzwaniu Bachelard proponuje nowy rodzaj praktycznej racjonalności, „nadracjonalizm", twórczą świadomość – wynalazczą, otwartą na nieświadome i odniesioną do świata materialnego. Rozum reorganizuje się, asymilując to, co irracjonalne. Bachelard afirmuje wyobraźnię – najwyższą władzę duchową będącą narzędziem marzeń, które są suwerenne wobec nieświadomości, w których człowiek jest wolny. Praca „dziennej" wyobraźni poetyckiej, „marzenie, które pisze", ostro przeciwstawione jest marzeniu sennemu, które „nie należy do nas". Oto istota surrealistycznej pomyłki w odczytaniu Jarry'ego i Roussela. Surrealiści widzieli w ich dziele triumf marzenia sennego, podczas gdy było ono efektem pracy wyobraźni dziennej. Domeną jej jest tymczasem „rêverie" – śnienie na jawie, na wpół świadome, aktywność podlegająca naszej woli.

„Obraz poetycki swą nowością wprawia w ruch całą aktywność językową". Język w przestrzeni umysłu pośredniczy między rozumem a wyobraźnią. Posługując się fenomenologią, Bachelard bada byt obrazów wytwarzanych przez marzącą wyobraźnię. W poezji szuka naturalnego i źródłowego „oniryzmu, który nie zna niczego, co było wcześniej". Za źródło rodzące obrazy uznaje pierwotne siły materii. Żywioły obecne w nieświadomości. Nie mistyk, nie twórca systemu, ale majsterkowicz, marzyciel – wynalazca w grze energii, obrazów i pojęć integruje w materię, wyobraźnię i rozum, co otwiera nas na kontakt z kosmosem.

Przekonanie Bachelarda, iż praca marzenia „przyczynia bytu", zapowiada Gillesa Deleuze'a i Felixa Guattariego nawołujących do konstruowania nowych maszynerii przecinających chaos. Choć ci francuscy myślicie wypowiadali się na temat muzyki marginalnie [por. esej *Deleuze i muzyka* Michała Herera na stronie 55 – przyp. red.], wstawili się swoistą rehabilitacją muzyki popularnej, w której rozpoznali obecność technik brikolażu.

Dali tym samym pierwszą kontrę dla Theodora Adorno, który z zaślepionym radykalizmem krytykował upadek kultury muzycznej w dobie rozkwitającego przemysłu rozrywkowego. Zdaniem Deleuze'a i Guattariego muzyka popularna zdolna jest do wymykania się rynkowym mechanizmom, a nawet sabotowania ich, bo niezmiennie ma w sobie inwencję amatorów-majsterkowiczów. Jej siła wynika stąd, iż miast przyjmować założenia teoretyczne, odnosi się wprost do doświadczeń z życia codziennego. Właśnie ze względu na swój niższy status potrafi wprowadzać do oficjalnego języka „językowe trzecie światy", poszerza i reorganizuje dźwiękowe terytoria. Atutem muzyki popularnej jest wielojęzyczność. Ma ona charakter „ryzomatyczny", niczym kłącze stanowi otwarty system powiązań bez centrum, bez ustanowionej jednostki miary, zawierający odmienne porządki.

Deluze i Guattari opisują obecność muzyki w kulturze jako narzędzie organizacji przestrzeni, która przeciwstawia się chaosowi i sprzyja integrowaniu tożsamości. Zaczyna się od śpiewów i krzyków, które wyznaczają terytorium. Kompozytorska tradycja Zachodu porównywana jest przez nich z architekturą. W książce *Czym jest filozofia?* przedstawiają historię muzyki XX wieku jako postępujący wzrost znaczenia barwy dźwięku. Po Varèsie i Cage'u, wraz z pojawieniem się muzyki elektronicznej wskazują na tendencję do „niechromatycznego pojawiania się dźwięku w nieskończonym kontinuum". Mamy tu do czynienia z muzyką zdeterytorializowaną, gdzie dźwięk wyrwany z kontekstu kompozycji jawi się jako czysta siła. Deleuze i Guattari puentują ten etap jako przejście od domu do kosmosu. Terytorialna ścieżka kompozytorska i brzmienie zdeterytorializowane współistnieją ze sobą komplementarnie, niczym świadome i nieświadome, skończone i nieskończone, nauka i marzenie. „Gest muzyka polega zawsze na usuwaniu ram, znajdowaniu otwarcia." To samo dotyczy muzykujących nieprofesjonalistów, których żywiołem jest sfera dźwiękowa kultury popularnej.

Jako przykład kulturowej doniosłości deterytorializacji, wykorzystania dźwięków oderwanych od swego źródła Deleuze i Guattari wskazują ewolucję muzyki afroamerykańskiej. Wspominają o niej w *Mille plateaux* przywołując swe wrażenia z lektury książki LeRoi Jonesa *Blues People*. Stare, terytorialne pieśni afrykańskie mieszając w amerykańskich realiach plemienne dialekty z angielszczyzną, ulegają deterytorializacji, która owocuje narodzinami archaicznego bluesa. Następnie dochodzi do reterytorializacji, gdy biali zaczynają naśladować pieśni czarnych, a potem pojawiają się kolejne deterytorializacje, gdy powstają nowe style czarnej muzyki przetwarzającej na własny sposób tradycje i nowe bodźce otoczenia. To powtórzenie przejawiające się w deterytotrializacji. Deleuze i Guattari nazywają „wielkim refrenem" i całą muzykę uznają za przygody refrenu. Zdradzają w tym swój sentyment do „wiecznego powrotu różnicy", co jednak nie ograniczyło inspirującego oddziaływania ich refleksji o muzyce. Muzyczna deterytorializacja jako sposób na przełamanie dominujących kodów kulturowych i budowanie wielojęzycznych kłączowych systemów podjęta została przez całą generację twórców muzyki elektronicznej. Bricoleurzy, którzy do swych narzędzi włączyli cyfrowe technologie, nagrywali nawet albumy z dedykacjami dla Deleuze'a. Te kompilacje – wydawane przez belgijską wytwórnię Sub Rosa i niemiecką Mille Plateaux – to żelazny kanon elektronicznej awangardy lat 90.

7. Z powrotem na Dziką Planetę

W przeszło dwadzieścia lat po publikacji *Dzikiej planety* aż się prosi, by opisać jej nową sieć. Jeden z nurtów stanowią tu rebelianci z kręgu laptop punka, bastard pop i fake karaoke, którzy przemawiają ze śmietnika masowej kultury w karnawałowej aurze (od V/Vm poprzez Kid606 na Kevin Blechdom skończywszy). Inny to twórcy prezentujący swą muzykę po prostu jako komputerowy folk (tu najbliższym i kapitalnym przykładem służy rodzima wytwórnia mik.musik.!.). Kolejnym jest krąg gramofonizmu, z artystami eksperymentującymi na bazie gramofonów, które uwolnione z kontekstu didżejskiego traktowane są jako generatory dźwięków wszelakich (Martin Tetreault, Erik M, Philip Jeck). I wreszcie na końcu bogata i różnorodna scena muzyki hałasu. Od szermierzy estetyki glitch, którzy swą muzykę budują w oparciu o usterki technologii cyfrowych (wytwórnie Mille Plateaux, Mego), po artystów, którzy zwracając się do korzeni muzyki elektronicznej zdają się szukać w syntetycznej muzyce organicznych żywiołów (Raster-Noton, Touch). Muzyka żywiołów jest też wreszcie cały, tak bujnie dziś kwitnący krąg elektroakustycznej improwizacji, która zmierza w rejony abstrakcyjne i organiczne (raz jeszcze można polecić krajową wytwórnię Musica Genera lub zagraniczne Erstwhile).

Czy można się dziwić, iż postać bricoleura stała się szarą eminencją sztuki nowego wieku? Wszak brikolaż dostarcza technik służących życiu w realiach podmywanych przez chaos. W usieciowionym i okablowanym świecie epoki zdominowanej przez media przychodzi nam egzystować w płynnych środowiskach informacyjnych, a rzeczywistość stała się śmietnikiem idei i przedmiotów. Współczesny bricoleur swobodnie sięga do fragmentów oderwanych od kultury, od nowych technologii, które współtworzą jego najbliższe otoczenie z intensywnością bliską żywiołowi tropikalnej dżungli. Brikolaż daje skuteczną receptę na czyhające na nas widmo nadmiaru. Sprawdza się jako technika gromadzenia, selekcji i wykorzystywania informacji już uprzednio przekazanych – użytecznych jako narzędzia, których dobór i zastosowanie określa wyobraźnia. Za działaniami bricoleura stoi intuicja podpowiadająca, iż dla nawigacji w chaosie rzeczywistości gest estetyczny i akt wyobraźni okazują się skuteczniejsze od racjonalnego poznania, a w każdym razie to ostatnie nie powinno z nich rezygnować. To najważniejsza lekcja, jaką daje nam brikolaż pod rozwagę w epoce informacji.

Bibliografia:

- Gaston Bachelard, *Poetyka marzenia*, tłum. Leszek Brogowski; słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998
- Gilles Deleuze i Felix Guattari, *Co to jest filozofia?*, tłum. Paweł Pieniążek; słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000
- Dave Henderson, *Dzika Planeta*; http://www.hyperreal.org/intersection/zines/est/articles/wplanet.html
- Karl Kerényi, *Hermes przewodnik dusz*, tłum. Jerzy Prokopiuk; Sen, Warszawa 1993
- Claude Lévi-Strauss, *Myśl nieoswojona*, tłum. Andrzej Zajączkowski; KR, Warszawa 2001
- Raymond Roussel, *Impressions d'Afrique*, tłum. Grzegorz Wilczyński, [za:] Michel Foucault *Raymond Roussel*; KR, Warszawa 2001
- Raymond Roussel, *Locus Solus*, tłum. Anna Wolicka, PIW, Warszawa 1979

[autor: Rafał Księżyk („Playboy")]::[tytuł: Nowe wrażenia z Dzikiej Planety. O brikolażu w muzyce]::[język chiński: Barbara

BOULEZ

Répons Pierre'a Bouleza

KRZYSZTOF KWIATKOWSKI

Historyczna waga dzieła i jego artystyczna doskonałość nie zawsze są wartościami idącymi w parze. Odwołując się do przykładu szkoły mannheimskiej – kompozytorów, którzy stworzyli podwaliny stylu klasycznego, lecz swoimi utworami nie sięgnęli wyżyn sztuki Haydna, Mozarta i Beethovena – Witold Lutosławski sugerował występowanie historycznej prawidłowości, zgodnie z którą czas arcydzieł poprzedzony jest okresem o znaczeniu polegającym raczej na tworzeniu technicznych i estetycznych warunków ich powstawania. Opinia ta niewątpliwie wynikała z rozumienia własnej roli jako dokonującego syntezy klasyka. Z drugiej strony nie powinno ulegać wątpliwości, że istotne muzycznie innowacje nie są bynajmniej owocami jakiejś czysto technicznej wyobraźni – znaczące odkrycia i wynalazki w sztuce są przecież równie często produktem przenikliwej artystycznej wizji. W nowszej muzyce *Święto wiosny* Strawińskiego byłoby chyba najmniej kontrowersyjnym przykładem warsztatowo rewolucyjnego arcydzieła. Nieco inaczej w przypadku Schönberga, który po przekroczeniu kolejnych granic (przełamanie tonalności, opracowanie zasad dodekafonii) nie od razu stworzył swoje najwybitniejsze kompozycje, za jakie uchodzą *Pierrot Lunaire* op. 21, *Pięć utworów na orkiestrę* op. 16, *Wariacje na orkiestrę* op. 31 czy *Mojżesz i Aron* – wcześniej zdarzały mu się rzeczy mniej udane albo znakomite, lecz drobne rozmiarami (*Sześć małych utworów na fortepian*) – bynajmniej jednak nie trzeba było czekać przez całą epokę na wielkie dokonania.

Répons Pierre'a Bouleza to dzieło, którego miejsce w historii muzyki można uważać za wyjątkowe przynajmniej z trzech powodów: jest ono jednym z największych (ostrożnie mówiąc) artystycznych osiągnięć jednego z najwybitniejszych współczesnych kompozytorów i zarazem otwarciem obszarów całkiem nowej problematyki muzycznej (co nie wyklucza kontynuacji wcześniejszych zainteresowań twórcy, o czym później). Po trzecie wreszcie, kompozycja Bouleza została przez wielu uznana wkrótce po premierze za rzeczowy dowód słuszności pewnej wizji rozwoju kultury muzycznej, jaką francuski kompozytor żywił od dawna i która legła u podstaw powstałego w latach siedemdziesiątych Instytutu Badań i Koordynacji Akustyki i Muzyki znanego pod skrótem IRCAM.

Pierwsza, siedemnastominutowa wersja *Répons* została ukończona (i zaprezentowana na festiwalu w Donaueschingen) w roku 1981, prawykonanie drugiej, trwającej 32 minuty odbyło się rok później w Londynie, trzecią ponad czterdziestominutową, napisaną w roku 1984 i wykonaną po raz pierwszy w Turynie, zarejestrowano w 2000 roku na płycie inaugurującej prestiżową, poświęconą muzyce współczesnej serię *20/21* Deutsche Grammophon (DG 457 605-2). Czas powstawania kolejnych wersji *Répons* był we Francji okresem ożywionych debat i ostrych sporów na temat „kryzysu komunikacji" w muzyce współczesnej. Ówczesna ekspansja minimalizmu, postmodernizmu, „nowej tonalności", „nowego romantyzmu", „nowej prostoty", polistylistyki itp., przy jednoczesnym spadku zainteresowania publiczności muzyką twórców orientacji, nazwijmy to umownie, „darmstadckiej"[1] stała się przyczyną coraz liczniejszych wystąpień kwestionujących niektóre kierunki w rozwoju muzyki XX wieku, zwłaszcza te powstałe po II wojnie światowej. Do starych argumentów, kierowanych niegdyś m.in. pod adresem drugiej szkoły wiedeńskiej, dodawano nowe. Głos zabierali nie tylko muzycy, lecz także np. filozofowie: popularna stała się teoria „podwójnej determinacji" Claude'a Lévi-Straussa[2], który udowadniał, że muzyka serialna nie spełnia uniwersalnych kryteriów sensownej komunikacji – jego argumenty zbijał z kolei m.in. Umberto Eco. Dyskusja ogarnęła wszystkie media, a Boulez niejednokrotnie w telewizyjnych debatach wygłaszał pod adresem przeciwników swoje słynne, kunsztownie jadowite złośliwości[3].

Ówczesne spory o nową muzykę miały swój bardzo praktyczny wymiar – w sposób nieprzypadkowy na celowniku znalazł się właśnie Boulez, symbolizujący we Francji nową muzykę i oskarżany o sprawowanie artystycznej dyktatury oraz nadmierne wpływy w kręgach politycznych, dzięki którym był w stanie wydawać ogromne, uzyskane od państwa sumy na swoje, zdaniem jego oponentów mało użyteczne, pomysły i przedsięwzięcia. Zarzuty te odnosiły się, rzecz jasna, przede wszystkim do IRCAM-u. Często kwestionowano też dokonania Bouleza jako kompozytora, bowiem – pomijając już oczywiste dla wielu twierdzenie, że jego muzyka nie nadaje się do słuchania – od czasu ukończenia *Pli selon pli* w roku 1960 (później jeszcze wielokrotnie korygowanego) zajmował się on głównie dyrygowaniem, a skomponował bardzo niewiele[4]. W tej sytuacji spektakularny sukces *Répons*, utworu do dziś uchodzącego za sztandarowe osiągniecie IRCAM-u, miał dla nowej muzyki we Francji, jak i samego Bouleza ogromne znaczenie. Wykonania wzbudzały entuzjazm publiczności i krytyków, chociaż autor *Le Marteau sans maître* bynajmniej nie uprościł swojego języka muzycznego i do postmoderny nie przystał, mimo że w *Répons* znalazły się pewne elementy, których wcześniej by nie dopuścił.

Dzisiejsza rola i znaczenie IRCAM-u, adekwatność Boulezowskiej wizji aliansu sztuki i nauki oraz pożądanych przemian kultury muzycznej, recepcja muzyki współczesnej w warunkach w niemałym stopniu przez działalność francuskiego artysty współtworzonych – to wszystko są tematy zasługujące na oddzielną dyskusję. Spory wokół Bouleza i nowej muzyki nadal trwają i oby trwały nadal – wypadałoby sobie tylko życzyć, żeby argumenty opierały się na rzetelnej znajomości materii dźwiękowej.

Środki wykonawcze, tytuł i przekształcenia

Chociaż *Répons* jest już dziś klasyczną pozycją nowej muzyki, a technologicznych fajerwerków od czasu prawykonania utworu powstało wiele, to jednak wykonawcze i logistyczne trudności związane z przygotowaniem jego prezentacji na żywo nadal wymagają olbrzymiej mobilizacji środków. Płyta Deutsche Grammophon jest wprawdzie mistrzowsko zrealizowana pod względem przestrzennym, jednak – co oczywiste – nie jest w stanie adekwatnie oddać nawet drobnej części tego wymiaru organizacji dźwiękowej. Zwracając się do wnikliwego słuchacza nagrań, jak zwykle w moich artykułach z cyklu *Wodzenie za ucho*, nie chciałbym jednak pomijać przestrzennych aspektów całkowicie, jako że wiele z nich można spróbować sobie wyobrazić. O technologicznych rozwiązaniach[5] zastosowanych w *Répons* wspominam tylko o tyle, na ile jest to ważne dla zrozumienia konstrukcji utworu.

Przestrzenna organizacja dzieła wymaga specjalnego rozstawienia muzyków i trzydziestu ośmiu kolumn głośnikowych[6], co z kolei pociąga za sobą konieczność urządzenia koncertu w warunkach, o jakie w filharmoniach trudno. Orkiestra grająca bez amplifikacji[7] umiejscowiona jest w środku sali; wokół niej zasiada publiczność, która z kolei otoczona jest sześciokątem wyznaczonym przez sześciu solistów na podiach (1. fortepian, 2. fortepian plus syntezator, 3. dzwonki i ksylofon, 4. wibrafon, 5. harfa, 6. cymbały) oraz głośnikami. Każdy z solistów wyposażony zostaje ponadto w urządzenie odtwarzające dźwięk – w pierwszych wykonaniach były to magnetofony – które w określonych fragmentach tworzą luźno zsynchronizowaną z całością, lecz strukturalnie jej pokrewną „tapetę muzyczną"[8] (określenie Bouleza) z uprzednio nagranych dźwięków elektronicznych. Brzmienia produkowane przez solistów mogą być w każdym momencie wysłane do dowolnego głośnika (patrz: schemat organizacji przestrzennej poniżej).

Tytuł utworu można przetłumaczyć po prostu jako „odpowiedzi", bądź jako – w nawiązaniu do średniowiecznych praktyk wykonawczych – responsoria. Terminy te odnoszą się do różnych poziomów konstrukcji utworu, takich jak interakcje zachodzące pomiędzy: solistami i orkiestrą, jak i samymi solistami. Oba typy nie wymagają komentarza; inaczej natomiast z pozostałymi wymienionymi przez kompozytora rodzajami interakcji między:

- dźwiękiem naturalnym i przekształconym. Dźwięk naturalny jest traktowany jako sygnał ulegający przekształceniu lub zwielokrotnieniu bądź wpływający na wydobywające się z głośników brzmienie innych instrumentów solistycznych. Przekształceniom może podlegać wysokość dźwięków, rytm, dynamika i barwa.
- dźwiękiem instrumentu solowego i wywoływanym przez niego dźwiękiem zapisanym w pamięci komputera.

Sygnały wywołują odpowiedzi i sprawiają, że materia dźwiękowa nieustannie się rozrasta, ulega pomnożeniu (*multiplication, proliferation* – terminów tych Boulez od lat 50. używa dla określenia sposobu wyprowadzania układów dźwiękowych ze struktury wyjściowej). Sięgając do opozycji starszych i nowszych wyobrażeń o naturze wszechświata, kompozytor określa własne utwory jako „uniwersum w stanie ekspansji", przeciwstawiając w ten sposób swoje rozumienie rozwoju muzyki tradycyjnym, domkniętym formom[9].

Wśród zastosowanych w *Répons* przekształceń dźwięku Boulez wyróżnia dwa rodzaje: pierwsze dotyczą jego jakości (na przykład modulacja kołowa i częstotliwościowa), drugie są „strukturalnymi rozszerzeniami". Te ostatnie to przede wszystkim:

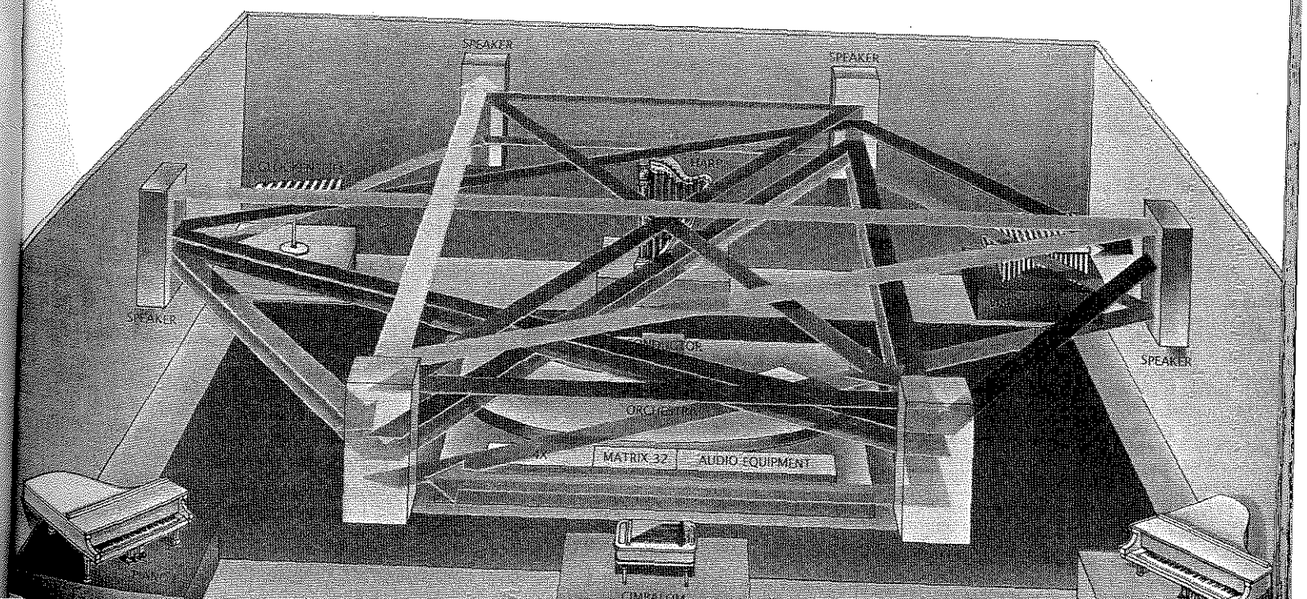
- opóźnienie (*delay*), czyli powtarzanie „przechwyconego" dźwięku instrumentalnego przez X4 lub inne urządzenia, które odtwarzają potem jego kopie według pewnego rytmicznego wzoru;
- uprzestrzennienie (*spatialisation*): w pierwszych wykonaniach funkcję tę sprawował historyczny już dziś halafon, kierujący przemieszczeniami brzmień elektronicznych oraz przetworzonych i nieprzetworzonych dźwięków instrumentalnych między głośnikami;
- przekształcenia uzyskiwane dzięki funkcji *gate/switch*: gra pojedynczych instrumentów lub ich grup wpływa na rezultat gry grupy „kontrolowanej" poprzez narzucanie dynamiki lub barwy.

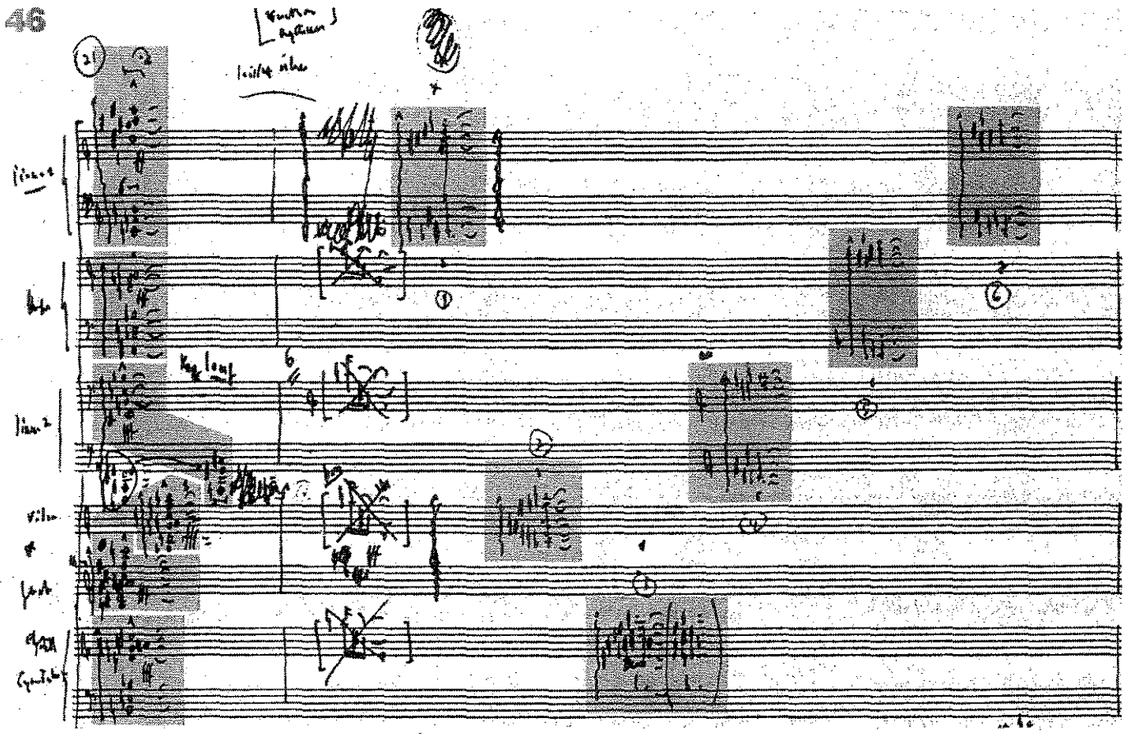
Całość utworu można podzielić na dziesięć odcinków, których wyróżnikiem jest m.in. występowanie określonych rodzajów przekształceń spośród wymienionych. Nie są to jednak jedyne kryteria wyróżniania fragmentów, o czym mowa będzie dalej.

Arpeggio pomnożone w przestrzeni

Pierwsze wejście solistów (początek ścieżki drugiej) jest momentem niezwykłym – odtąd aż do końca utworu słuchamy muzyki niepodobnej do niczego powstałego wcześniej, w tym do dawniejszych kompozycji Bouleza. Rezygnując z próby choćby pobieżnego opisania całości przebiegu utworu, w tym specyficznych dla każdego odcinka sposobów wykorzystania ircamowskiej elektroniki, zatrzymajmy się przy tym fragmencie i zastosowanym w nim przekształceniach o charakterze „strukturalnego rozszerzenia".

Ten, jak to określa Dominique Jameaux[10], „akustyczny cud" robi wrażenie nawet w domowych warunkach na dobrym sprzę-





cie; wyobraźmy sobie jednak moment, w którym potężny akord nagle otacza publiczność i odwraca uwagę od środka sali. Na akord ten składają się arpeggiowane współbrzmienia wykonywane przez solistów; wkrótce potem arpeggio zostaje zarpeggiowane[11], to znaczy rozłożone na składniki wykonywane kolejno przez każdego z instrumentalistów (patrz: przykład powyżej).

Dalsze arpeggiowanie (*arpeggio of arpeggio of arpeggio*) jest już dziełem komputera: współbrzmienia zostają zapisane w pamięci po to, aby ich kopie mogły zostać odtworzone według określonego schematu czasowego i wzoru transpozycyjnego[12]. Ściślej mówiąc, nie chodzi tu o proste przeniesienia tej samej struktury wysokościowej na inny stopień – takie byłyby w utworach Bouleza elementem obcym stylistycznie (jak w innej muzyce mogą nimi być kwinty równoległe czy nierozwiązane dysonanse), co uzasadniał już dawno temu w swoich pracach teoretycznych. Kolejne transpozycje są elektronicznie wzbogacane m.in. o dźwięki leżące poza skalą równomiernie temperowaną, a wywiedzione z szeregów harmonicznych częstotliwości znajdujących się poniżej progu słyszalności (np. 1Hz czy 2 Hz). Mikrotonowe wzbogacanie harmonii było zawsze dla Bouleza możliwością teoretycznie otwartą, z której jednak korzystał rzadko[13] – główny powód stanowił chyba jego brak zainteresowania niekonwencjonalnym wykorzystaniem instrumentów i „zafiksowaną" muzyką na taśmę. Live electronics otworzyła pod tym względem całkiem nowe perspektywy, z których francuski Mistrz skwapliwie skorzystał.

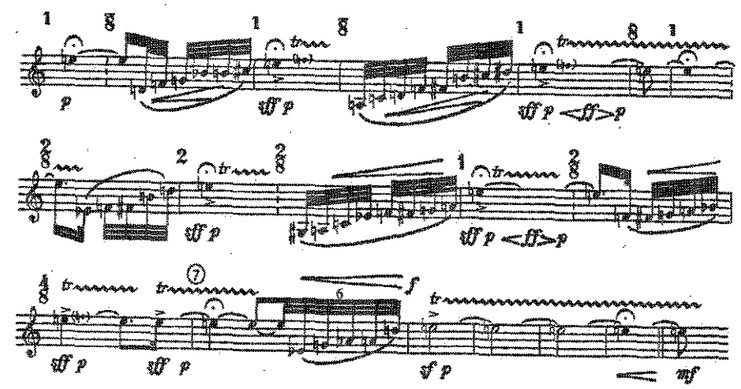
Pierwsze arpeggia odzielone są od siebie w czasie na tyle, że słuchacz może bez przeszkód śledzić przestrzenny ruch dźwięków przemieszczających się od głośnika do głośnika w tempie zależnym bezpośrednio od krzywej dynamiki charakterystycznej dla każdego z solowych instrumentów. Jest ona znacznie bardziej stroma w przypadku dzwonków niż na przykład wibrafonu, wobec czego spowolnienie ruchu aż do całkowitego zamarcia następuje dla ich szybciej. Słuchacz na ogół nie zdaje sobie sprawy z tej zależności, jako że wybrzmiewające dźwięki swobodnie łączą się ze sobą, tworząc różnorodne barwowo mikstury. Takie wielokierunkowe ruchy Boulez zdecydowanie przedkłada nad proste efekty w rodzaju „piłeczki pingpongowej", które jego zdaniem są zbyt anegdotyczne, zaś unikanie łatwej asocjatywności pozostaje jednym ze stałych elementów jego estetyki.

Gramatyka i skuteczność komunikacji

Późniejsze elektroniczne pomnażanie struktur daje w *Répons* efekt tak spektakularny, że przy powierzchownym odbiorze lub jednorazowym kontakcie z dziełem, zachowane w pamięci słuchacza wspomnienie orkiestrowego wstępu (obywającego się bez elektroniki i efektów przestrzennych) może ulec zatarciu. Te siedem prawie minut muzyki ukazują jednak kunszt kompozytorski pierwszej klasy, z jakim mamy do czynienia w najlepszych utworach kompozytora.

Jak dotąd starałem się zwrócić uwagę Czytelnika na te aspekty utworu, które uważane są za przełomowe oraz za potwierdzające słuszność drogi, którą obrał Boulez, kierując się wizją nowego rodzaju fuzji sztuki i nauki. Poświęcając następne zdania początkowemu fragmentowi utworu pragnąłbym umiejscowić *Répons* w kontekście ciągłości reprezentowanego przez francuskiego Mistrza podejścia do komponowania, ze szczególnym uwzględnieniem roli myślenia wykształconego na gruncie techniki serialnej. Nie znaczy to bynajmniej, że we wstępie do tego dzieła można znaleźć więcej odniesień do tej owej problematyki niż w następujących po nim fragmentach – rzecz raczej w tym, iż sięgając do przykładów muzycznych zanotowanych „tak jak brzmią" ułatwiam zadanie sobie i Czytelnikowi: partytura utworu zawiera tylko nuty, które mają odegrać instrumentaliści[14]. Wszelkie elektroniczne zwielokrotnienia, przekształcenia dźwięku i jego uprzestrzennienia sprawiają jednak, że niejednokrotnie słyszymy coś całkiem innego niż widać w nutach – gruntowne przestudiowanie utworu wymagałoby zatem zapoznania się z programami komputerowymi i z bazami danych.

Utarło się niestety przekonanie, że serializm stanowi zamknięty okres w historii muzyki, na co dowody można odnaleźć niby również w niejednej wypowiedzi Bouleza, poddającego często krytyce swoje dawniejsze kategoryczne twierdzenia, zwłaszcza te formułowane w latach 50. Znawcy jego muzyki, tacy jak Célestin Deliège czy Jean-Jacques Nattiez, są wszakże w pełni świadomi ewolucji jego poglądów, niemniej nadal używają w stosunku do *Répons* i późniejszych dzieł określeń takich jak „serialny" czy „serializm"[15].



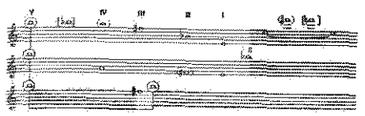
Czy to zagadnienie dotyczy w jakimś stopniu poszukującego estetycznej satysfakcji słuchacza muzyki Bouleza? Można by na takie pytanie bez zastanowienia odpowiedzieć, że oczywiście nie. Jeśli poruszam tę kwestię, to tylko dlatego, iż opinie na temat „spekulatywizmu" i „niemożliwych do wysłyszenia procedur kompozytorskich" (dlaczego niby miałyby być słyszalne? – ważne jest, czy umożliwiają one osiągniecie rezultatu brzmieniowego niemożliwego do uzyskania prostszą drogą) mówią nierzadko więcej o estetycznych postawach i percepcyjnych problemach ich głosicieli niż o samej muzyce. Tego typu sądy są źródłem uprzedzeń wobec znacznych obszarów twórczości współczesnej i zniechęcają jej potencjalnych odbiorców poprzez sugerowanie, że zrozumienie pewnych dzieł wymaga jakiejś ezoterycznej wiedzy.

Precyzyjne definicje to pole do popisu w poważnych pracach – na nasz użytek możemy zadowolić się określeniem serializmu jako techniki, która polega na szeroko rozumianym strukturalnym wykorzystywaniu pewnych abstrakcyjnych proporcji (na przykład następstw wysokości dźwięku). W analizach *Répons* jako na podstawowy materiał wskazuje się na pięć pierwszych akordów następujących po kilku szesnastkach w instrumentach dętych drewnianych:

Na początku utworu słyszymy je w następującym urytmizowaniu:

Materiał ten jest wykorzystywany w całym dziele w najróżniejsze sposoby – tutaj zajmiemy się tylko jednym z nich, łatwym do prześledzenia bez partytury i instrumentu. Najwyższy dźwięk ostatniego z wymienionych pięciu akordów (zaatakowanego równymi ósemkami w momencie wejścia smyczków) zostaje przetrzymany jako tryl fletu i przez kilkanaście sekund stanowi w miarę stabilny punkt odniesienia w kontekście ruchliwych partii pozostałych instrumentów. Jeśli uważnie przesłuchamy pod tym kątem całość orkiestrowego wstępu, to nietrudno będzie zauważyć, iż w prawie każdej chwili możemy odnaleźć taki wybijający się, długo wytrzymywany dźwięk, mimo że materia muzyczna jest nieraz bardzo gęsta (patrz: przykład powyżej, gdzie wyróżnione jest e^3 w partii skrzypiec).

Kolejno pojawiają się: a^1 (poprzedzone przejściowym jakby b^1), fis^2 słyszymy je bardzo wyraźnie, kiedy zwalnia tempo i jako tło pojawia się tryl smyczków), b^1 (1'08''), e^2 (1'37''). Wymienione dźwięki tworzą razem początek tego, co Nattiez nazywa „wielką linią melodyczną" (*grande courbe melodique*) i są przy tym najwyższymi składnikami wspomnianych wyżej pięciu akordów ułożonymi w porządku wstecznym. Linia ta jest jednym z głównych elementów definiujących formę wstępu, który składa się z dwudziestu przechodzących jeden w drugi odcinków[16]. Oto jak wygląda „wielka linia melodyczna":



Melodia ta (w cudzysłowach lub bez) jest niewątpliwie rezultatem serialnej transformacji inicjalnych akordów – zbieżność nie może być przypadkowa. Dwukreślne *h* powtarza się w niej trzy razy i powroty te stanowią coś w rodzaju punktu orientacyjnego, co będzie oczywiste dla każdego dobrze osłuchanego z dziełem. Skąd zatem wzięły się inne dźwięki, dlaczego po każdym h^2 nie występują wszystkie pozostałe i czemu akurat Boulez opuszcza te, a nie inne? Takie pytanie mógłby zadać ktoś dociekliwy i nieco obeznany z analizami muzyki serialnej. Odpowiedzi nie znam, bowiem żeby jej udzielić, trzeba by było obejrzeć prekompozycyjne szkice albo zapytać kompozytora. Ten zaś niekoniecznie odpowie – gdyż, po pierwsze, może już po prostu nie pamiętać, a po drugie, od zawsze irytują go analitycy, którzy chcą odkryć logiczny system leżący u podstaw utworu, a pomijają często kwestię estetycznych wyborów i artystycznej intuicji. Być może „nieprawidłowości" owe można wytłumaczyć

[1] Takie określenie może wzbudzić zastrzeżenia jako nieprecyzyjne, niemniej umożliwia mi ono podciągniecie pod wspólny mianownik zjawisk tak różnych, jak muzyka Nona, Cage'a czy Griseya.

[2] Wyłożona we wstępie do *Le cru et le cuit*; Plon, Paris 1964.

[3] Kiedyś zresztą wyraził już opinię, że ataki na nową muzykę omówił już w sposób wyczerpujący Alban Berg w artykule *Dlaczego muzyka Schönberga jest tak trudno zrozumiała*, który został napisany prawie sto lat temu i wyjaśniał owe trudności na przykładzie... *Kwartetu smyczkowego* Schönberga utrzymanego w tonacji d-moll!

[4] Spośród kilku zaledwie dzieł z tego okresu za najważniejsze należy uznać *Eclat, Domaines* i *Rituel in memoriam Bruno Maderna*. Pierwszymi próbami Bouleza na obszarze live electronics były kolejne wersje ....*explosante-fixe*... powstałe jeszcze przed założeniem IRCAM-u w Studiu SWR we Freiburgu. Od tego czasu liczona w minutach muzyki „wydajność" Bouleza jako kompozytora niewiele wzrosła, a ostatnio – po ukończeniu w roku 1998 obszernego *Sur Incises* – znowu się obniżyła.

[5] W omówieniach utworu prawie zawsze napotykamy na informacje o roli 4X, urządzenia służącego do przetwarzania dźwięku w czasie realnym oraz do syntezy i analizy dźwięku, sprzętu dziś już historycznego i zastąpionego innymi.

[6] Liczbę podaję za wstępem do partytury (Universal Edition, Wien 1981, 2. wersja 1985, UE 32 365).

[7] Skład: dwa flety, dwa oboje, dwa klarnety, klarnet basowy, dwie waltornie, dwie trąbki, dwa puzony, tuba, troje skrzypiec, dwie altówki, dwie wiolonczele, kontrabas.

[8] Słyszymy ją tylko w odcinku odpowiadającym piątej ścieżce w nagraniu płytowym. Odcinek ten określa się czasem jako „skriabinowski" ze względu na charakterystyczne figury, składające się z arpeggiowanego akordu prowadzącego do trylu.

[9] W jednym z wywiadów zapowiadał nawet zamiar rozbudowania *Répons* do dwóch godzin, ale skądinąd wiadomo, że Boulez wielu swoich zapowiedzi nie realizuje.

[10] *Pierre Boulez*, korzystam z wydania angielskiego, Faber and Faber, London 1991.

[11] W ten nieco niezręczny sposób oddaję sens wyrażenia *arpeggio of arpeggio*, używanego przez Bouleza i jego technicznego asystenta Andrewa Gerzso w ich wspólnym artykule *Computers in Music* opublikowanym w „Scientific American", nr 4/1988 (258), ss. 44-49, a dostępnym również na www.mediatheque.ircam.fr/ articles/textes/Boulez88c.

[12] Transpozycje dokonywane są o interwały odpowiadające oddaleniu dźwięków danego akordu od jego najwyższego dźwięku – widzimy tu przykład wyprowadzania zasad transformacji z samego materiału podstawowego, a nie z jakiejś zewnętrznej wobec niego reguły; kiedyś stanowiło to jeden z głównych postulatów Bouleza kierowanych pod adresem muzyki serialnej i dzisiaj nadal odgrywa ważną rolę.

[13] Z wyjątkami, do których można zaliczyć na przykład ćwierćtonowe partie we wczesnym *Le Visage nuptial* z lat 1946-47.

[14] Oprócz tekstu nutowego podano jedynie opis sprzętu potrzebnego do wykonania utworu.

[15] Deliège w swojej wydanej niedawno, liczącej ponad tysiąc stron pracy *Cinquante ans de modernité musicale: de Darmstadt à l'IRCAM* (Mardaga, Paris 2003) stwierdza, że stosowane w latach 50. procedury serialne w zestawieniu z komputerem to niemal liczydło, tylko prototyp sformalizowanych transformacji strukturalnych w utworach młodszej generacji ircamowskich kompozytorów posługujących się informatyką.

inną, równolegle zastosowaną, procedurą serialną, ale równie prawdopodobne jest, że decyzja wyboru takich nut, a nie innych wynika z całkiem odmiennych przesłanek.

Można śmiało założyć, że również wiele innych dźwięków tego wyjątkowo gęstego utworu odnosi się w jakiś sposób do podstawowego materiału. Procedury tego typu oczywiście łatwiej jest wykryć w kompozycjach krótszych i mniej skomplikowanych – na przykład w *Anthèmes* na skrzypce solo. Wszystkim bliżej zainteresowanym nowszymi utworami Bouleza i jego dzisiejszym modelem myślenia o muzyce polecam jasną i przystępnie napisaną pracę Jonathana Goldmana poświęconą właśnie temu dziełu[17]. Serialna analiza stanowi tylko niewielką część artykułu i jego autor większą część uwagi poświęca rozpatrywaniu utworu z innych punktów widzenia, niemniej ważna jest konkluzja do jakiej dochodzi: dla Bouleza serializm jest jak dla nas dobrze przyswojona gramatyka, o której regułach myślimy, ucząc się języka i o których zapominamy, biegle w nim mówiąc[18].

Chociaż „wielka linia melodyczna" to tylko jedno z nieskończonej ilości zagadnień, którymi można by się zająć, omawiając *Répons*, to zatrzymałem się przy niej dłużej jeszcze z innego powodu. Nattiez, wyjaśniając uznanie, z jakim utwór spotkał się zarówno ze strony specjalistów od nowej muzyki, jak i przeciętnie kompetentnych melomanów z otwartymi uszami, porównuje go do rozgłosu *Imienia róży* Umberto Eco, która to powieść: „...odniosła sukces u wielu kategorii odbiorców, ponieważ można ją odczytywać na różnych poziomach: przeciętnego czytelnika zadowoli intryga kryminalna, intelektualista dostrzeże odniesienia do Arystotelesa czy Dantego i może nie pogardzi aluzjami do Arthura Conana Doyle'a, mediewista odnajdzie w niej specjalistyczną erudycję, znawca łaciny będzie się delektował cytatami. Krótko mówiąc, dzięki tej książce wszyscy poczują się inteligentni".[19]

Podobnie *Répons*: może zainteresować lub zafascynować na wielu poziomach percepcji. Być może za elementarny należałoby uznać odczytanie dzieła jako efektownego pokazu technologii. Bardziej muzykalny słuchacz zwróci uwagę na stronę brzmieniową – chociaż Boulez nigdy nie miał skłonności do „futurystycznych" barw, to jednak bezpośrednia atrakcyjność wielu jego dzieł ma swoje źródło w znacznym stopniu w lśniącej i wykwintnej szacie dźwiękowej, którą sobie upodobał: w długich, wywołujących egzotyczne skojarzenia rezonansach, w artykulacyjnych subtelnościach. Elektronika potęguje wrażenia, jakich francuski twórca dostarczał wcześniej odbiorcom swoimi *Le Marteau sans maître* czy *Improvisations sur Mallarmé* i zarazem uwodzi tę część publiczności, dla której atrakcyjność nowej muzyki polega przede wszystkim na „nowych brzmieniach"[20]. Dostrzeżenie łatwo uchwytnych linii melodycznych i, ogólniej mówiąc, konturów bardziej złożonych przebiegów dźwiękowych uznać można za pośrednie etapy wnikania w świat relacji dźwiękowych, których wszystkich aspektów pewnie nawet i sam kompozytor nie objął swoją świadomą refleksją. Wiele wybitnych dzieł ma to do siebie, że za każdym razem odkrywamy w nich nowe sensy, ale niektóre są pod tym względem zupełnie wyjątkowe.

Krzysztof Kwiatkowski

[16] Melodia jako forma, czyli określanie formy przy pomocy kolejnych dźwięków rozciągniętej w czasie melodii – to, jak wiadomo, zabieg często stosowany przez Stockhausena. Podobnie jak w przypadku Bouleza, również jego nowszą muzykę można traktować jako elastyczną odpowiedź na regresywne tendencje w kulturze muzycznej, przybierające coraz to nowe postaci od lat 70.

[17] *Understanding Pierre Boulez'* Anthèmes: *Creating a Labirynth out of Another Labirynth*, praca opublikowana na www.andante.com/reference/academy/thesis/anthemsthesis.pdf.

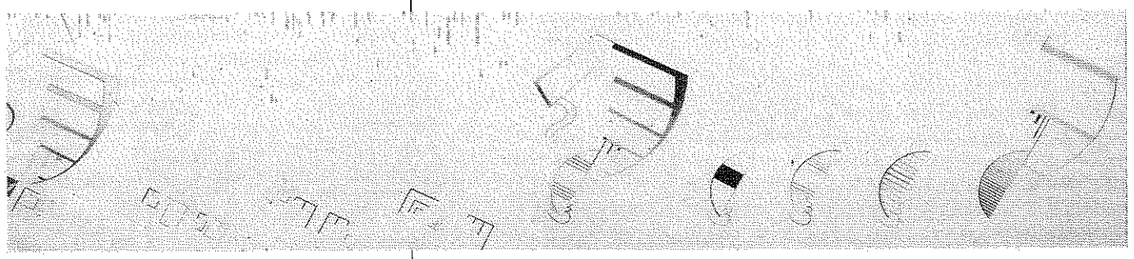
[18] Goldman, który skądinąd daleki jest od wyszydzanej przez Bouleza analitycznej „buchalterii", oblicza, że seria leżąca u podstaw *Anthèmes* odpowiedzialna jest za 88 procent nut w utworze. W kontekście przytoczonej opinii przypomina się *Studium kontrapunktu dwunastotonowego* napisane w 1940 roku przez Ernsta Křeneka (polskie tłumaczenie w „Res Facta" nr 3, PWM, Kraków 1969), w którym uznał on przyswojenie i przestrzeganie zasad dodekafonii za niezbędny historycznie etap na drodze do swobodnego komponowania w oderwaniu od historycznych systemów tonalnych. Boulez nigdy nie był dodekafonistą w sensie schönbergowskim i prawie od początku swojej drogi twórczej uznawał system stworzony przez wiedeńskiego Mistrza za mało elastyczny.

[19] *Boulez à l'age de postmoderne: le temps de Répons* w: *Le combat de Chronos et d'Orphée*; Éditeur Bourgois, Paris 1993.

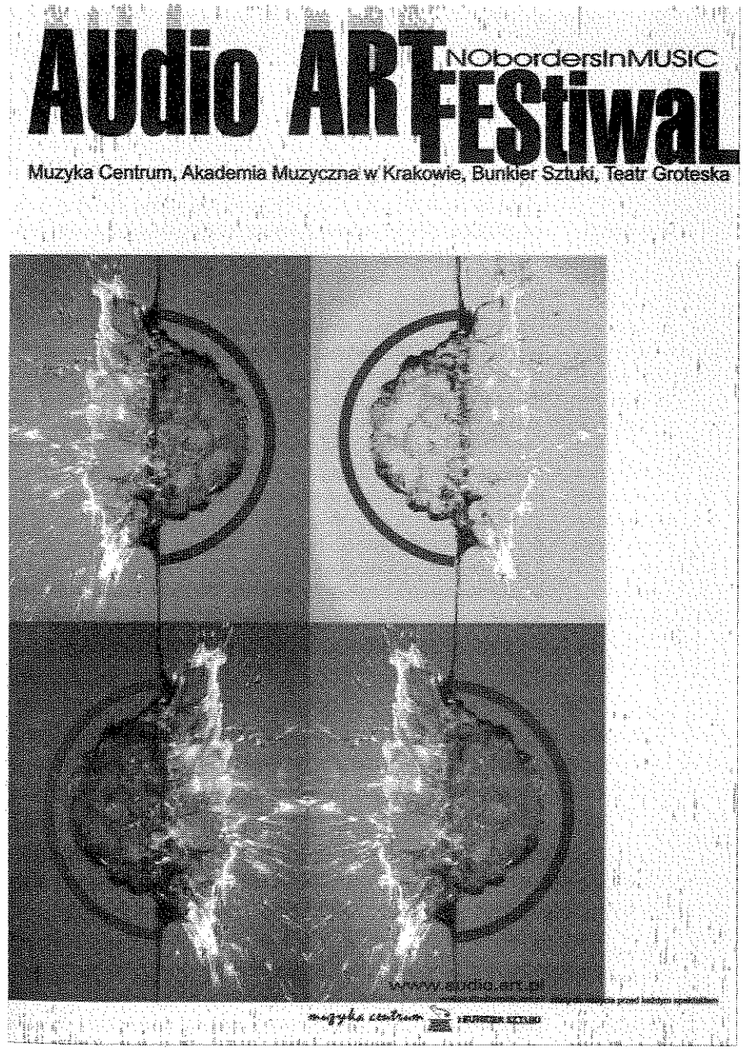
[20] Zauważmy, że swoimi odkryciami na tym polu przechwalają się prawie wszyscy początkujący użytkownicy syntezatorów i programów komputerowych; co ciekawe ta elementarna fascynacja trwa w większości przypadków nawet po awansie do grona profesjonalistów.

Bardzo dziękujemy Pani Bettinie Tiefenbrunner oraz wydawnictwu Universal Edition za życzliwe udostępnienie Autorowi kopii partytury.

Viking Eggeling, *Étude pour Symphonie Diagonale* (1920); Maderna Museet, Stockholm



„Glissando" zaprasza – nasze patronaty na jesieni..



13. Festiwal Audio Art
KRAKÓW 4 -14 listopada 2005

Akademia Muzyczna 18:00; Bunkier Sztuki 20:00

04.11 – Richard Boulanger (Boston); **Jason Kahn** (Zurich), **Felix Kubin** (Hamburg)
05.11 – Anna Zielińska (ElectromAnia), **Aasmund Boye Kverneland** (Stavanger); **Gordon Monahan** (Berlin)
06.11 – Andrea Pensado & Greg Kowalski (Boston), **Damien Lock** (Singapore); **Franz Hautzinger & Jacek Kochan** (Wien, Warszawa), **Peter Brötzmann, Michael Wertmüller, Marino Pliakas** (Zurich)
07.11 – Mario Arenas Navarette (La Serena), **Christian Galarreta** (Lima); **Industria Masoquista** (Equador), **Rodrigo Sigal** (Santiago de Chile), **Andres Jankowski** (Buenos Aires/Berlin)
08.11 – SCCAM (Wrocław), **Keir Neuringer & MTK Ensemble** (Den Haag); **Tomek Krakowiak** (Toronto), **Helmut Schaffer** (Wien), **Anne Seagrave** (Barcelona/Dublin)
11.11, tylko Bunkier Sztuki 18:00 – **David Moss** (Berlin), **Astronoise** (Seoul), **Earthieves** (Brno), **Gareth Davis, Nicola Sani, David Ryan** (Roma, London)
12.11 – Franziska Baumann & Matthias Ziegler (Zurich), **Pawel Gielarek** (Stalowa Wola); **Rolf Langebartels** (Berlin), **VJ Milosh** (Paris), **Elvira Wersche & Horst Rickels** (Nuenen)
13.11 – Anton Nikla (Helsinki), **Misha Ciglar** (Maribor/Graz) ; **Edwin van der Heide** (Rotterdam), **Dimitris Lyacos, Fritz Unegg - Piers Burton Page. Nyctivoe** (Athena), **Maurits Fennis & Leon Speak** (Den Haag)
14.11 – Zbigniew Lowzyl & inni (Poznań); **Luigi Archetti & Bo Wiget** (Zurich) + 21.30 Rotunda: **imeb** (Bourges)

Czynić słyszalnymi siły niesłyszalne same z siebie

GILLES DELEUZE
TŁUMACZENIE: MICHAŁ HERER

Dlaczego my – przecież nie jesteśmy muzykami?

Zgodnie z metodą zastosowaną przez Pierre'a Bouleza wybranych zostało pięć kompozycji. Relacje między tymi utworami nie polegają na pokrewieństwie, nie występują też między nimi jakiejkolwiek zależności; nie ma żadnego postępu czy ewolucji prowadzącej od jednego do drugiego. Jest raczej tak, jakby tych pięć utworów zostało dobranych niemal przypadkowo; w efekcie powstaje cykl, w ramach którego wchodzą one między sobą we wzajemne relacje. Wytwarza się pewien zbiór wirtualnych stosunków, implikujących określony profil czasu muzycznego, obowiązujący tylko dla tych pięciu utworów. Łatwo można by sobie wyobrazić, że Boulez wybiera cztery czy pięć innych utworów – mielibyśmy wtedy inny cykl, inne reakcje i stosunki, inny szczególny profil czasu muzycznego albo profil jakiejś innej zmiennej niż czas. Nie chodzi o metodę polegającą na uogólnieniu, ani o to, by wychodząc od utworów traktowanych jako muzyczne przykłady, wznieść się na poziom abstrakcyjnego pojęcia i zawołać: „oto, czym jest czas muzyczny". Aby uzyskać szczególne profile czasu trzeba raczej wyjść od konkretnych, określonych cykli, a następnie nałożyć na siebie te profile, stworzyć prawdziwą mapę zmiennych. Metoda ta dotyczy muzyki, ale może też odnosić się do tysiąca innych rzeczy.

W przypadku cyklu wybranego przez Bouleza szczególny profil czasu nie miał wcale stanowić ostatecznej odpowiedzi na kwestię czasu muzycznego jako takiego. Obserwujemy tu, jak z czasu *pulsującego* [*temps pulsé*] wyłania się niejako czas *niepulsujący*, nawet jeśli ten ostatni za chwilę znów odnajdzie nową formę *pulsacji*. Utwór nr 1 (Ligeti) pokazuje, w jaki sposób na gruncie pewnej pulsacji rodzi się czas niepulsujący; utwory 2, 3 i 4 rozwijają albo unaoczniają różne aspekty tego niepulsującego czasu. W ostatnim (Carter) widzimy z kolei, jak zaczynając od czasu niepulsującego, odnajduje się znów nową formę oryginalnej, bardzo szczególnej pulsacji.

Czas pulsujący, czas niepulsujący – to pojęcia na wskroś muzyczne, ale mogą też odnosić się do całkiem innych rzeczy. Nasuwa się więc pytanie, na czym w istocie polega ów *niepulsujący czas*, czas jakby swobodnie się unoszący i korespondujący do pewnego stopnia z tym, co Proust nazywał „odrobiną czasu w stanie czystym". Najbardziej oczywistą, rzucającą się od razu w oczy, cechą takiego czasu niepulsującego jest trwanie; to czas uwolniony od miary, wszystko jedno – regularnej bądź nieregularnej, prostej lub złożonej. Czas niepulsujący konfrontuje nas przede wszystkim z wielością heterochronicznych, określonych jakościowo i niezbieżnych, niekomunikujących się ze sobą trwań. I tu pojawia się właściwy problem: na jakiej zasadzie owe heterochroniczne, heterogeniczne, wielorakie, niezbieżne trwania się artykułują? Jest bowiem jasne, że nie możemy zadowolić się odpowiedzią najbardziej ogólną i klasyczną, zgodnie z którą to zadanie narzucenia wszystkim trwaniom witalnym wspólnej miary czy rytmu powierza się duchowi. Od samego początku rozwiązanie to nie wchodzi w grę.

Przenosząc się do całkiem innej dziedziny – sądzę, że gdy dziś biolodzy mówią o rytmach, stawiają sobie podobne pytania. Oni również przestali wierzyć, że heterogeniczne rytmy mogą artykułować się pod panowaniem jakiejś jednoczącej formy. Nie próbują wyjaśniać artykulacji różnych rytmów życiowych (na przykład dobowych) przez odniesienie ich do jakiejś nadrzędnej formy, która by te rytmy unifikowała, ani nawet za pomocą jakiejś regularnej bądź nieregularnej sekwencji procesów elementarnych. Poszukują odpowiedzi zupełnie gdzie indziej – na poziomie sub-witalnym albo infra-witalnym, w tym, co nazywają zbiorem molekularnych oscylatorów przenikających heterogeniczne systemy, w drgających cząsteczkach, sprzęgających się ze sobą i w ten sposób przemierzających różnorodne obszary i trwania. Artykulacja nie zależy od żadnej dającej się ujednolicić albo jednoczącej formy, od żadnej metryki, rytmu czy miary, regularnej bądź nie, ale od działania określonych powiązań molekularnych, rozrzuconych po różnych warstwach i poziomach rytmicznych. O podobnym odkryciu można mówić również w muzyce, i to nie wyłącznie na zasadzie metafory: chodzi o cząsteczki dźwiękowe zamiast nut albo czystych tonów; sprzęgnięte cząsteczki dźwiękowe, przemierzające całkiem heterogeniczne warstwy rytmiczne i trwania. Oto pierwsza charakterystyka czasu niepulsującego.

Istnieje pewien typ indywiduacji, który nie sprowadza się ani do upodmiotowienia (Ja), ani nawet do powiązania formy i materii. Jakiś pejzaż, wydarzenie, pora dnia, jakieś życie albo fragment życia – tu rzecz polega na czymś innym. Mam wrażenie, że problem indywiduacji w muzyce, z pewnością bardzo złożony, odsyła raczej do paradoksalnych indywiduacji tego drugiego typu. Czym jest indywiduacja jakiejś frazy, małej frazy muzycznej? Chciałbym zacząć od poziomu najbardziej podstawowego, który wydaje się najprostszy. Zdarza się, że jakaś muzyka przypomina nam pejzaż. Weźmy słynny przykład Proustowskiego Swanna: Lasek Buloński i mała fraza Vinteuila. Zdarza się też, że dźwięki przywodzą na myśl kolory, czy to na zasadzie asocjacji, czy to dzięki zjawiskom związanym z tak zwaną synestezją. Wreszcie bywa, że pewne motywy operowe wiążemy z określonymi postaciami – jak choćby w przypadku motywów wagnerowskich. Podobny sposób słuchania nie jest całkiem pozbawiony sensu i wartości; być może nawet na pewnym poziomie odprężenia staje się konieczny, wiadomo jednak, że to nie wystarcza. Na poziomie bardziej uważnego odbioru to nie dźwięk odsyła do pejzażu, lecz sama muzyka zawiera w sobie pejzaż ściśle dźwiękowy (na przykład u Liszta). To samo można by powiedzieć o pojęciu koloru, i zastanowić się, czy przypadkiem trwania, rytmy albo – tym bardziej – brzmienia same nie są barwami, kolorami ściśle muzycznymi, które nadbudowują się nad kolorami widzialnymi i które charakteryzują się innymi prędkościami i przejściami. Podobnie rzecz ma się z trzecim pojęciem, pojęciem postaci. Można kojarzyć pewne motywy w operze z jakąś postacią; jednak u Wagnera motywy nie odsyłają jedynie do jakichś istniejących na zewnątrz postaci – przekształcają się, żyją własnym życiem w ulotnym, niepulsującym czasie, gdzie same, zgodnie z własną naturą, stają się postaciami immanentnymi wobec muzyki.

Te trzy różne pojęcia: pejzaże dźwiękowe, słyszalne kolory i postacie rytmiczne jawią się jako trzy aspekty bardzo szczególnego typu indywiduacji charakterystycznej dla niepulsującego czasu.

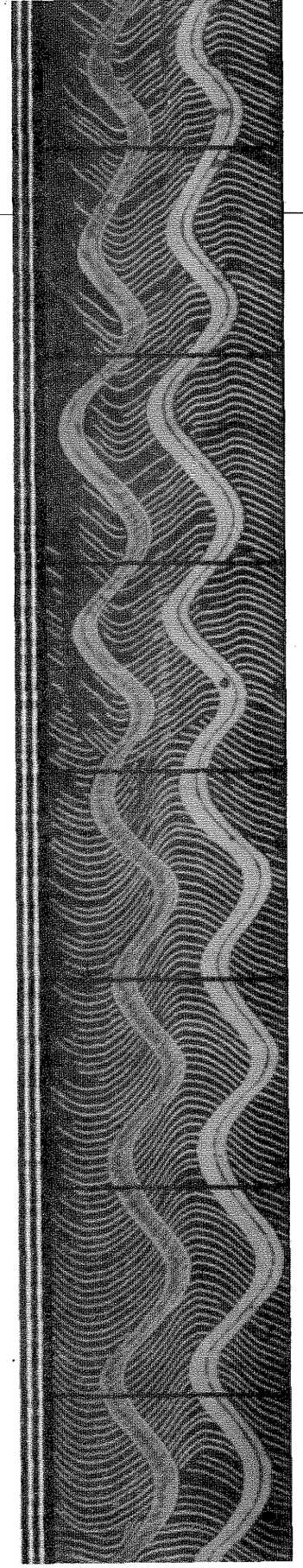
Z różnych względów nie możemy już dzisiaj, jak sądzę, myśleć w kategoriach materii i formy. Jeśli zaś chodzi o hierarchię: materia-życie-duch, prowadzącą od tego, co proste, do najwyższej złożoności, już dawno przestaliśmy w nią wierzyć we wszystkich dziedzinach. Pojawiła się nawet myśl, że życie mogłoby być uproszczonym stanem materii; rytmy życiowe prawdopodobnie odnajdują swą jedność nie w jakiejś formie duchowej, lecz – przeciwnie – na poziomie powiązań molekularnych. Czy w ogóle jeszcze pojmujemy całą tę hierarchiczną relację materii i formy – materii mniej lub bardziej elementarnej i formy dźwiękowej mniej lub bardziej intelektualnej? I czy nie jest tak, że kompozytorzy faktycznie przestali się nią posługiwać? Mamy do czynienia z wysoce zorganizowanym materiałem dźwiękowym, a nie prostą materią, nad którą nadbudowywałaby się jakaś forma. Sprzęgnięcie zachodzi następnie między tym wysoce zorganizowanym materiałem dźwiękowym a siłami, które same nie mają charakteru dźwiękowego, które jednak nabierają takiego charakteru i stają się słyszalne, uchwytne właśnie za sprawą owego materiału. Weźmy choćby Debussy'ego, *Rozmowę wiatru z morzem* (*Dialogue du vent et de la mer*). Materiał dźwiękowy czyni słyszalną pewną siłę, która sama z siebie nie jest słyszalna – czas, trwanie, a nawet samą intensywność. Parę materia-forma zastępuje para materiał-siły.

Éclat Bouleza. Cały wysoce zorganizowany materiał muzyczny, łącznie z wygaszaniem dźwięków, służyć ma uczynieniu odczuwalnymi i słyszalnymi dwóch rodzajów czasu, które same nie posiadają natury dźwiękowej. Pierwszy zostaje określony jako czas tworzenia w ogóle, drugi zaś jako czas medytacji. Relację między prostą materią i formą dźwiękową, kształtującą ową materię, zastępuje relacja między zorganizowanym materiałem i niepostrzegalnymi siłami, które dają się postrzegać tylko za sprawą tego materiału. Muzyka nie jest zatem wyłącznie sprawą samych muzyków, ponieważ jej jedynym i podstawowym żywiołem nie jest wcale dźwięk. Jej żywioł to zbiór sił o charakterze pozadźwiękowym, które to siły czyni postrzegalnymi materiał dźwiękowy uporządkowany przez kompozytora, tak że widoczne stają się różnice między nimi, cała różnicująca gra sił. Wszyscy stawiamy sobie dość podobne cele: filozofia klasyczna zakładała istnienie pewnej pierwotnej materii myślowej, rodzaj strumienia, który trzeba uregulować, poddając go władzy pojęć czy kategorii; stopniowo jednak filozofowie doszli do wniosku, że ich zadanie polega na wytwarzaniu złożonego materiału myślowego, po to by dały się odczuć siły same z siebie nie do pomyślenia.

Nie istnieje słuch absolutny; chodzi o to, by mieć słuch niemożliwy – czynić słyszalnymi siły, które same z siebie nie są słyszalne. W filozofii zaś liczy się niemożliwa myśl; chodzi o to, by dzięki bardzo złożonemu materiałowi myślowemu dały się pomyśleć siły, które są nie do pomyślenia.

Gilles Deleuze
Tłumaczenie: Michał Herer

Podstawa przekładu: Rendre audibles des forces non-audibles par elles-mêmes, *w: Gilles Deleuze,* Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995, *Paris, Les Éditions de Minut, 2003, ss. 142-146. (Zmodyfikowana wersja tekstu przedstawionego na spotkaniu IRCAM-u w lutym 1978 roku, podsumowującym pięciodniową konferencję o czasie muzycznym).*



Len Lye, *Colour Box* (1935), taśma filmowa 35mm
2'50" do muzyki *La Belle Créole* Dona Baretta;
Centre Pompidou, Paris

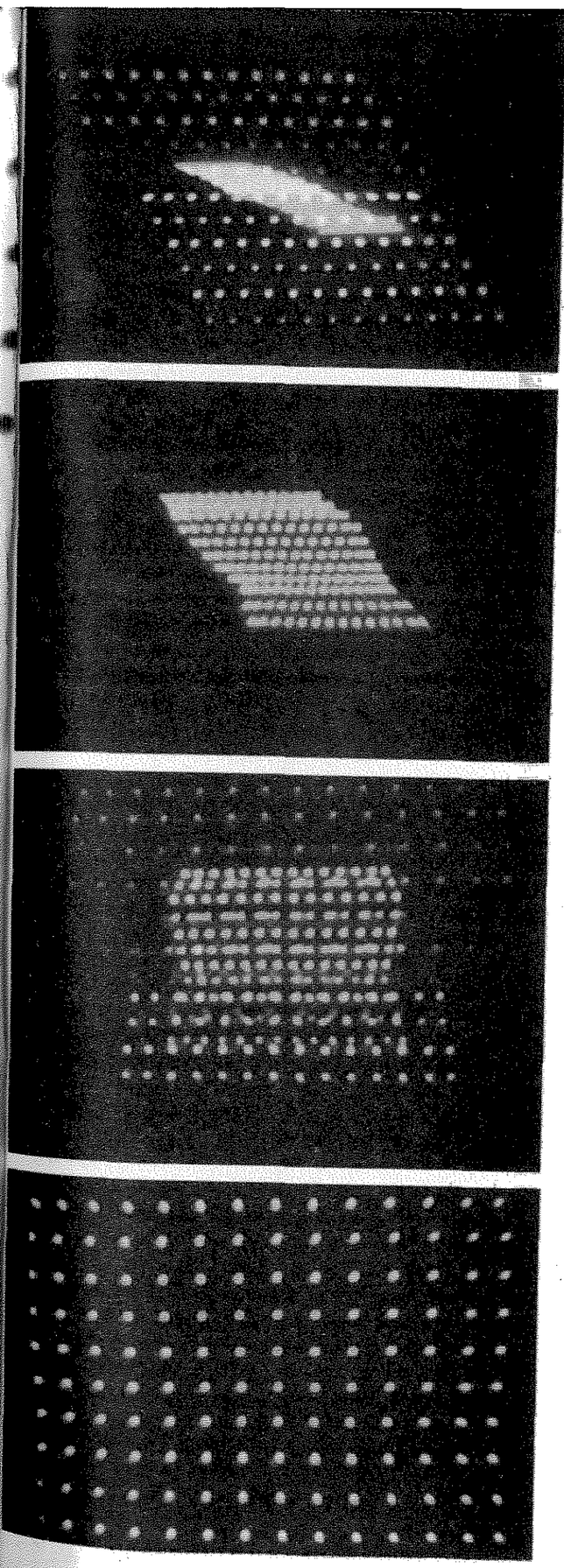
Zajmować, nie mierzyć: Boulez, Proust i czas

GILLES DELEUZE
TŁUMACZENIE: MICHAŁ HERER

Boulez często poruszał problem swojego stosunku do pisarzy i poetów: Michaux, Chara, Mallarmégo... Skoro cięcie nie jest przeciwieństwem ciągłości, skoro ciągłość definiuje się właśnie przez cięcia, to można powiedzieć, że istnieje jeden i ten sam gest, na którym opiera się zarówno ciągłość między tekstem literackim i muzycznym, jak i seria cięć między nimi. Nie ma tu żadnej ogólnej recepty – za każdym razem należy ustalić relacje, stosując zmienne i często nieregularne miary. A jednak Boulez zawiązuje z Proustem relację zupełnie innego rodzaju, nie głębszą, lecz inną, milczącą i implicytną (nawet jeśli w swoich pismach często cytuje Prousta). Tak jakby znał go na pamięć (*par „cœur"*), jakby poznawał go zarazem z własnej inicjatywy i przez przypadek. Boulez naszkicował wielką alternatywę: albo mierzyć czasoprzestrzeń po to, by ją następnie zająć, albo zajmować bez mierzenia[1], mierzyć, aby uruchomić określone relacje albo zawiązywać relacje bez miary. Czy jego związek z Proustem nie byłby właśnie tego rodzaju: opętywać i być opętanym („czego chcesz ode mnie?"), zajmować albo być zajętym bez mierzenia, bez miary?

Pierwsze, co zwraca uwagę Bouleza u Prousta, to sposób, w jaki różne odgłosy i dźwięki odrywają się od osób, miejsc i nazw, do których zrazu były przywiązane, aby następnie utworzyć samodzielne „motywy", wciąż przekształcające się w czasie, opadające lub wznoszące się, rozbudowujące się lub ograniczające, zmieniające swoją prędkość i swoją powolność. Pewien motyw najpierw mógł być skojarzony z jakimś pejzażem albo z osobą, trochę na zasadzie odwzorowania, teraz jednak sam staje się jedynym bogatym pejzażem, jedyną postacią, stale się zmieniającą. By zdać sprawę z tej alchemii, obecnej wszędzie w *Poszukiwaniu*, Proust przywołuje tu oczywiście małą frazę i muzykę Vinteuila, składając hołd Wagnerowi (nawet jeśli Vinteuil ma być zupełnie różny od Wagnera). Boulez składa z kolei Proustowi hołd za to, że głęboko wniknął w samodzielne życie wagnerowskich motywów, przechodzących przez rozmaite prędkości, poddawanych swobodnym modyfikacjom, wchodzącym w rodzaj ciągłej wariacji, która zakłada nową formę czasu, właściwą „bytom muzycznym"[2]. Całe dzieło Prousta skonstruowane jest na tej zasadzie – następujące po sobie miłości, zazdrości, sny itd. odrywają się od postaci, by same stać się postaciami nieskończenie zmiennymi, indywiduacjami pozbawionymi tożsamości: Zazdrością I, Zazdrością II, Zazdrością III... Taka rozwijająca się w autonomicznym wymiarze czasu zmienna nazywa się „blokiem trwania", „stale przeobrażającym się blokiem dźwiękowym". Ów wymiar zaś, nie istniejący uprzednio, lecz zarysowujący się wraz z przeobrażeniami bloku, zyskuje miano *przekątnej*, co tym wyraźniej podkreśla, że nie sprowadza się on ani do wertykalnej osi harmonii, ani do horyzontalnej osi melodii jako dwóch zastanych osi współrzędnych[3]. Akt muzyczny polega zdaniem Bouleza właśnie na ruchu po przekątnej, za każdym razem przy innych założeniach, począwszy od kombinacji polifonicznych, poprzez rozwiązania Beethovena, fuzję harmonii i melodii u Wagnera, aż do Weberna, który znosi wszelkie różnice między dwiema osiami, wytwarza w seriach bloki dźwiękowe i wprawia je w ruch po przekątnej, będącej szczególną funkcją czasową, przenikającą całe dzieło[4]. Za każdym razem przekątna jest niczym wektor-blok harmonii i melodii, funkcja temporalizacji. Z kolei muzyczna kompozycja *Poszukiwania*, według Prousta, oparta jest na ciągle i swobodnie się przeobrażających blokach trwania o zmiennej prędkości, które poruszają się po przekątnej stanowiącej jedyną zasadę jedności dzieła, biegnącej w poprzek wszystkich jego części. Na przykład jedność podróży nie odsyła ani do wertykalnego układu krajobrazu, złożonego jakby z akordów harmonicznych, ani do linii melodycznej samej trasy, tylko do przekątnej, biegnącej „od jednego do drugiego okna", pozwalającej utworzyć z następujących po sobie punktów widzenia i ich ruchu pewien blok przekształceń albo trwania[5].

A jednak bloki trwania, jako że przechodzą przez różne stopnie prędkości i spowolnienia, fazy wzrostu i spadku, rozrostu i ograniczenia, nie dają się oddzielić od stosunków metrycznych i chronometrycznych, które definiują z kolei relacje podzielności, współmierności oraz różne proporcje. „Pulsacja" stanowi tu najmniejszą wielokrotność (albo wielokrotność prostą), „tempo" wpisuje w określony czas pewną liczbę jednostek. Jest to czasoprzestrzeń karbowana (*strié*), czas pulsujący (*pulsé*); cięcia dają się tutaj ustalić, co znaczy, że są cięciami typu racjonalnego (pierwszy aspekt ciągłości), zaś miary, regularne bądź nie, zawsze pozostają określone jako pewne wielkości oddzielające cięcia. Bloki trwania poruszają się więc w karbowanej czasoprzestrzeni, gdzie kreślą swoje przekątne, zgodnie z prędkością swych pulsacji i wewnętrzną dynamiką swych miar. Od tej karbowanej czasoprzestrzeni odrywa się wszelako z kolei czasoprzestrzeń *gładka* albo niepulsująca, której stosunek do chronometrii jest już tylko bardzo ogólny: cięcia nie dadzą się ustalić i są typu irracjonalnego, natomiast miary zostają zastąpione przez odległości i nierozkładalne relacje sąsiedztwa, wyrażające zagęszczenie lub rzadkość tego, co się pojawia (statystyczny rozkład zdarzeń). Współczynnik prędkości zostaje zastąpiony przez współczynnik lokalizacji (*un indice d'occupation*)[6]. Tu właśnie zajmuje się bez pomiaru, nie zaś mierzy się, aby zajmować. Czy nie można by dla tej nowej figury, odróżnionej od bloków trwania, zarezerwować Boulezowskiego terminu: „kule czasowe" (*bulles de temps*)? Liczba nie znikła, lecz stała się niezależna od stosunków metrycznych i chronometrycznych, stała się szyfrem, liczbą abstrakcyjną, nomadyczną albo mallarmiańską; muzyczny *Nomos* zastępuje miarę i – zamiast dzielić zamkniętą czasoprzestrzeń w oparciu o elementy tworzące blok – odwrotnie, rozdziela w otwartej czasoprzestrzeni elementy zawarte w kuli. Chodzi jakby o przejście od jednego sposobu temporalizacji do drugiego: nie ma już Serii, tylko Porządek czasu. Wielkie Boulezowskie rozróżnienie na to co gładkie i karbowane oznacza nie tyle oddzielenie, ile permanentną komunikację; cały czas dochodzi do zamiany i nakładania się jednego czasu na drugi, do wymiany między tymi dwiema funkcjami temporalizacji, choćby wtedy, gdy homogeniczny podział



Steina i Woody Vasulka, *Soundsize* (1974), NTSC, dźwięk, kolor; Centre Pompidou, Paris.

w czasie karbowanym stwarza wrażenie czasu gładkiego, albo gdy bardzo nierówny rozkład w czasie gładkim wprowadza, przez zagęszczenie lub akumulację sąsiadujących ze sobą elementów, pewne *ukierunkowania* (*directions*), przywodzące na myśl czas karbowany. Jeśli zbierzemy wszystkie wypowiedzi Prousta na temat różnicy między sonatą a septetem Vinteuila, okaże się, iż dotyczą one właśnie różnicy między planem zamkniętym i otwartym, między blokiem i kulą (septet tonie w fioletowej mgle, która sprawia, że wszystko się zaokrągla „jak w opalu"). W dodatku mała fraza zostaje powiązana ze wskaźnikiem prędkości, podczas gdy frazy septetu odsyłają do parametrów lokalizacji. Jednak na bardziej ogólnym poziomie każdy wątek, każda postać *Poszukiwania* stale poddaje się dwojakiej eksplikacji, występuje raz jako „pudełko", z którego wyciąga się wszelkie zmiany prędkości i jakości, zgodnie z rytmem epok i pór dnia (chronometria), innym razem zaś jako mgławica albo pewna wielość, posiadająca jedynie różne stopnie zgęstnienia i rozrzedzenia i posłuszna prawu rozkładu statystycznego (nawet dwie „strony", Méséglise i Guermantes, jawią się jako dwa kierunki o charakterze statystycznym). Albertyna jest podwójna – raz karbowana, to znów gładka, stanowi już to błok przemian, już to mgławicę dyfuzji, występując wtedy w dwóch różnych trybach uczasowienia. Całe *Poszukiwanie* należałoby czytać na sposób gładki lub karbowany, potrzeba tu podwójnej lektury, idącej tropem rozróżnień wprowadzonych przez Bouleza.

Jakże wtórne wydaje się zagadnienie pamięci w porównaniu z tymi głębiej ukrytymi wątkami. Boulez może nawiązywać do „pochwały amnezji" u Strawińskiego albo do powiedzenia Desormière'a: „nie znoszę pamięci", nie przestając być, na swój sposób, wiernym Proustowi. Według Prousta pamięć, nawet ta mimowolna, zajmuje bardzo ograniczoną sferę, poza którą sztuka wykracza we wszystkich kierunkach i która ma charakter przejściowy. Problemem sztuki, problemem najściślej związanym z twórczością, jest problem *percepcji*, a nie pamięci: muzyka to czysta obecność, która wymaga rozszerzenia pola percepcji aż po granice wszechświata. Poszerzona percepcja – oto cel sztuki (albo filozofii, zdaniem Bergsona). Cel ten może zostać osiągnięty jedynie pod warunkiem, że percepcja zerwie z tożsamością, do której przykuwa ją pamięć. Przedmiot muzyki nie zmienia się, są nim pozbawione tożsamości indywiduacje, składające się na „byty muzyczne". Język tonalny, z oktawą czy akordem pierwszego stopnia, niewątpliwie przywracał swoistą zasadę tożsamości. Jednak system bloków i kul zakłada całościowe odrzucenie zasady tożsamości w obrębie wariacji i rozkładu, które go charakteryzują[7]. Tym samym problem percepcji komplikuje się: w jaki sposób postrzegać owe byty podlegające prawu ciągłej wariacji i poruszające się z prędkością, która nie poddaje się analizie, albo jeszcze inaczej – byty wymykające się wszelkim próbom ich uchwycenia w gładkiej przestrzeni?[8]. Szyfry albo liczby abstrakcyjne, wymykające się zarówno pulsacji, jak i stosunkom metrycznym, nie ujawniają się jako takie w zjawiskach dźwiękowych, mimo że generują rzeczywiste

zjawiska, właśnie pozbawione tożsamości. Czy to możliwe, by ów niepostrzegalny aspekt, te dziury w percepcji, mogły zostać zasypane dzięki zapisowi, by ucho zostało zluzowane przez czytające oko, funkcjonujące jako „pamięć"? Problem jednak powraca na nowo, bo jak można *postrzegać* zapis „nie będąc jednocześnie zobowiązanym do jego rozumienia"? Odpowiedź Bouleza polega na wydzieleniu trzeciego miejsca, trzeciej czasoprzestrzeni, przylegającej do czasoprzestrzeni gładkiej i karbowanej, odpowiedzialnej za postrzeganie zapisu. Chodzi o świat Stałych (*l'univers des Fixes*), czasem działający na zasadzie zadziwiających uproszczeń, jak u Wagnera albo w przypadku figury trzech dźwięków u Weberna, czasem przez zawieszenie, jak w dwunastu dźwiękach Berga, czasem przez zaskakujący akcent, jak u Beethovena albo znów u Weberna, świat wyłaniający się wraz z gestem ustanowienia jakiejś struktury formalnej albo ramy wydzielającej określoną grupę konstytutywnych elementów. Relacje, w jakich pozostają do siebie poszczególne ramy, tworzą bogactwo percepcji, pobudzają wrażliwość i pamięć[9]. Uprzywilejowanym przykładem Stałej w małej frazie Vinteuila jest wysoka nuta, która utrzymuje się przez dwa takty, „napięta niby brzmiąca zasłona, pokrywająca tajemnicę poczęcia motywu". Z kolei w septecie przyjaciółka Panny Vinteuil potrzebuje punktów stałych, aby *zapisać* utwór. Taka jest właśnie rola mimowolnej pamięci u Prousta – tworzenie ram dla stałych.

Nie należy sądzić, że pamięć mimowolna albo stałe przywracają zasadę tożsamości. Proust, podobnie jak Joyce czy Faulkner, należy do tych, którzy odrzucają zasadę tożsamości w literaturze. Nawet w powtórzeniu stała definiuje się nie przez tożsamość jakiegoś powtarzającego się elementu, lecz przez wspólną jakość przysługującą elementom, które bez tej jakości wcale by się nie powtarzały (na przykład słynny smak wiążący dwie sytuacje albo, w muzyce, ta sama wysokość...). Stała nie jest Tym Samym i nie ujawnia tożsamości w ramach wariacji, wręcz odwrotnie – pozwala ona *zidentyfikować* wariację, będącą indywiduacją pozbawioną tożsamości. W ten sposób właśnie poszerza percepcję, wydobywa na jaw wariacje w przestrzeni karbowanej i dystrybucje w przestrzeni gładkiej. Nie sprowadzając bynajmniej różnego do Tego Samego, pozwala na zidentyfikowanie tego, co różne, jako takiego. Na tej zasadzie u Prousta smak, jakość wspólna dwóm momentom, identyfikuje Combray jako miejsce zawsze różne od niego samego. Zarówno w muzyce, jak i w literaturze, funkcjonalna gra powtórzenia i różnicy zastąpiła organiczną grę tożsamości i wariacji. Dlatego stałe nie implikują żadnej trwałości, a jedynie nadają wariacji albo rozproszeniu, które ujawniają, charakter czegoś *natychmiastowego*. Nawet ramy stałe wchodzą między sobą w ruchome relacje" w obrębie jednego dzieła albo jednego bloku, jednej kuli.

Poszerzyć percepcję, to uczynić postrzegalnymi, słyszalnymi (albo widzialnymi) siły zazwyczaj niepostrzegalne. Siły te nie muszą być oczywiście samym czasem, a jednak splatają się i łączą z siłami czasu. Czas, którego zazwyczaj nie widać... . Z łatwością, a nieraz też z bólem doświadczamy tego, co zachodzi w czasie, czasem też postrzegamy formę, jednostki i stosunki chronometryczne, nie jest to jednak czas jako *siła*, czas jako taki, odrobina czasu w stanie czystym". Uczynić z dźwięku przekładnię, która sprawi, że czas stanie się czymś dającym się odczuć, jego Rytmy (*Nombres*) czymś postrzegalnym; uporządkować materiał muzyczny tak, by schwytać siły czasu i nadać im naturę dźwiękową – taki był właśnie projekt Messiaena, podjęty przez Bouleza przy nowych założeniach (związanych konkretnie z serialnością). Jednak muzyczne założenia Bouleza do pewnego stopnia korespondują także z założeniami literackimi Prousta. Chodzi o to, by uczynić słyszalną niemą siłę czasu. Muzyk chwyta i daje odczuć siły czasu, rozwijając funkcje temporalizacji zawarte w materiale dźwiękowym. Siły czasu i funkcje temporalizacji łączą się, aby utworzyć różne aspekty *czasu implikowanego*. Zarówno u Bouleza, jak i u Prousta, aspekty te są wielorakie i nie redukują się po prostu do schematu: „utracony-odnaleziony". Istnieje czas utracony, który nie jest żadną negacją, lecz pełną funkcją czasową; u Bouleza odpowiadałaby temu rozpylanie się dźwięku albo jego zamieranie związane z brzmieniem, *zamieranie brzmień*, tak jakby brzmienie było czymś podobnym do miłości, powtarzającej swój własny koniec raczej niż początek. Jest również „czas odnaleziony", *konstrukcja bloków trwania*, ich ruch po przekątnej: to nie akordy (harmoniczne), lecz rzeczywiste zderzenia ciał, rytmiczne, dźwiękowe lub wokalne zapasy, gdzie przeważa raz jedna, raz druga z walczących stron, jak w muzyce Vinteuila. To karbowana siła czasu. Mamy też czas odnaleziony i zidentyfikowany we mgnieniu oka – to „gest" czasu albo *rama utworzona ze stałych*. I wreszcie „czas utopii", jak go nazywa Boulez w hołdzie Messiaenowi – tu odnajdujemy samych siebie po tym, jak zgłębiliśmy tajemnicę Szyfrów (*Chiffres*), wpadliśmy na olbrzymie kule czasu i zetknęliśmy się z gładkością. Odkrywamy, że – zgodnie z analizą Prousta – ludzie zajmują w czasie „obszar tak znaczny w porównaniu z niepozornym miejscem, jakie zajmują w przestrzeni" albo raczej, że gdy zaczynają go mierzyć, ów obszar „nieskończenie się rozciąga"[10]. W wyniku swego spotkania z Proustem Boulez tworzy zbiór podstawowych pojęć filozoficznych, które mają swe źródła w jego własnym dziele muzycznym.

Gilles Deleuze

Tłumaczenie: Michał Herer
Redakcja: Wojciech Górnaś i Jan Topolski

Podstawa przekładu: Gilles Deleuze, Occuper sans compter: Boulez, Proust et le temps, *w:* Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995; *Les Éditions de Minuit, Paris 2003, ss. 272-279. Pierwodruk w: Claude Samuel red,* Eclats/Boulez; *Centre Georges Pompidou, Paris 1986, ss. 98-100.*

[1] Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*; Éditions Gothier, s. 107 (dalej jako PM)

[2] Pierre Boulez, *Points de repère;* Editions du Seuil-Bourgois, „czas odnaleziony", ss. 236-257 (dalej jako PR).

[3] Na temat przekątnej i bloku por. Pierre Boulez, *Relevés d'apprenti*, Éditions du Seuil (dalej jako RA), artykuły: „Kontrapunkt" i „Webern" oraz PM, ss. 137, 57 („utworzyłem pewien blok trwania i wprowadziłem wymiar po przekątnej [*dimension diagonale*], którego nie należy mylić ani z wymiarem wertykalnym, ani z horyzontalnym") i PR, s. 159.

[4] Na temat Wagnera por. PR, ss. 243-246; na temat Weberna por. RA, ss. 372, 376-7.

[5] Por. Marcel Proust, *W cieniu zakwitających dziewcząt* (*W poszukiwaniu straconego czasu*, t. II), tłum. Tadeusz Żeleński (Boy); Prószyński i S-ka, Warszawa 2000, ss. 214-215.

[6] Na temat cięć oraz karbowanego i gładkiego por. PM, ss. 95-108. Wydaje się, że z jednej strony rozróżnienie na cięcia irracjonalne i racjonalne wprowadzone przez Dedekinda, a z drugiej Russellowskie rozróżnienie na odległ ści i wielkości, odpowiada różnicy między gładkim i karbowanym u Bouleza.

Por. PM, s. 48: „z kolei w systemie serialnym żadna funkcja nie pozostaje identyczna przy przejściu od jednej serii do drugiej... jakiś obiekt składający się, w sensie bezwzględnym, z tych samych elementów może, za sprawą ich innego uszeregowania, pełnić óżne funkcje".

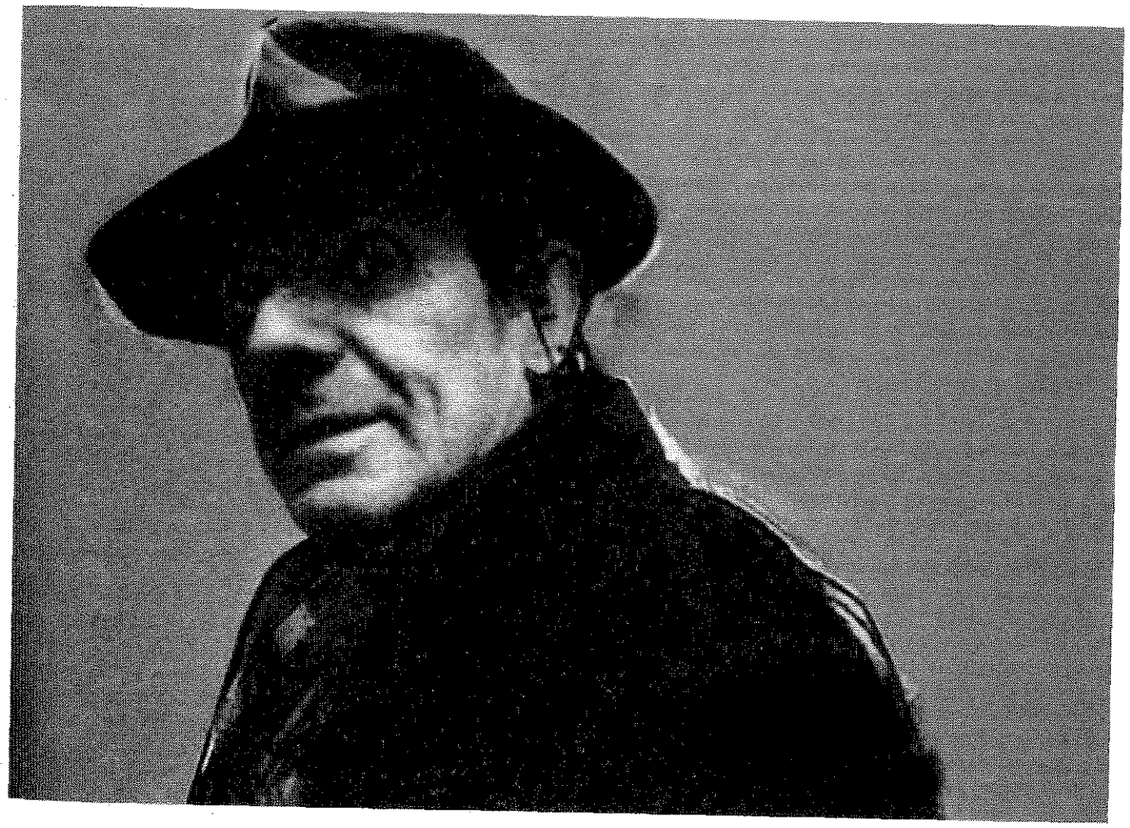
[8] Por. PM, ss. 44, 96: „z chwilą, gdy cięcie będzie mogło nastąpić w dowolnym miejscu, ucho straci wszelkie oparcie i zdolność rozpoznawania interwałów, co da się porównać z sytuacją oka próbującego ustalić jakieś odległ ści w na idealnie gładkiej powierzchni".

Por. bardzo ważny artykuł *L'Ecriture de musicien: le regard du sourd?*, w: „Critique", nr 408, 05/1981. Na temat znaków u Wagnera por. PR, s. 249 („elementy stał ści").

[10] Marcel Proust, *Czas odnaleziony* (*W poszukiwaniu straconego czasu*, t. VIII), tłum. Maciej Żurowski; Prószyński i S-ka, Warszawa 2000, s. 314. Proust *explicite* rozróżnia mi dzy tym aspektem czasu i czasem odnalezionym, który stanowi inny aspekt. (Na temat „utopii", Messiaena i Bouleza por. PR, ss. 331-338).

Deleuze i muzyka

MICHAŁ HERER



„Dlaczego my – przecież nie jesteśmy muzykami?". Jaki sens ma wypowiedź filozofa dotycząca muzyki? Dotykamy tu bezpośrednio kwestii, która ostatnio przewija się w tekstach i dyskusjach publikowanych na łamach „Glissanda" – kwestii złożonej relacji między filozofią i muzyką. Otóż przypadek Deleuze'a może okazać się tutaj instruktywny. Przede wszystkim, jak się wydaje, dla istnienia samej relacji nie jest konieczne ani to, by filozof przywoływał jakieś dzieła muzyczne, ani to, by kompozytor zabierał głos w sprawach filozofii. Podobne odwołania czy interwencje stają się raczej zrozumiałe dopiero wtedy, gdy dysponujemy jakimś ujęciem bardziej abstrakcyjnego, nieuchwytnego związku między różnymi rodzajami myślenia. Właśnie – *myślenia*. Deleuze jako jeden z nielicznych filozofów uznaje sztukę w ogóle (a muzykę w szczególności) za formę myśli. Ta na pozór banalna teza, zgodnie z którą zarówno filozof, jak i naukowiec i artysta myślą, okazuje się brzemienna w nieoczekiwane konsekwencje. Dla tych, co sądzą, iż jedynie nauki ścisłe zasługują na miano myśli, sztuka pozostaje w najlepszym razie domeną irracjonalnego „natchnienia", filozofia zaś – metafizycznym bełkotem lub narzędziem pomocniczym, służącym do logicznej analizy języka naukowego. Jeśli z kolei uznamy filozofię za jedyną postać, jaką przybiera prawdziwe myślenie, z łatwością zdegradujemy naukę do roli prostego narzędzia technicznej manipulacji przyrodą, przyznając jednocześnie poezji (jako najbardziej dyskursywnej ze sztuk) zdolność do intuicyjnego, z natury nieprecyzyjnego wysławiania niektórych filozoficznych prawd. Wreszcie zawiedziony naukowiec (albo filozof, zniecierpliwiony permanentnym kryzysem filozofii) powiada: tylko artysta myśli, tylko on dociera do źródeł. Artysta chętnie się z nim zgadza. W istocie każda z tych zaborczych, opartych na swoistej „wyłączności" figur podszyta jest od początku niewiarą w myślenie. I nie chodzi jedynie o niewiarę w to, że istnieją jakieś inne formy myśli niż ta, którą uznaje się za wyłącznie prawomocną. Chodzi o niewiarę w myślenie jako takie. Staje się ono biernym odzwierciedlaniem obiektywnej rzeczywistości w twierdzeniach naukowych, filozoficzną kontemplacją bytu lub refleksją podmiotu, czy wreszcie dotykaniem absolutu przez sztukę. Tymczasem myślenie nie sprowadza się do żadnej z tych rzeczy.

W książce *Co to jest filozofia?*[1] Gilles Deleuze i Félix Guattari (piszący „na cztery ręce" od wczesnych lat siedemdziesiątych) stawiają jedno zasadnicze pytanie: co zwie się myśleniem? Ich odpowiedź na pierwszy rzut oka jest rozbrajająco prosta – myśleć znaczy: *tworzyć*. Nauka, sztuka i filozofia myślą o tyle, o ile coś tworzą. Pozostawiając tymczasem naukę na boku, idźmy dalej: co tworzy filozofia? co tworzy sztuka? a przede wszystkim: jakie związki zachodzą między

tymi formami twórczości? Filozofia nie jest kontemplacją ani refleksją, powiadają Deleuze i Guattari; nie polega też na dyskusji czy komunikacji. Filozofia *tworzy pojęcia*. Nic bardziej oczywistego! Podobnie oczywisty wydaje się sąd, że sztuka jest tworzeniem – to wręcz jeden z jej mitów założycielskich, mit demiurgiczny. Jak jednak odpowiemy na pytanie o to, co tworzy sztuka? Czy tworzy ona... dzieła sztuki? Takie postawienie sprawy daleko nas nie zaprowadzi. W *Qu'est-ce que la philosophie?* czytamy: sztuka polega na tworzeniu *percepłów* i *afektów*. Tu dotykamy sedna problemu i jednocześnie oddalamy się od oczywistości. Percept nie jest dokładnie tym samym, co wrażenie; afekt nie jest po prostu uczuciem. Owszem, dzieło sztuki dostarcza nam wrażeń i wywołuje w nas uczucia, nie to jednak jest istotne. „Celem sztuki jest oderwanie za pomocą środków materialnych perceptu od percepcji przedmiotu i od stanów podmiotu percypującego, oderwanie afektu od doznań jako przejścia od jednego stanu do drugiego"[2]. W tym sensie każda sztuka pozostaje *abstrakcją*, odrywaniem i utrwalaniem czegoś, co jest wprawdzie *de facto* związane z określonym materiałem (kamień, płótno, wibracje dźwięku, papier) i konkretnymi aktami postrzegania (oglądania, słuchania), jednak w swej naturze różni się od tego wszystkiego i zyskuje niezależny byt na płaszczyźnie kompozycji ustanowionej przez artystę. Percept to jakby wrażenie bez percypującego podmiotu i – co za tym idzie – bez „odniesienia" przedmiotowego; afekt to towarzyszące temu wrażeniu nieludzkie uczucie – „krajobraz rozciągający się przed człowiekiem – pod nieobecność człowieka" i „stawanie się człowieka światem"[3].

Tworzenie bloków perceptów/afektów, tworzenie pojęć – jak ma się jedno do drugiego? W obu przypadkach mamy do czynienia z myślą. Nie każde wytwarzanie czegokolwiek można określić mianem twórczości, czyli myślenia. Co więcej, w swojej ożywionej działalności przeważnie pozostajemy całkowicie bezmyślni. Potoczne, banalne sytuacje opierają się na utrwalonych kodach percepcji, wywołują oswojone, przewidywalne uczucia (nawet jeśli te ostatnie bywają „gwałtowne"). Moc abstrakcji, oddzielenie od konkretnego postrzeżenia i świata ludzkich uczuć ma w obrębie sztuki, poza wspomnianym sensem ontologicznym (związanym z „oderwanym" sposobem istnienia perceptów i afektów), również sens praktyczny. Chodzi o wyrwanie ze stanu bezmyślności, zakwestionowanie kodów percepcji i kodów uczuciowych, wywoływanie nieludzkich doznań i ukazywanie nieludzkich krajobrazów. Sztuka i filozofia spotykają się w tym punkcie. Od swych greckich początków filozofia zwraca się przeciw potocznej opinii czy „mniemaniu" (jak je nazywał Platon) i mimo pewnych prób jej zakorzenienia w zdrowym rozsądku każde pojęcie filozoficzne jest rodzajem skandalu, czymś „nie do pomyślenia". W rzeczywistości to, co nie do pomyślenia dla ludzkiego zdrowego rozsądku – odnajdującego się w świecie dzięki procedurom „rozpoznania" – stanowi właściwy przedmiot (a zarazem żywioł) myśli[4]. Dotyczy to w równej mierze Platońskich „idei", Kantowskiego „podmiotu transcendentalnego", „substancji" Spinozy i „bycia", o którym pisze Heidegger. Wszyscy wiedzą, że czegoś takiego (idei, podmiotu, substancji, bycia) *w ogóle nie ma*. I właśnie przeciw „wszystkim", którzy „wiedzą", występuje filozof.

Deleuze kładł szczególny nacisk na to, że sztuka zawsze jest *sztuką oporu*[5]. Tworzyć to stawiać opór panującym schematom, które mogą dotyczyć percepcji, uczuć albo zdroworozsądkowej wykładni otaczających nas zjawisk. Należy to rozumieć w sensie pozytywnym czy aktywnym, jako – ostatecznie – tworzenie „nowych możliwości życia". Ten wywrotowy potencjał właściwy pojęciom, perceptom i afektom wyznacza jednak zaledwie czysto funkcjonalny związek między sztuką i filozofią. Aby zrozumieć, na czym polegają konkretne relacje, konkretne przypadki wzajemnej inspiracji i „współbrzmienia", trzeba opuścić ten ogólny poziom. Filozofia i sztuka, jako dwie formy myślenia, przeciwstawiają się wszelkim utrwalonym kodom i burzą nasze poczucie bezpiecznego zakorzenienia w świecie. Ale w jaki dokładnie sposób wywołują szok? Na czym polega to zakwestionowanie oczywistości? Zabieg, o który tutaj chodzi, da się określić jednym słowem: *problematyzacja*. Za sprawą aktu twórczego coś urasta do rangi problemu. Być może jedyną najważniejszą przyczyną trudności ze zrozumieniem dyskursu filozoficznego i wrażenia ekstrawagancji, jakie ten dyskurs wywołuje u „zwykłego człowieka" jest to, że zazwyczaj nie jesteśmy w stanie za siatką złożonych pojęć dostrzec problemów stawianych przez filozofa. Tymczasem poza płaszczyzną problemu ani pojęcia, ani twierdzenia filozoficzne, nie znaczą nic. Największy trud trzeba zadać sobie właśnie w celu dotarcia do problemu; gdy to się uda, rozszyfrowanie sensu poszczególnych tez czy twierdzeń staje się wręcz kwestią drugorzędną. Sytuacja sztuki, zwłaszcza współczesnej (choć może to wynik perspektywicznego złudzenia) wydaje się być podobna. Powszechny lament nad niezrozumiałością współczesnych dzieł, brakiem komunikacji między artystą a odbiorcą itd. ma swoje źródła w niedostrzeganiu problemu. Filmy i obrazy „nie do oglądania", muzyka, której „nie da się słuchać" – czyż nie jest to najbardziej zwięzła definicja większości tego, co dziś najwartościowsze, przynajmniej w obrębie szeroko rozumianej awangardy i sztuki eksperymentalnej? Filozofia Deleuze'a nieraz również jest absolutnie „nie do czytania", dopóki nie wydobędzie się na jaw ożywiających ją problemów. Wśród nich zaś jest wiele takich, które, przy użyciu innych środków, już od pewnego czasu stawia sobie muzyka współczesna.

Najłatwiej sprowadzić złożone relacje między muzyką i filozofią do banału, redukując jednocześnie tę pierwszą do kwestii „stylu", tę drugą zaś do „światopoglądu". Ostatecznie okazuje się, że na muzyce odciska swe piękno osławiony duch epoki, który przybiera tylko różne postaci – raz jest to wizja świata stabilnego i wewnętrznie zhierarchizowanego (dzięki gwarancjom teologicznym bądź racjonalno-naukowym), innym znów razem obsesja serca, uczucia czy ekspresji. Tymczasem realna inspiracja przebiega na zupełnie innym poziomie. Filozof, o ile myśli, z natury jest istotą *niewczesną*, stawia nowe problemy, które właśnie nie są problemami dla ludzi pogrążonych w trzeźwej bezmyślności jego epoki. Obok niego, razem z nim żyją jednak inne istoty myślące, na przykład muzycy. Konkretny problem jest właśnie tym, co zapewnia rezonans między nimi.

Mówiąc o związkach filozofii Deleuze'a z różnymi zdarzeniami w muzyce, zwykle przywołuje się kwestię „powtórzenia", a ściślej: powtórzenia i różnicy. Wiele już powiedziano na ten temat (również w drugim numerze „Glissanda", w bloku poświęconym Langowi). Jest to z pewnością trop pewny, nadający się do wykorzystania; zarazem jednak trudno oprzeć się wrażeniu, że od strony muzycznej obejmuje zbyt wiele i „pasuje" do zbyt wielu zjawisk. Nie każdy kompozytor „czyni problem" z powtórzenia, jak Lang. Każdy jednak na swój sposób mierzy się z tym problemem i rozwiązuje go tak lub inaczej po prostu dlatego, że powtórzenie stanowi jeden z najbardziej elementarnych aspektów muzyki jako takiej (co potwierdza Langowska tabela *Muzykologicznej fenomenologii powtórzenia*). W istocie częściej niż prace Deleuze'a z wczesnego, quasi-strukturalistycznego okresu (zwieńczonego właśnie przez *Différence et répétition*), bezpośrednim źródłem inspiracji dla muzyków były jego późniejsze dzieła. Co więcej, książki takie jak *Anty-Edyp* czy – zwłaszcza – *Mille Plateaux* na dobrą sprawę nigdy nie weszły do uniwersyteckiego kanonu filozofii, były natomiast „kultowe" w kręgach artystycznych, także w muzycznym podziemiu Paryża, Berlina i Nowego Jorku[6]. Najchętniej bodaj przyznają się do lektury Deleuze'a twórcy spod znaku elektroniki – zarówno łatwiejszej i już niemal „popowej" (Mouse on Mars), jak i tej kultywującej ducha eksperymentu (wystarczy rzucić okiem na okładkę albumu *Folds & Rhizomes*, wydanego przez Sub Rosę, albo płyty *In Memoriam Gilles Deleuze* z niemieckiej wytwórni... Mille Plateaux: m. in. Scanner, DJ Spooky). W tym środowisku prawdziwą karierę zrobiły niektóre Deleuzjańskie pojęcia, takie jak „kłącze"[7] (*rhizome*) czy „deterytorializacja". Niełatwo powiedzieć, na czym dokładnie polega sposób funkcjonowania owych pojęć w dyskursie muzyków czy, tym bardziej, w samej muzyce. [por. także esej Rafała Księżyka *Nowe wrażenia z Dzikiej Planety* na s. 36 – przyp. red.] Jedno wszakże jest

pewne: istnieje problem *wspólny* Deleuze'owi i części eksperymentalnej elektroniki. Jest to zresztą także problem tych twórców muzyki współczesnej, którzy, by tak rzec, schodzą w głąb dźwięku, odkrywają złożoność świata brzmień pod powierzchnią tradycyjnych form, zakładających prymat elementów tradycyjnie uznawanych za konstytutywne dla dzieła muzycznego.

Poniżej poziomu rozpoznawalnych, stabilnych i określonych form, poniżej poziomu zindywidualizowanych bytów bezustannie zachodzą anonimowe procesy, które zdrowemu rozsądkowi i zwykłej percepcji muszą jawić się jako chaotyczne. Zasadniczy problem Deleuze'a, pod różnymi postaciami przewijający się przez wszystkie jego najważniejsze dzieła, brzmi: jak opisać owe procesy, całą tę mikro-dynamikę, wychodząc *poza* tradycyjną opozycję porządku i chaosu (rozumianego czysto negatywnie, jako otchłań niezróżnicowania i nieuporządkowania)? Czy da się stworzyć pojęcia, które opisywałyby złożoność właściwą nie rzeczom i relacjom między rzeczami, lecz samemu stawaniu się, którym rzeczy są niejako podminowane, na których opiera się zarówno ich indywiduacja, jak i dynamika unoszących je zmian? Od formy (*morfe*) przechodzimy do genezy form, czyli morfogenezy; tym samym nie lądujemy jednak w żadnej otchłani. Klasyczna filozofia powiada: nie da się myśleć o niczym poza określonymi, skończonymi formami. Tymczasem same formy wyłaniają się z żywiołu, który jest ich najbliższym warunkiem możliwości i podlega opisowi, o ile tylko zastosujemy odpowiednie procedury. Początkowo pojęciowa inwencja Deleuze'a pozostaje mocno osadzona w tradycji filozofii transcendentalnej („warunki możliwości") i strukturalizmu. W *Różnicy i powtórzeniu* właśnie pojęcie *struktury* ma pozwolić na wyartykułowanie zasadniczego problemu. Geneza i stawanie się form są procesami ustrukturyzowanymi albo raczej: porządek strukturalny jest zawsze bezpośrednio porządkiem genetycznym; struktura generuje empiryczne (widzialne, słyszalne, itd.) efekty. Z tym stanowiskiem wiąże się jednak cały szereg kłopotów i trudnych pytań. Czy struktura ma charakter idealny? A jeśli tak, to w jaki dokładnie sposób idea/struktura ucieleśnia się w konkretnych zjawiskach? Czy idealność struktury jest idealnością typu matematycznego, czy też dla każdego porządku zjawisk (np. psychicznych, społecznych, biologicznych, językowych) można wskazać na strukturę szczególnego rodzaju? Deleuze próbuje dojść do ładu ze wszystkimi tymi zagadnieniami, tworząc nowe pojęcia i mnożąc charakterystyki struktury jako takiej (m. in. wirtualność, organizacja serialna)[8]. Pewne istotne wątpliwości nie dają się jednak wyeliminować. Na początku lat siedemdziesiątych dokonuje się w jego myśleniu coś w rodzaju przełomu. Przede wszystkim, pod wpływem wydarzeń Maja '68, Deleuze coraz bardziej skupia się na kwestiach związanych z funkcjonowaniem urządzeń i instytucji społecznych. Problem pozostaje ten sam i dotyczy sił bądź procesów drążących od wewnątrz każdą, na pozór stabilną formę. Tym razem chodzi jednak o dające się wyodrębnić formy porządku społecznego, zwłaszcza zaś o formację aktualną, czyli kapitalizm. Félix Guattari, z którym Deleuze nawiązuje wtedy intensywną współpracę, jest psychoanalitykiem (udzielającym się w eksperymentalnej klinice La Borde); między innymi dlatego kwestia z początku sformułowana została w kategoriach *pragnienia*. Pod powierzchnią, na której spotykamy osoby, z ich poglądami, dążeniami itd., bezosobowe, nieświadome pragnienie zarysowuje swoje figury, tworzy układy posłuszne zupełnie innej logice. I nie jest to bynajmniej logika, o której mówi instytucjonalna czy ortodoksyjna psychoanaliza (kompleks Edypa, dialektyka braku i jego kompensacji). Mamy tu raczej do czynienia z ruchem pozytywnym i rewolucyjnym, z maszynami pragnienia (*machines désirantes*), rozsadzającymi od wewnątrz wszelkie zastane struktury społeczne. Ich dokładny opis, to znaczy opis funkcjonowania poszczególnych „syntez" nieświadomości w ich bezpośrednim przełożeniu na rzeczywistość społeczną, miał być przedmiotem postulowanej przez Deleuze'a i Guattariego *schizoanalizy*. Jednakże osiem lat po *Anty-Edypie* powstaje *Mille Plateaux* – książka niemożliwa, której do dziś bodaj nikt jeszcze nie potrafi naprawdę czytać. Znika kontekst polemiczny (związany z krytyką psychoanalizy), „pragnienie" przemieszcza się na margines, a w centrum staje pojęcie *maszyny* (ściślej: maszyny abstrakcyjnej). W jakimś sensie projekt jest podobny do wyjściowego (z *Różnicy i powtórzenia*): stworzyć uniwersalną teorię stawania się. Teoria idealnych struktur zostaje jednak zastąpiona swoistym materializmem. Istnieją jedynie strumienie materii, podlegające modulacji. Mowa o „swoistym" materializmie, bo wysiłek Deleuze'a i Guattariego znów zmierza do przekroczenia tradycyjnych opozycji. Przedtem chodziło o opozycję chaos – porządek; teraz trzeba wykroczyć poza przeciwstawienie materii i formy, poza myślenie w kategoriach „hylemorfizmu". Forma nie nakłada się na bezkształtną i nieuporządkowaną materię, lecz stanowi efekt abstrakcyjnej (choć przez to jeszcze nie „idealnej") modulacji pewnego materiału, materii jakoś już wstępnie określonej w swoich „osobliwościach", rozkładzie intensywności, potencjałów itd. Cała analiza przebiega, jak zwykle, na poziomie niezmiernie oddalonym od tego, na którym porusza się myślenie potoczne. I chociaż Deleuze z Guattarim mówią o poziomie „molekularnym", na dobrą sprawę nie wiadomo, czy znajduje się on poniżej, powyżej, czy raczej zupełnie obok zjawisk dostępnych prostej percepcji i procedurom rozpoznania.

Co to wszystko ma wspólnego z muzyką? W samym *Mille Plateaux* znajduje się obszerny rozdział (albo właśnie: *plateau*), zatytułowany: *1837: De la ritournelle*, poświęcony relacjom między refrenem, rytmem i terytorium[9]. Również w innych dziełach Deleuze'a rozsiane są fragmenty o współczesnych i klasycznych kompozytorach. Co więcej, wykładając w eksperymentalnym ośrodku, jakim był w latach siedemdziesiątych Uniwersytet Vincennes (obecnie Paris VIII, Saint-Denis), Deleuze czasem sam uczestniczył w różnych nagraniach. Wielu jego studentów zajmowało się tworzeniem muzyki. Najbardziej znanym świadectwem wspólnych działań jest utwór otwierający album grupy Heldon (Richard Pinhas, Norman Spinrad), gdzie Deleuze czyta fragment *Wędrowca* Nietzschego[10]. Jednak nawet gdyby Deleuze nie napisał nigdy ani słowa o muzyce, a zamiast dzieł Albana Berga (o którym rozprawia w swoim *Abecadle* pod hasłem *„O" jak opera*[11]), wolał słuchać, powiedzmy, wyłącznie piosenki francuskiej, jego filozofia i tak pozostawałaby w istotnym związku z tym, co się zwłaszcza dzisiaj w muzyce dzieje. Mogłaby stanowić źródło inspiracji i wchodzić w rezonans z próbami podejmowanymi zarówno we współczesnej elektronice, jak i w innych obszarach. Słychać czasem opinię, że ruch negacji, w wyniku którego kwestionuje się konieczność, wagę albo przynajmniej prymat kolejnych elementów dzieła muzycznego, takich jak harmonia czy melodia, wynika z prostej „logiki awangardy". Chodzi o to, by zakwestionować tradycję i za wszelką cenę tworzyć coś nowego. Niektórzy dodają jeszcze, że w owym ruchu awangarda ostatecznie dochodzi do unicestwienia samej „muzyczności" i przedstawia jako muzykę coś, co wcale nią nie jest (np. ciszę albo szum). Podobnie jak w przypadku odczytań dużej części nowszej filozofii, nieporozumienie polega tu na niezrozumieniu problemu. Na gruncie spektralizmu, muzyki opartej na brzmieniu czy elektronicznym przetwarzaniu dźwięku dokonuje się nieraz daleko idącej redukcji, odrzucając wszystko to, na czym bazowali kompozytorzy bliższej i dalszej przeszłości. Rzecz jednak nie w tym (albo nie przede wszystkim w tym), by komponować inaczej niż wszyscy. Nie należy sprowadzać istoty twórczości do takiego płaskiego, neurotycznego narcyzmu, nawet jeśli na poziomie indywidualnej psychologii niektórych twórców odgrywa on pewną rolę. Stawka jest o wiele wyższa, poza tym da się ją określić całkowicie pozytywnie. Przeprowadzając redukcję do brzmienia, niejako „obierając" dźwięk ze wszystkiego, co wiąże go z historycznie ukonstytuowanymi formami, faktycznie otwiera się całkiem nową przestrzeń muzyczną. Możliwa staje się eksploracja świata dźwięku w całej jego materialnej obecności. Ta materialność nie jest jednak ani prosta, ani nieokreślona. Jeśli zasługuje na miano chaotycznej, to na pewno nie w potocznym, zdroworozsądkowym sensie. Mamy raczej do czynienia z materiałem posiadającym już jakąś teksturę, rozkłady intensywności,

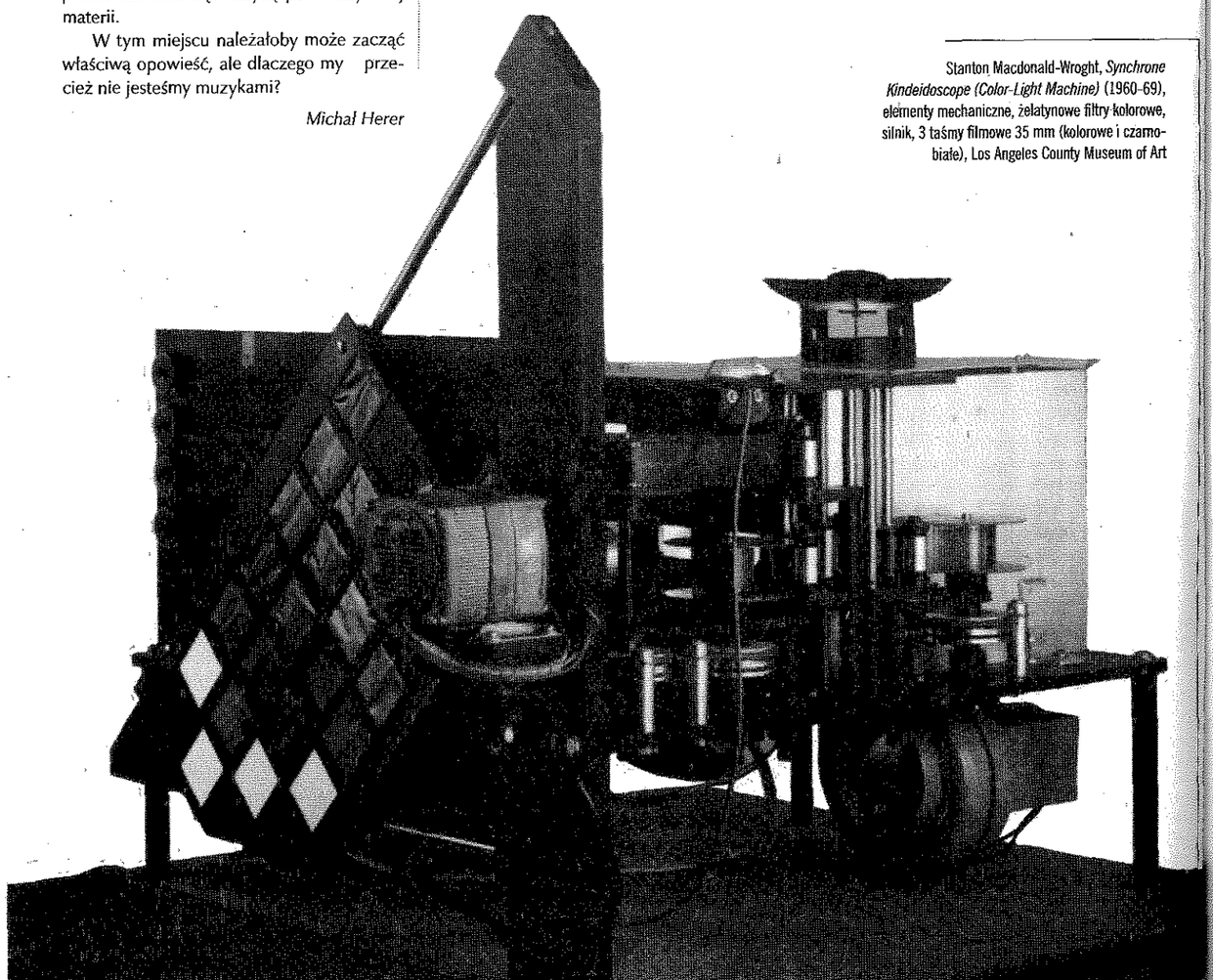
miejsca zagęszczenia itd. Kompozytor organizujący ów materiał przestaje być demiurgiem, który suwerennie narzuca formę nieuporządkowanemu żywiołowi; musi śledzić jego reakcje, podążać za nim. Stąd dziwaczne na pozór Deleuzjańskie zestawienie muzyka z... kowalem. Muzyka jako metalurgia.

Dźwięk odkryty na nowo stanowi właściwy problem. Jakie efekty może dać jego spektralna dekompozycja i ponowna synteza? Według jakich zasad regulować jego poszczególne parametry – według reguł serii czy posługując się formułami zaczerpniętymi z matematyki chaosu? I w jakim celu? Czy nie po to, by, przechodząc przez „molekularyzację", uczynić słyszalnymi siły same z siebie niesłyszalne? W dźwiękach wydobywanych przez tradycyjne instrumenty (w tym również przez ludzki głos), tak samo jak w tych generowanych przez komputer, kryje się wielka złożoność, różnicująca gra sił. Uczynić tę grę słyszalną to nie tylko otworzyć muzykę na nowe stawanie się – to również uruchomić proces stawania się muzyką pozamuzycznej materii.

W tym miejscu należałoby może zacząć właściwą opowieść, ale dlaczego my przecież nie jesteśmy muzykami?

Michał Herer

[1] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Co to jest filozofia?*; tłum. Paweł Pieniążek, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.
[2] Tamże, s. 184.
[3] Por. tamże, ss. 186, 187.
[4] Na temat bezmyślnego charakteru „rozpoznania" por. Gilles Deleuze, *Różnica i powtórzenie*; tłum. Bogdan Banasiak, Krzysztof Matuszewski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997 (zwłaszcza rozdział trzeci, zatytułowany: „Obraz myśli").
[5] Por. Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que l'acte de création?*, w: tegoż, *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Les Éditions de Minut, Paris 2003, s. 300: „Dzieło sztuki nie jest narzędziem komunikacji. Nie ma nic wspólnego z komunikacją, nie zawiera żadnej informacji. Istnieje natomiast głębokie pokrewieństwo między dziełem sztuki i aktem oporu".
[6] Chodzi o dwa tomy, składające się na *Capitalisme et schizophrénie* Deleuze'a i Guattariego: *L'Anti-Œdipe*; Les Éditions de Minut, Paris 1972 i *Mille Plateaux*; Les Éditions de Minut, Paris 1980. Niestety żadna z tych książek nie została do tej pory w całości przełożona na język polski.
[7] Taki tytuł nosi wprowadzenie do *Mille Plateaux*. Polski przekład: Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kłącze*, tłum. Bogdan Banasiak, w: Colloquia Communia", nr 1-3/1988, ss. 221-237.
[8] Najściślejszy wykład Deleuzjańskiego ujęcia struktury i jej funkcji genetycznej można znaleźć w jego tekście: *Po czym rozpoznać strukturalizm?*, tłum. Stanisław Cichowicz, w: Marek J. Siemek red., *Drogi współczesnej filozofii*; Czytelnik, Warszawa 1978, ss. 286-328.
[9] Por. *Mille Plateaux*, op.cit., ss. 381-433.
[10] Utwór ten jest dostępny na stronie internetowej: www.webdeleuze.com. Grupa Heldon reaktywowała się w latach 90. Dołączył do niej między innymi znany ze swojej fascynacji Deleuzem autor SF, Maurice Dantec.
[11] *L'Abecedaire de Gilles Deleuze* (rozmowa z Claire Parnet); Vidéo Éditions Montparnasse, 1997.



Stanton Macdonald-Wroght, *Synchrone Kindeidoscope (Color-Light Machine)* (1960-69), elementy mechaniczne, żelatynowe filtry kolorowe, silnik, 3 taśmy filmowe 35 mm (kolorowe i czarno-białe), Los Angeles County Museum of Art

Widzenie koloru światła, słyszenie barwy dźwięku

CLAUDY MALHERBE
TŁUMACZENIE: EWA SCHREIBER

Czystość składników widma to klucz do mojej techniki...
Georges Seurat

Kuszący wydaje się pomysł wskazania zbieżności łączących dziewiętnastowiecznych artystów, którzy uczynili światło centralnym przedmiotem działań malarskich, z dzisiejszymi kompozytorami, uznającymi dźwięk za fundament twórczości muzycznej.

Pierwsza grupowa wystawa impresjonistów odbyła się w Paryżu w 1874 roku; Georges Seurat ukończył *Grande-Jatte* w roku 1885; Monet rozpoczął swoją serię obrazów przedstawiających katedrę w Rouen w 1892 roku i ukończył ją w Giverny w roku 1894. Sto lat później, w połowie lat 70. XX wieku, paryska grupa *l'Itinéraire* zaczęła komponować utwory uwzględniające w pełni akustyczny wymiar materii dźwiękowej. W 1974 roku Gérard Grisey napisał *Périodes (Okresy)* dla siedmiu muzyków, a rok później *Partiels (Składowe)* na zespół instrumentalny; w latach 1975-1977 Tristan Murail stworzył *Mémoire/Erosion* (*Pamięć/Erozja*) na waltornię i zespół instrumentalny, a następnie *Territoires de l'oubli* (*Obszary zapomnienia*) na fortepian. W roku 1976 i 1977 Hugues Dufourt skomponował utwór *La Tempesta d'après Giorgione* (*La Tempesta według Giorgione*) na instrumenty akustyczne i elektryczne, a w latach 1978-1979 *Saturne* na perkusję, instrumenty elektroniczne oraz dęte[1].

Tradycja sztuki-nauki

Materia

Podobnie jak ich poprzednicy, którzy występowali przeciwko oficjalnej sztuce związanej z École des Beaux-Arts oraz malarzom wystawiającym obrazy w nie mniej oficjalnych salonach, muzycy *l'Itinéraire*[2] w latach 70. XX wieku także odwrócili się od dominującej estetyki muzycznej swych czasów: koncepcji serializmu powstałej w szkole darmstadzkiej. W obu przypadkach artyści skupili się na konkretnym materiale, odnawiając w ten sposób swą artystyczną wizję: malarze wyzwolili nową paletę kolorów, koncentrując swą uwagę na świetle, muzycy wyzwolili zaś barwę instrumentalną, koncentrując uwagę na dźwięku. Pierwsze kroki tych radykalnych działań, spontaniczne i intuicyjne, zostały szybko poparte odwołaniami artystów do wyników badań naukowych.

Georges Seurat zaproponował metodę opartą na dokonaniach Chevreula, Charlesa Blanca i Odgena N. Rooda, która przeciwstawiana jest spontaniczności impresjonistów. Seurat przepisuje w swojej *Chromatics* (1881) równania dotyczące światła oraz model koła barw, uczy się także odróżniać *couleur-lumière*, powstający w wyniku mieszania optycznego dokonującego się w naszym mózgu od *couleur matière*, tworzonego poprzez mieszanie pigmentów[3] (Delacroix, mimo iż metodyczny kolorysta, nie był w stanie zrobić tego wcześniej). Ten sposób myślenia doprowadził Seurata do rozwinięcia techniki dywizjonizmu i pointylizmu, która polega na umieszczaniu obok siebie drobnych punktów czystych barw, tworzących optyczną mieszaninę na siatkówce oka i wywołujących niezwykłą gradację kolorów. Mieszanie optyczne (w którym dodawanie kolejnych składników prowadzi do otrzymania światła białego) kształtuje znacznie żywsze kolory niż mieszanie pigmentów (które zmierza do czerni i wiedzie paletę barw ku coraz ciemniejszym kolorom).

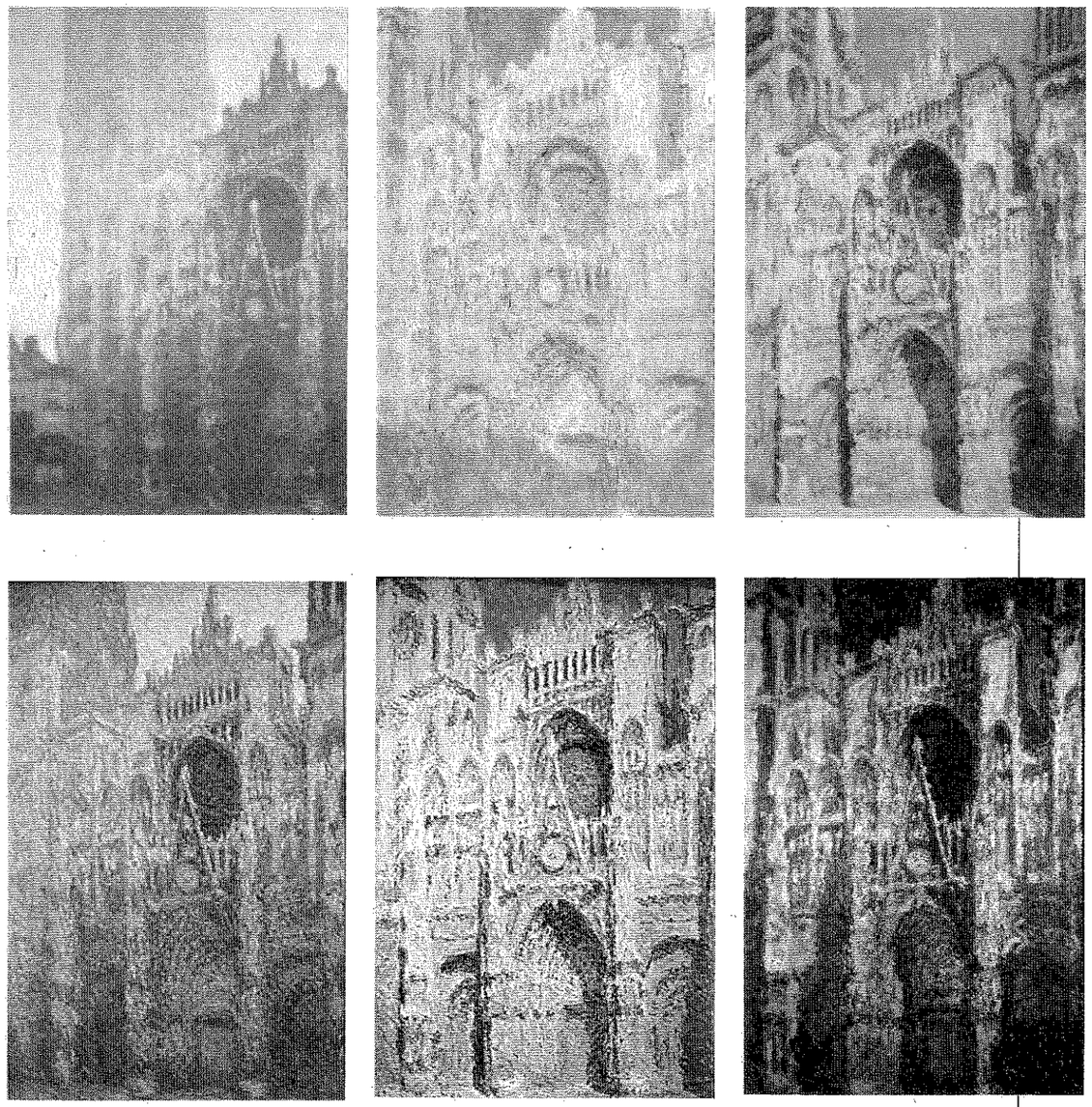
Rozróżnienie na kolor materialny i kolor światła, kluczowe dla malarzy, blisko sto lat później znajduje swój odpowiednik w muzyce, gdy Grisey i Murail modelują przestrzeń dźwiękową przy pomocy widma harmonicznego. Idea *timbre-matière* obecna w tradycyjnej sztuce orkiestracji polegająca na subtelnym zestawianiu i równoważeniu instrumentów występujących w obrębie abstrakcyjnie tworzonych układów (akordów, kontrapunktów, współbrzmień) zostaje zastąpiona ideą *timbre-son*, opartą na nauce akustyki – instrumentacją wyprowadzoną z naturalnego dźwięku, zanalizowanego wcześniej w celu ujawnienia jego elementów składowych.

Używając pojęć i narzędzi zaczerpniętych z akustyki, Grisey i Murail przekroczyli, a zarazem odnowili dźwiękowe intuicje Varèse'a, Ligetiego czy prespektralnych improwizacji Giacinta Scelsiego. Dzięki przebudowie materiału dźwiękowego według modelu widma harmonicznego dźwięk może podlegać precyzyjnej kontroli. Zmiana dyspozycji jego elementów w obrębie układu widma sprawia, że ulega on zróżnicowaniu, osiągając liczne stopnie pośrednie między konsonansem i szumem, stabilnością i niestabilnością, itd. Zgodnie z modelem dźwięku naturalnego nagromadzenie różnych elementów składowych nie zaciera jego struktury, lecz ją uwydatnia. Również w tym przypadku paleta muzyczna staje się bardziej złożona i wyrazista. Podobnie jak w efekcie neoimpresjonistycznego mieszania optycznego, które konstruuje w wirtualny sposób skalę kolorów w rzeczywistości nieobecnych na płótnie, wyniki *fuzji spektralnej* umożliwiają słyszenie wewnętrznie spójnych barw nawet wtedy, gdy na papierze nutowym zanotowane są tylko zestawy odosobnionych elementów.

Wrażenie, percepcja, psychologia

Dla twórców dbających o psychologiczne jakości ich sztuki proste odwołanie się do technik ugruntowanych w fizyce okazuje się jednak niewystarczające. Nie ulega wątpliwości, że po upływie stulecia stan wiedzy nie jest już taki sam. Również tym razem podobne zainteresowanie bieżącą myślą naukową spowodowało wzrost innowacyjności w sztuce: XIX-wieczne badania z psychofizjologii znalazły odzwierciedlenie w XX-wiecznych badaniach z psychoakustyki. W taki właśnie sposób dzieła Gauguina, Seurata i Van Gogha próbowały ustanowić związek między domeną fizyczną i mentalną, między światem kolorów i światem percepcji, emocjami i wrażeniami. Były one wsparte teoriami Humberta de Superville'a, dotyczącymi emocjonalnej wartości ekspresji liniowej (1827), a także Charlesa Henry'ego o emocjonalnej wartości linii i kolorów (1885). Z kolei Dufourt, Grisey i Murail korzystali z teorii informacji, nauk kognitywnych i neuronauki; stosunkowo młodych dziedzin, w ramach których udowodniono m.in., że percepcja barwy dźwięku (utworzonej ze złożonych, ewoluujących struktur fizycznych) nie może być sprowadzona wyłącznie do procesów muzycznych, opartych na uproszczonej koncepcji *nuty*.

W swym jedynym tekście teoretycznym Seurat opisuje kilka równoważności fundamentalnych dla jego estetyki, opartej na dążeniu do ustanowienia zależności między określonymi układami linii i kolorów a precyzyjną ekspresją symboliczną: „Wesołość



Claude Monet, *Cathedrales de Rouen* (1894), różne zbiory

tonu to przewaga jasności; dominują ciepłe odcienie, a linie skierowane są ku górze. Ton spokojny powstaje dzięki równowadze mrocznego i przejrzystego światła, ciepłych i zimnych odcieni, przy obecności linii poziomych. Dla smutku tonu: przewaga ciemnego światła, zimnych odcieni oraz linii skierowanych w dół".[4]

A oto poglądy Muraila: „Wydaje mi się, że (...) mój materiał nie jest ani nutą, ani dźwiękiem, ale wrażeniem (wrażeniem w bardzo ogólnym znaczeniu: czymś, co jest doznawane, inaczej mówiąc, percypowane, i interpretowane), wywołanym przez nutę lub dźwięk. Materiałem nie jest widmo harmoniczne (obiekt), lecz składowe harmoniczne tego widma (wrażenia), a nawet więcej, kryjące się w nim możliwości zmiany" i nieco dalej: „dźwięki, czy nawet relacje pomiędzy dźwiękami mają swą realność akustyczną i percepcyjną, które niekoniecznie muszą sobie ściśle odpowiadać: studiowanie tych wrażeń jest przedmiotem badań psychoakustyki i psychologii percepcji, których nie wolno nam ignorować". [5]

Wyzwalanie koloru, wyzwalanie barwy

Przedmiot i materia, cykle

Bliższy wgląd w muzykę ujawnia podobne analogie do sztuk wizualnych z jeszcze większą dokładnością. W niektórych przypadkach tytuły odnoszą się do zjawisk związanych ze światłem lub do wizualnych obrazów: *Sortie vers la lumière du jour* (*Wyjście ku światłu dnia*) czy *Jour, contre-jour* (*Dzień, przeciw-dzień*) Griseya; *Couleur de mer* (*Kolor morza*), *Où tremblent les contours* (*Gdzie drżą kontury*) oraz *Treize couleurs du soleil couchant* (*Trzynaście kolorów zachodzącego słońca*) Muraila. Analogia może okazać się nawet pełniejsza, jak w przypadku *Vues aériennes* (*Widoki powietrzne*) pomyślanych przez Muraila jako nawiązanie do *Katedr w Rouen* Claude Moneta.

Dwadzieścia osiem spośród trzydziestu obrazów z tego cyklu pokazuje główną fasadę budynku oglądaną o różnych porach dnia przy niewielkich zmianach perspektywy. Niezmienny model zaciera się na skutek powtórzenia; właściwym tematem obrazów staje się zamiast niego światło słoneczne padające od rana do południa i wieczora na budowlę, która stała się jedynie jego tłem[6]. Monet oznaczył wszystkie dzieła serii datą 1894, oznaczającą czas ich ukończenia. Odtworzenie chronologii światła słonecznego jest z konieczności przybliżone, często jednak określa się ją precyzyjnie: Wczesny ranek: od godziny 7:00 do 8:00 rano; późny poranek do za kwadrans południe; południe; wczesne popołudnie: od 13:00 do 14:00 i od 14:00 do 15:00; późne popołudnie: od 17:30 do 18:00, itd.[7] Seryjna procedura, która wysuwa na pierwszy plan wieloaspektowość koloru, a w tle umieszcza unieruchomiony przedmiot, pozwala Monetowi na wprowadzenie do jego sztuki niemal abstrakcyjnego wymiaru czasowego, obcego wcześniejszemu malarstwu figuratywnemu, lecz w oczywisty sposób związanego z ekspresją muzyczną.

Cztery części *Vues aériennes* realizują ten sam pomysł. Dzięki użyciu techniki pozwalającej na zmiany początkowej konfiguracji dźwięków poprzez stopniowe zniekształcenia, Murail opracowuje swój materiał zgodnie z modelem zainspirowanym efektami świetlnymi. Ustanowiona zostaje zależność między światłem prostym i składowymi harmonicznymi oraz światłem ukośnym i składowymi nieharmonicznymi. Sprawia to, że kolejne części utworu przybierają formę wariantów początkowego koloru dźwiękowego: najpierw „światło poranne (przejrzyste, niewielki kąt padania, maksymalne zniekształcenie)" następnie „światło deszczowe (zamglone, ostry kąt padania, mniej zniekształceń)", „światło południowe (jaskrawe, perspektywa frontalna, brak zniekształceń)", które dostarcza modelu początkowego i wreszcie „światło wieczorne (ciepłe, długie cienie, silne zniekształcenie)"[8] zamyka utwór.

Zbieżność między obydwoma artystami można dostrzec porównując również *Nenufary*, ostatnie obrazy Moneta, i *Territoires de l'oubli*, kompozycję napisaną przez Muraila w końcu lat 70. W tym utworze fortepianowym przez cały czas wciśnięty jest prawy pedał. Wszystkie rytmiczne i melodyczne figuracje zacierane są w uzyskanym tą drogą rezonansie, co uwydatnia opalizację harmonii i barwy. *Nenufary* w podobny sposób ukazują postępujące zanikanie konturu przedstawionego obiektu. Wizerunek kwiatów, kolorowych krążków falujących na płynnej powierzchni, ginie w mnogości obrazów przetykanych odbiciami *moiré*[9], które wywołują swobodną grę koloru[10]. Innymi słowy, Monet wyzwala kolor za pomocą światła i uwalnia go od podporządkowania przedmiotowi, Murail za pomocą dźwięku wyzwala zaś barwę, która staje się podstawowym obiektem dyskursu muzycznego zamiast tematów i motywów. W obu przypadkach, dzięki podwójnemu odwróceniu, kolory nie są już stosowane do przedstawiania rzeczy, bo odtąd rzeczy mają przedstawiać kolory, podobnie barwa nie służy już uwydatnianiu figur dźwiękowych, ponieważ to one mają uwydatnić barwę.

Gérard Grisey również stosował metafory wizualne, ewokujące światło i cień, by wyjaśnić inny typ przekształceń dźwiękowych, w którym wykorzystane są tony różnicowe powstające podczas równoczesnego wykonania dźwięków. „Dźwięki rzucają

[1] Warto zaznaczyć, że Hugues Dufourt nie korzystał z materiału dźwiękowego modelowanego na podstawie widm akustycznych – to odróżnia go od spektralistów w ścisłym tego słowa znaczeniu. Jego twórczość powinna być jednak, z przyczyn teoretycznych i muzycznych, łączona z twórczością Griseya i Muraila: mimo oczywistych różnic, wszyscy ci kompozytorzy akcentują akustyczny wymiar dźwięku. Wykazują też podobne zainteresowanie reprezentacjami wizualnymi. Niektóre dzieła Dufourta są pod tym względem szczególnie sugestywne: *La Tempesta d'après Giorgione*, *Le philosophe selon Rembrandt* (*Filozof według Rembrandta*) i *Hommage à Charles Nègre*, gdzie subtelna orkiestracja żywo przypomina odcienie sepii typowe dla tego XIX-wiecznego fotografa.

[2] *L'Itinéraire* (fr. szlak, trasa) to nazwa grupy, która ukonstytuowała nurt spektralny w muzyce.

[3] Odpowiada to współczesnym terminom syntezy addytywnej i substraktywnej. Pierwsza z nich stosowana jest przy tworzenia obrazu elektronicznego np. w telewizji, druga – przy tworzeniu obrazów na papierze np. plakatów.

[4] Georges Seurat, w liście z 1890 roku zaadresowanym do Maurice Beaubourg, lecz nigdy niewysłanym.

[5] Tristan Murail, *Questions de cible*, w: „Entretemps" nr 8, 1989, s. 148.

[6] Pierwsze serie obrazów to grafiki japońskie, Hokusai, który zmarł w 1849 roku, namalował kilka cykli przedstawiających górę Fudżi. Pod koniec XVIII wieku w Rzymie Francuz Henri-Pierre de Valenciennes, malował kilkakrotnie ten sam krajobraz, zmieniając jedynie oświetlenie lub warunki atmosferyczne; por. Alain Jaubert, *Claude Monet, Les Bassins aux nymphéas*; film wideo, La sept-FR3-Delta Image 1990.

[7] Takie podpisy umieszczone są w książce Joachima Pissarro. *Les Cathédrales de Monet;* Edition Anthèse 1990.

[8] Tristan Murail: fragmenty z noty programowej.

[9] Efekt *moiré* (efekt mory) to złudzenie optyczne zachodzące wówczas, gdy nakładają się na siebie dwa wzory o regularnej strukturze, które różni częstotliwość występowania danego wzoru. Patrz też: www.mathematik.com/Moire; http://lite.bu.edu/lite1/moire/moire_rot3.html; http://eluzions.com/Illusions/Moire/pattern.shtml, www.exploratorium.edu/snacks/moire_patterns.html, oraz www.permadi.com/java/moire/moireAnim.html. [przyp. tłum.]

[10] Upodobanie impresjonistów do obiektów o nieokreślonych konturach nie jest wyłącznie kwestią przypadku: dym, mgła chmury, śnieg, lód, liście – wszystkie przywołują na myśl pierwotną postać koloru, której źródłem jest tuba farby na palecie; Roy Lichtenstein, a wraz z nim inni, posłuży się tym później na swoją korzyść.

[11] Gérard Grisey, *Structuration des timbres dans la musique instrumentale*, w: *Le Timbre métaphore pour la composiotion*, red.: Jean-Baptiste Barierre, Paris 1991, s. 370.

[12] Krytyk sztuki, ale także rzecznik ruchu neoimpresjonistycznego.

[13] Czerń – brak światła – jest wykluczona, efekty cienia i światłocienia uzyskiwane są dzięki użyciu dopełniających odcieni dla ciepłych kolorów, tym sposobem kolor żółty przeciwstawiany jest fioletowemu, kolor pomarańczowy niebieskiemu itd.

[14] Biała lub pomalowana rama była już używana przez innych impresjonistów, Whistlera i Puvisa de Chavannes, por. Robert Fohr, *Seurat au Grand Palais*, s. 59.

[15] Według poety Emila Verhaerena, Seurat pozostawał pod wpływem sceny w Bayreuth, której ciemne proscenium wzmaga mroczność pomieszczenia.

[16] Francuskie słowo *chahut* oznacza wrzawę, zgiełk, ale także nieumiarkowany, ekscentryczny taniec przypominający kankana. Oba tłumaczenia mogą odnosić się w równym stopniu do obrazu Seurata, który ukazuje gromadę tańczących ludzi [przyp. tłum.].

[17] Guy Lelong, Gérard Grisey, *Portrait de Gérard Grisey*, Revue du Festival Musical, Strasbourg 1996.

cień" pisze Grisey[11]. „Niektóre interwały nie rzucają takich cieni, bo ich tony kombinacyjne jedynie wzmacniają światło składowych harmonicznych. Inne, wręcz przeciwnie, tworzą sieć tonów kombinacyjnych nieskończenie bardziej złożoną i bardzo odległą od częstotliwości dźwięków wyjściowych oraz ich składowych harmonicznych". Opierając się na analogii cienia, Grisey skomponował *Jour, contre-jour* na organy elektryczne, trzynastu muzyków i taśmę. W utworze tym pole dźwiękowe, rozciągające się od krańcowo wysokiego po krańcowo niski rejestr, odpowiada polu świetlnemu, które przechodzi od największej przejrzystości ku całkowitej ciemności. Czyste widmo harmoniczne również zawiera się w obszarze światła jako jego najprostsza, południowa odmiana. Cień zarezerwowany jest dla tonów różnicowych.

Praca nad generowaniem składowych harmonicznych, powstających w wyniku kolejnych interakcji między składnikami danych obiektów dźwiękowych, przywodzi od razu na myśl kolory punktów wynalezione przez Seurata, o których krytyk Félix Fénéon[12] pisał tymi słowami: „w przypadku obiektu pomalowanego początkowo w tonacji, która daje neutralne białe światło, cztery efekty świetlne zachodzą wśród barwnych punktów rozmieszczonych w większym lub mniejszym zagęszczeniu: część kolorowego światła odbijana jest bez zmian od powierzchni (to na ogół słoneczny oranż); słabsza część kolorowego światła przenika przez powierzchnię i odbijana jest po zmianach wywołanych częściową absorpcją; pojawiają się także odbicia rzucane na pobliskie ciała i wreszcie otaczające kolory dopełniające".[13] Metoda mieszania optycznego pozwoliła Seuratowi na traktowanie efektów światłocienia w bardziej wyrafinowany sposób. We wstępnych szkicach *Les poseuses* (*Modelki*) cienie stają się kolorami, nagie ciało modelki zaczyna migotać niezliczoną ilością barwnych punktów, wibrujących wraz z ich otoczeniem w różowych, fioletowych, łososiowych i niebieskich odcieniach.

Granice i ramy

Podobieństwo między dziełem Griseya i Seurata ujawnia się jeszcze silniej dzięki nowatorskiemu potraktowaniu przez kompozytora początku i zakończenia *Jour, contre-jour*, gdzie podjął on próbę połączenia utworu z pozamuzycznym otoczeniem, które go poprzedza i zamyka. Wysoka częstotliwość, coś w rodzaju delikatnego, dyskretnego gwizdu, pojawia się wraz z „hałasem" towarzyszącym wejściu instrumentalistów na scenę i ich przygotowaniom w obecności publiczności, która czeka na rozpoczęcie muzyki. Gwizd trwa, a sala stopniowo cichnie. Muzycy są już gotowi do gry. Orkiestra wykonuje utwór. Następnie proces ulega odwróceniu: z chwilą zakończenia utworu dystans między czasem muzycznym i zwyczajnym czasem ludzkich czynności zostaje więc zniesiony.

Seurat również łączył dzieło z jego otoczeniem. Mimo iż nie zrobił tego jako pierwszy, szybko porzucił dekoracyjność tradycyjnej ramy na rzecz prostej i bardziej neutralnej białej obręczy[14]. Później zdecydował się zarówno na malowanie ramy, jak i kawałków płótna, które z nią graniczyły – dodawał kolorowe punkty zgodnie z regułą barw dopełniających, wiążąc je z sąsiadującymi fragmentami płótna. Zarówno *Les poseuses* namalowane w 1887 roku, jak i *Jour, contre-jour*, skomponowane w latach 1978-79, ukazują koncentrację malarza i muzyka na dziele umieszczonym w ramie jego otoczenia[15].

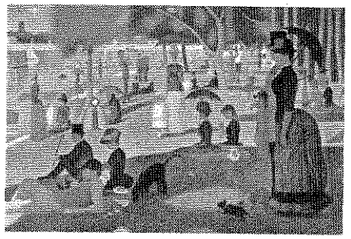
Cykle i serie (część II)

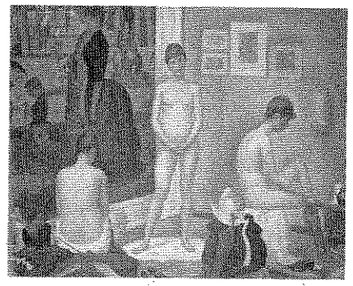
Sześć dużych obrazów namalowanych przez Seurata między rokiem 1883 i 1891: *La baignade à Asnières* (*Kąpiel w Asnières*), *Un dimanche après midi à l'île de la Grande-Jatte* (*Niedzielne popołudnie na wyspie...*), *Les poseuses*, *La parade de cirque* (*Parada cyrkowa*), *Le chahut* [16] i *Le cirque* (*Cyrk*) tworzy szczególną grupę. Każdy z nich zawiera jedną lub więcej aluzji do poprzednich dzieł i tym sposobem spaja całość narracyjną więzią. Korzystając z ciągłości miejsc – wyspa z *Grande-Jatte* sąsiaduje z wybrzeżem z *La baignade à Asnières* – Seurat łączy dwa pierwsze obszary poprzez zastosowanie szczegółów, które przechodzą z jednego obrazu na drugi: w *La baignade...* niemal wszystkie osoby skierowane są twarzą do wyspy, której kraniec pozostaje widoczny, postaci spoglądają tu z lewej strony na prawą. Odwrotnie dzieje się w *Grande-Jatte*, gdzie postaci ustawione są w większości przodem do Asnières, której brzeg jest również widoczny, i spoglądają z prawej strony na lewą. Dziecko w wodzie z *La baignade...* woła w kierunku przeciwległego brzegu, a niektóre elementy, wspólne dla obu obrazów, przesuwają się z jednego na drugi: jak choćby łódka z francuską flagą, wioząca trzy osoby, w tym kobietę z białą parasolką, która przemierza rzekę w *La baignade...*, by przybić do wybrzeża w *Grande-Jatte*.

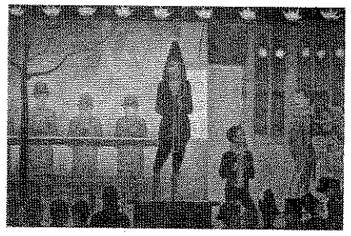
W późniejszych dziełach Seurat nadal stosuje w subtelny sposób wzajemne odniesienia: w *Les poseuses* kopia *La Grande-Jatte*, umieszczona w pracowni malarskiej w oryginalnej białej ramie, zajmuje prawie połowę obrazu, kobieta sportretowana w centrum obrazu w *La parade de cirque* przemienia się w puzonistę o podobnej posturze, nadal stojącego w centrum. Kontrabasista, oglądany od tyłu na pierwszym planie *Le chahut*, staje się clownem w *Le cirque*, obrócony przodem; muzycy i widzowie z *La parade* zapowiadają postaci z *Le chahut* i pojawiają się ponownie w *Le cirque*. Baletnica i tancerz z *Le chahut* to jeździec i trener z *Le cirque*...

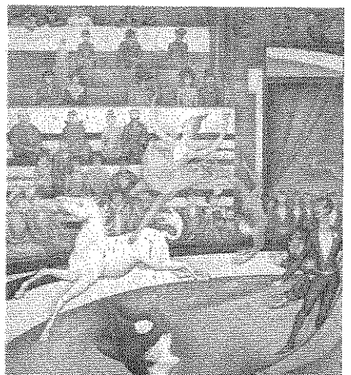
Szereg odniesień łączy sześć obrazów w spójną sekwencję pomimo oczywistych różnic. *La baignade* i *Le cirque* oddziela znaczny dystans techniczny i estetyczny. W pierwszym dziele technika pointylistyczna używana jest tylko częściowo, w drugim odgrywa natomiast podstawową rolę. *La baignade* przywodzi na myśl wcześniejszych malarzy, szczególnie Puvisa de Chavannes, podczas gdy *Le cirque*, z jego chromatyczną paletą zredukowaną niemal wyłącznie do trzech barw podstawowych: niebieskiej, żółtej i czerwonej, ze stylizowanymi postaciami i motywami, z namalowanymi ramami i spłaszczoną perspektywą, zmierza ku *art nouveau* i kubizmowi. Ta seria obrazów (seria w całkiem odmiennym znaczeniu niż u Moneta, choć także wykorzystująca ciągłość czasową) stanowi swego rodzaju manifest metody Seurata, w której akcentowanie inwencji bardziej niż przedmiotu, świadczy o wielkiej wadze, jaką ów malarz przywiązywał do aktu kreacji artystycznej.

Za analogiczny manifest uznać też można *Les Espaces acoustiques* (*Przestrzenie akustyczne*) Griseya, cykl napisany w latach 1974-1985, złożony również z sześciu części: *Prologue*, *Périodes*, *Partiels*, *Modulations*, *Transitoires* i *Epilogue* (*Prolog, Okresy, Składowe, Modulacje, Przejściowe, Epilog*). Skomponowany niechronologicznie – w odróżnieniu od płócien Seurata – ów szereg utworów rozpoczyna się partią solowej altówki, a następnie kontynuowany jest przez mały zespół, rozbudowywany stopniowo aż do uzyskania pełnej siły wielkiej orkiestry w dwóch ostatnich utworach. Do altówki otwierającej cykl przyłączają się pod koniec *Prologue* – zagłuszając ją później – partie siedmiu instrumentów użytych w *Périodes*, najwcześniej skomponowanej części cyklu. Ten złożony z epizodów utwór, ukazujący różne techniki traktowania dźwięku w ramach zespołu instrumentalnego, wyznacza typ formy, zgodnie z którym skomponowany będzie cały cykl: „quasi-oddechowa forma konstruowana wokół pola (harmonicznego widma dźwięku *E*), z którego, poprzez większe lub mniejsze odchylenia, będą wyłaniać się wszystkie zaproponowane warianty dźwiękowe"[17]. Ostatnie współbrzmienie *Périodes* odpowiada pierwszemu z *Partiels* i w ten sposób zapewnia naturalny wstęp dzięki przejściu, które pozwala na zwiększenie liczby instrumentów z siedmiu do osiemnastu. Zakończenie *Partiels* zmierza ku ciszy, umożliwiając kompozytorowi płynne osiągnięcie przerwy, podczas której rozbudowana orkiestra, niezbędna w kolejnych częściach, może zostać rozmieszczona na scenie. By ograniczyć brak ciągłości









Od góry: George Seurat, t, *La baignade à Asnières* (1883-84), National Gallery, London); *Un dimanche après midi à l'île de la Grande-Jatte* (1884-86), The Art Institute of Chicago; *Les poseuses* (1888), zbiory Brueggen; *La parade de cirque* (1887-88), Metropolitan Museum of Art, New York; *Le chahut* (1889-90), Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo; *Le cirque* (1890-91), Musée d'Orsay, Paris.

spowodowany pauzą, Grisey opracował serię wizualnych gestów (pojawiających się już na samym początku cyklu, gdy altówka stroi się ostentacyjnie w trakcie trwania utworu). Ciszę, która zapada przez pewien czas zakłóca poruszenie wśród instrumentalistów, które potem stopniowo zanika: przerzucanie stron partytur, odgłosy zabawy z instrumentami, przesuwanie krzeseł... Perkusista unoszący stopniowo dwa talerze znów wprowadza ciszę... nagła ciemność wstrzymuje jego gest, talerze nie zostaną uderzone; zapala się światło – następuje przerwa. W drugiej części przejście między *Modulations* na trzydzieści trzy instrumenty i *Transitoires* na dużą orkiestrę osiągnięte jest dzięki naprzemiennemu wyciszaniu i nagłaśnianiu dwóch zespołów, wywołującym przez moment surrealistyczne spotęgowanie muzyki z *Modulations*. Począwszy od tego miejsca znów pojawia się perkusista z talerzami, rozkładający ramiona w czasie gdy orkiestra cytuje *Partiels* – a jednak uderzenie nigdy nie nastąpi! Pod koniec *Transitioires* słychać solową altówkę, tę z *Prologue*, której muzyka, podjęta przez cztery solowe rogi z *Epilogue*, zamyka koło i kończy cykl.

„*Les espaces acoustiques* – mówi Grisey – wydają mi się dzisiaj olbrzymim laboratorium, w którym techniki spektralne stosowane są w rozmaitych sytuacjach (od instrumentów solowych po wielką orkiestrę). Niektóre z utworów zawierają nawet aspekty demonstracyjne, wręcz dydaktyczne, tak jakbym, ogarnięty euforią odkrycia, próbował sprawić, by własności języka stały się bardziej zrozumiałe, krok po kroku, eksperymentowałem"[18]. Po raz kolejny spotykają się więc ścieżki malarza i muzyka. Podobnie jak w sześciu wielkich obrazach Seurata, cykl muzyczny nakreśla raczej drogę twórczej przygody, zamiast dostarczać ukończone dzieło sztuki.

Dziedzictwo

Abstrakcja i naturalizm

Czy podobieństwo podejścia metodologicznego w malarstwie i muzyce, które odnawiają swe techniki, powracając do podstawowego materiału sztuki – światła i dźwięku – rzeczywiście wystarcza do wyjaśnienia wszystkich zbieżności? Przypuszczenie, że w naturalnej organizacji konkretnych obiektów można odnaleźć reguły generujące nową sztukę, wydaje się (z wielu względów) zaczerpnięte z naturalizmu. Ściślej mówiąc, wspólna metoda stanowi raczej punkt wyjścia przeplatających się ścieżek ewolucji dwóch dyscyplin, które, na skutek odwróconej symetrii, wiążą się ze sobą niczym sieć neuronów. Ruch impresjonistów, neoimpresjonistów czy fowistów uwalnia kolory od przedmiotów, które z kolei uwalniane są od funkcji reprezentacji, otwierając drogę do wizualnej abstrakcji, co można dostrzec u następców Moneta, Seurata, Gauguina i Cézanne'a. Muzyka, całkiem odwrotnie, abstrakcyjna zgodnie ze swą tradycją, dzięki spektralistom zbliża się do sztuki figuratywnej z chwilą, gdy konkretne obiekty dźwiękowe wykorzystane są jako punkt wyjścia kompozycji. Są one wyselekcjonowane spośród znanych barw[19], a ich obecność, identyfikowana w określonych strategicznych punktach muzycznego dyskursu, pośród różnych niewyobrażalnych wcześniej przekształceń, implikuje zasadę przyczyny i skutku, która, choć nie zawsze wyraźnie słyszalna, musi przynajmniej pozostać uchwytna, by nadawać całości spójność. Tym sposobem po ograniczeniu zapożyczeń do najbliższych okolic instrumentalnego świata kompozytorzy spektralni poszerzają swoje terytorium o większe zbiory obiektów dźwiękowych. W przeszłości obiekty wyjściowe wywodziły się z brzmień instrumentalnych (dzwony dźwięczą w *Gondwanie* Murailа, a niskie *E* puzonu w *Partiels* Griseya). Teraz w *Le partage des eaux* (*Podział wód*) Murail przywołuje dźwięk fali uderzającej o brzeg, którego komputerowe analizy generują materiał orkiestry. W bardziej alegoryczny sposób[20] Grisey przedstawia w *Le Noir de l'êtoile* (*Mrok gwiazdy*) sygnały nadawane w kosmos przez pulsar, by skojarzyć pulsujący odgłos wirowania gwiazdy neutronowej z partyturą na światła i zespół perkusyjny.

Fikcje i obiekty sztuki

Wszystkie te zbieżności między dziedzinami oddzielonymi całym stuleciem powtarzają się zbyt często, by można je uznać za przypadek. Ogólnie rzecz biorąc, opisywana sytuacja uzależniona jest od ewolucji zachodzącej symetrycznie w obu dyscyplinach w dwóch kluczowych momentach ich historii. Malarze rozwijali swe wyobrażenia teoretyczne dzięki pogłębianiu wiedzy o mechanizmach tworzących kolor. Ich twórcze innowacje nie hołdowały jedynie intuicyjnemu empiryzmowi (jak działo się to jeszcze w impresjonizmie), lecz zyskiwały na analitycznym i racjonalnym postępowaniu, które stawało się coraz bardziej ustrukturyzowane. Natomiast muzycy, przeciwnie, poprzez uprzywilejowanie barwy (której wykorzystanie nie może być zredukowane do kilku prostych operacji, jak dzieje się to w przypadku wysokości czy czasu trwania), skierowali swój z natury analityczny i racjonalny aparat ku bardziej intuicyjnym i eksperymentalnie ugruntowanym sposobom funkcjonowania. Kreacja muzyczna przekształca się tym sposobem w mniej sformalizowany i bardziej empiryczny proces. Pomimo to szczegóły owych podobieństw pozwalają mówić o powrocie do podstawowych materiałów sztuk – takich jak światło i dźwięk – które są przyczyną prawdziwego zbliżenia estetyk (czytaj: *wrażeń*) w dziełach powstających na gruncie tak bardzo różnych dziedzin.

Czy oznacza to, że dorobek impresjonistów i neoimpresjonistów może rzucić światło na przyszłość, jaką ma przed sobą nurt spektralny? Nie ma nic mniej pewnego, gdyż sztuka, zależna od metafor i fikcji (nawet wtedy, gdy nowe środki bazują na osiągnięciach naukowych), pozostaje otwarta na powstawanie nowych odgałęzień i niespodziewane ewolucje. Teoria *równoczesnego kontrastu* okazała się w historii sztuki tylko pseudonaukową mrzonką, „teorią nieścisłą w swych twierdzeniach, która nie zgadza się z nauczaniem fizyków optycznych i w ostateczności nie daje się w pełni zastosować"[21]. Pozwoliła ona jednak Georgesowi Seuratowi i Paulowi Signacowi, mistrzom barwnych punktów, na stworzenie arcydzieł. W analogiczny sposób, symulacja dźwięku przy pomocy technik spektralnych pozostaje tylko sztuczką związaną z naukami akustycznymi, które ją inspirują – „instrumentacja oraz rozkład głośności i intensywności sugerują syntetyczne widma, które nie są niczym innym, jak projekcją dźwięków o naturalnej budowie na poszerzoną, sztuczną przestrzeń"[22]. Co więcej, historyczne i muzyczne znaczenie dzieł Gérarda Griseya i Tristana Murailа jest powszechnie znane.

Malarze koloru pozostawili więc muzykom barwy bezcenne dziedzictwo. Wspólne elementy ich twórczości umocniły metodę spektralną, jednocząc obie strony mimo stuletniej przerwy i podkreślając niemal genealogiczne pokrewieństwa. „Można powiedzieć, że po to, by definitywnie uciec od klasycznej tradycji, innowator musi ponownie odegrać sytuację, która go poprzedziła" pisze André Chastel, wspominając Seurata i jego oddziaływanie. „Sztuka-nauka osiąga kulminację w wysiłkach Leonarda da Vinci na rzecz pokazania w jego obrazach niezawisłych praw natury poprzez zastosowanie niekończących się obliczeń z zakresu optyki i teorii koloru. Seurat dobrze znał jego niepełny i skomplikowany *Trattato*. Niewiele umysłów przywiązuje wagę do *systemów*. Ci, którzy to robią, uznają, iż czynności niezweryfikowane przez analizę nie są uzasadnione bardziej niż zwykłe intuicje. Wyjściowe założenie mówi, że obraz jest jak część natury, niektóre procesy świata fizycznego przeniesione są do malarstwa, a następnie całość osiąga maksymalną intensywność dzięki mistrzostwu formy. Taka była postawa innowatorów Quattrocenta, podzielana przez Seurata"[23]. Można dodać, że taka jest również postawa kompozytorów spektralnych.

Chciałbym zakończyć cytatem z Vincenta Van Gogha, który podkreśla związek między muzyką barwy i sztuką koloru: „Wszystko wskazuje dziś na to, że malarstwo stanie się bardziej subtelne, zbliżone raczej do muzyki niż rzeźby, proponuje ono wreszcie kolor... W zakresie punktów, konturów oraz innych rzeczy, uważam to za prawdziwe odkrycie, ale można już teraz przewidzieć, że technika ta nie zyska rangi uniwersalnego dogmatu w większym stopniu niż inne... Oto dlaczego *Grande-Jatte* Seurata i malowane dużymi punktami pointylistyczne krajobrazy Signaca staną się z czasem nawet bardziej osobiste, bardziej oryginalne".[24]

Claudy Malherbe

Tłumaczenie z angielskiego przekładu Joshuy Fineberga i Berry'ego Haywarda: Ewa Schreiber
Redakcja: Anna Pęcherzewska, Jan Topolski

Tekst w wersji angielskiej publikowany był w „Contemporary Music Review", Vol. 19, Part 3 (2000), red. Joshua Fineberg.

[18] Ibid.

[19] Można dopatrywać się funkcjonalnego podobieństwo pomiędzy rolą, jaką odgrywają tematy w muzyce tonalnej i zadaniem, jakie mają pełnić tutaj rozpoznawalne barwy. Ich wyrazistość służy podkreślaniu zmienności i ułatwia zapamiętywanie.

[20] Naturalne cechy obiektów dźwiękowych, których sygnały mogą być odebrane dopiero w wyniku ich przetworzenia i przedstawienia za pomocą skomplikowanych narzędzi, nie są oczywiste.

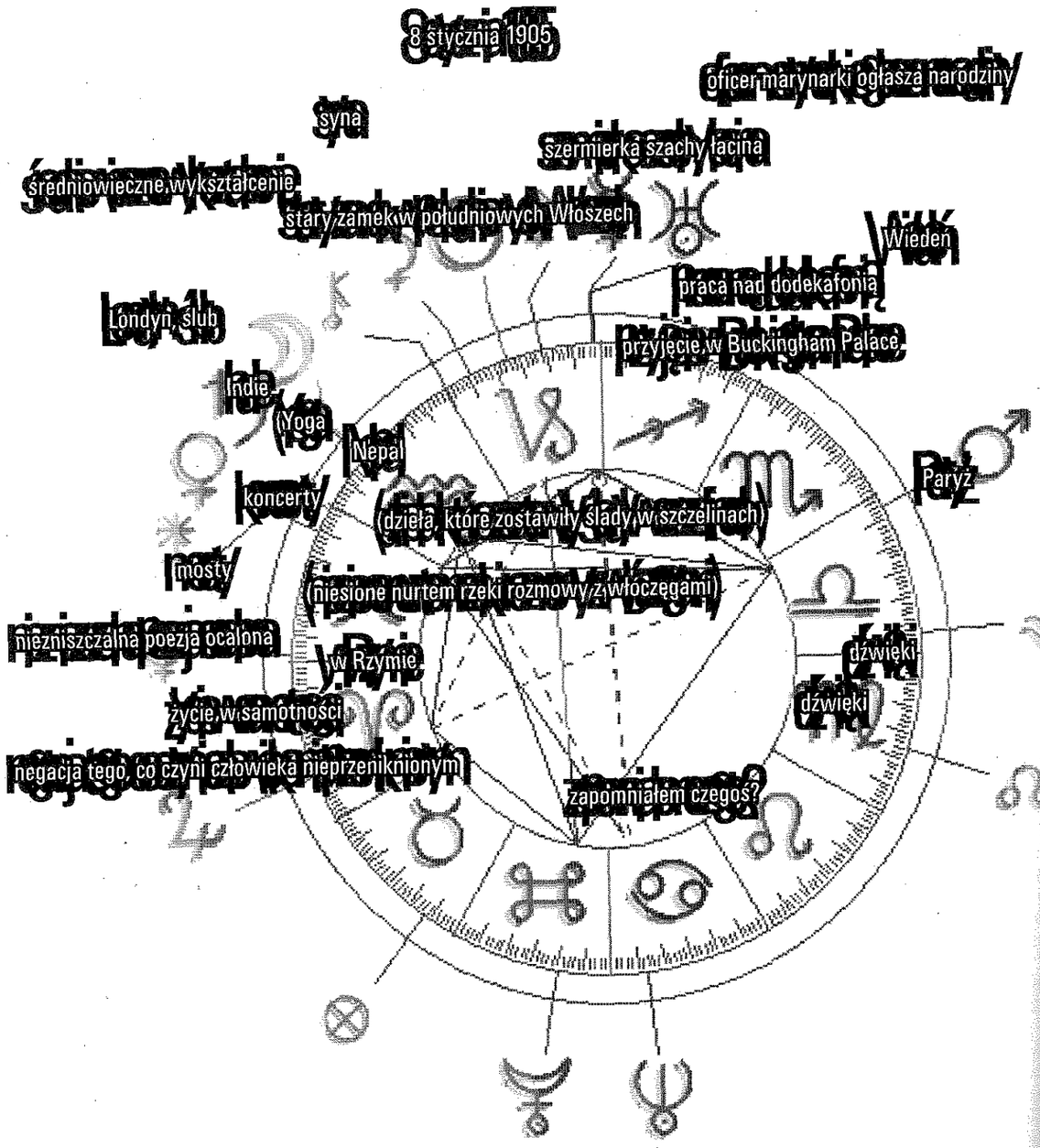
[21] André Chastel, *Le système Seurat* w: *Tout l'œuvre peint de* Seurat; Flammarion, Paris 1973, ss. 7-8.

[22] Gérard Grisey, op. cit., s. 356.

[23] André Chastel, op. cit., s. 7.

[24] Cytat pochodzi z listu Van Gogha do jego brata Theo z roku 1888. Ze względu na brak tego fragmentu w polskim wydaniu (V. Van Gogh, *Listy do brata*, tłum. J. Guze, M. Chełkowski; Czytelnik, Warszawa 1997) przytaczam go we własnym przekładzie [przyp. tłum.].

George Seurat, *Vue a Le Crotoy amont, aprés midi* (1889), The Detroit Institute of Arts

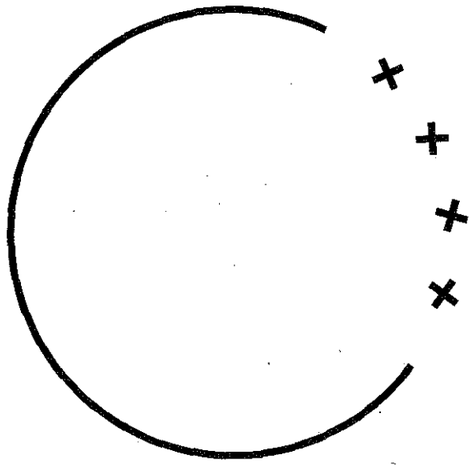


Giacinto Scelsi

Każdy kompozytor powinien żyć w zamknięciu, oczywiście w sposób wygodny. Dom może być luksusowy albo bardzo surowy, sami mogą wybrać. • Wolno im zabawiać przyjaciół, posiadać kobiety i zażywać rozrywek, cokolwiek zapragną. • Ale nie powinni być wypuszczeni na wolność, by mogli psuć muzykę przez swój prostacki styl życia i głupi zazwyczaj fotografowania się czy pokazywania się ze swoimi tępymi nosami. • Oczywiście, nie wszystkie nosy są takie. Są także nosy inteligentne, nieśmiałe czy zdeterminowane. • W Rzymie są dwa parki z popiersiami znakomitości, wszystkie bez głowy lub nosa. • Spotkałem kiedyś starego człowieka, który nosy te naprawiał. Powiedział mi, że jest profesorem od nosów i odpowiedział na moje pytania: • Widzisz, nosy mówią mi wszystko. Poprzez studiowanie nosów poznaję ich charakter, nawet ich życiorysy. Niektórym się wydaje, że liczy się podbródek, ale tak naprawdę chodzi o nos. • Innym razem w Rzymie spotkałem innego starego człowieka. Mierzył jakieś mury za pomocą linijki. • Byłem raczej zaskoczony, bo istnieje wiele innych narzędzi do pomiaru murów i odległości, co mu powiedziałem. • Nie ma to jak ręczna robota. Rozumiem, rzekłem, myślę, że musi Pan dobrze znać te wszystkie mury i domy. Gdy się obrócił, zauważyłem, że ma krótką szarą bródkę i przenikliwe oczy. • Tak, powiedział, znałem je zanim zacząłem pomiary, ale teraz już ich nie znam. • Wtedy dopiero uświadomiłem sobie, że wyglądał jak Lao Tse. • To Rzym. Rzym jest granicą między Wschodem a Zachodem. Na południe od Rzymu zaczyna się Wschód, a na północ od Rzymu zaczyna się Zachód. Granica ta biegnie na południe dokładnie przez Forum Romanum. To tam jest mój dom i to tłumaczy moje życie i moją muzykę. • Myślę, że nie mam nic więcej do powiedzenia.

Giacinto Scelsi

Tłumaczenie z języka angielskiego: Dagna Frycz. Redakcja: Anna Pęcherzewska, Jan Topolski
Powyższe autoprezentacje pochodzą z poświęconego Giacinto Scelsiemu świetnego monograficznego „Musik-Konzepte" nr 31, red. Heinz-Klaus Metzger, edition text+kritik, München 1983.



Nie jestem kompozytorem

ostatni wywiad z Giacinto Scelsim

W lutym 1987 roku udaliśmy się wraz z Marie-Cécile Mazzoni i Markiem Texierem do Rzymu, by nagrać audycję dla Radio France/France Musique. Na zaproszenie Giacinto Scelsiego spędziliśmy u niego cały tydzień. Każdego popołudnia wchodziliśmy do niego na górę i włączaliśmy magnetofon. Giacinto przyzwyczaił się znosić obecność mikrofonu, „zakładając, że nie za bardzo go widać".

W pokoju działało więcej urządzeń nagrywających. Poza rejestrowaniem głosu Scelsiego skopiowaliśmy niektóre z jego kompozycji, które nagrał własnym kosztem w latach 60. na swoim fortepianie wraz z paroma muzykami w rzymskim studiu.

Inaczej niż głosiły legendy, Scelsi nie miał oporów przed mówieniem do mikrofonu. Lwia część jego myśli o muzyce zebranych przez Luciano Martiniego w *Le parole gelate* została przekazana właśnie tą drogą, z pomocą magnetofonu. Tylko jego wiersze były pisane ręcznie po francusku i wydane w Paryżu przez wydawnictwo GLM.

W przypadku takiej osobowości nie wchodziło w grę zadawanie pewnych tematów rozmowy. Słuchaliśmy go i ograniczyliśmy się do okazyjnego proszenia, by sprecyzował, co ma na myśli. Poniższy tekst jest wierną transkrypcją naszych rozmów, nadanych w radiu w październiku 1987 roku w serii *Le matin des musiciens.*

Franck Mallet

Moja muzyka nie jest tym albo tamtym. Nie jest dodekafoniczna. Nie jest minimalistyczna. Czymże wiec jest? Nie wiadomo. Nuty, nuty. Są niczym stroje, sukienki. A przecież to, co znajduje się pod suknią, jest zazwyczaj ciekawsze, prawda?

Dźwięk jest sferyczny, okrągły. Słyszy się zawsze jego długość, wysokość. Ale on wcale nie jest tym. Wszystko, co jest okrągłe, ma też środek. Można to naukowo udowodnić. Trzeba dotrzeć aż do rdzenia dźwięku, wtedy jest się muzykiem. W przeciwnym razie jest się rzemieślnikiem. Bycie rzemieślnikiem w muzyce jest nad wyraz godne szacunku. Ale nie jest się wtedy ani muzykiem, ani artystą.

W wieku trzech, trzech i pół roku zacząłem improwizować na pianinie. Było to, jakie było. Wtedy nie można było tego nagrać. Ale dopadałem do każdego napotkanego pianina i brzdąkałem na nim, uderzając w klawisze piąstkami, a nawet stopami. Nikt nigdy nie wołał: „Ależ co ty wyprawiasz, zniszczysz pianino!" Ludzie przechodzili obok i byli zbyt zdziwieni, aby nie odrywać mnie od niego. Raz ktoś to zrobił – była to guwernantka – zdzieliłem ją po łbie wielka pałą. Musiała potem leżeć dość długo. No bo oderwała mnie od pianina – dla mnie był to straszliwy szok. Nie byłem świadomy tego, co robię. Byłem w transie, poza samym sobą. Ona tego nie wiedziała.

(...)

Później zmuszano mnie do studiowania muzyki. Mówiono: „Przecież musisz publikować partytury, masz talent!" itp. Pojechałem nawet do Wiednia uczyć się dodekafonii u Waltera Kleina, jednego z uczniów Schönberga. Gdy tylko to uczyniłem, oczywiście się rozchorowałem. To normalna konsekwencja. Kiedy ktoś godzinami przesiaduje przed pianinem, nie wiedząc, co robi, ale jednocześnie robiąc coś, ożywia go jakaś niezwykła siła, przebiegająca na wskroś. Ale jeśli ograniczy się to, myśląc o kontrapunkcie, rozwiązaniu septymy albo o podobnych idiotyzmach, to do niczego się nie dojdzie. Chorowałem przez to 4 lata. Za dużo myślałem. Od tamtej chwili nie myślę w ogóle. Moja muzyka i poezja powstaje bez myślenia.

Podróżowałem kiedyś do Arabii. Zostałem zaproszony przez emira Omanu (...) do jednego z tych nowoczesnych, luksusowych pałaców. Usługiwały mi zawoalowane kobiety. Po uczcie naturalnie się odsłoniły, całkiem odsłoniły... potem tańczyły. Była to doskonała rozrywka po obiedzie, tuż nad Morzem Czerwonym. Później zaprowadzono mnie do mojej komnaty, z olbrzymim łożem i moskitierą. Położyłem się do łóżka. Niedługo potem cichutko pod moskitierę wsunęła się jedna z owych dam, niezwykle mocno uperfumowana. Był to zapach o właściwościach częściowo afrodyzujących. Afrodyzjak i środek przeciwko komarom jednocześnie. Podobny do włoskiego zampironi, który się pali. Wślizgnęła się pod moskitierę i zrozumiałem, że to prezent od emira. Prezent dla jego gościa, aby uchronić go przed komarami. Przez całą noc mój uperfumowany prezent bardzo dobrze chronił mnie przed komarami. Zrozumiałem, że nad Morzem Czerwonym to jedyny sposób obrony przed nimi.

(...)

Jedno z moich dziwactw – historia związana z moim pokojem w Paryżu. Sypiałem tam sobie słodko we wnętrzu szafy. Miałem królewskie łoże w wielkim hotelu, którego nazwy nie chcę zdradzać. Łoże godne Sardanapala! Mogłoby służyć Sardanapalowi do jego orgii z tysiącem kobiet! Olbrzymie! Ale ja wolałem spać w wielkiej szafie. Dlaczego? Nie powiem wam. Nie powiedziałem tego także pokojówkom, które obserwowały mnie ze zgrozą i zdumieniem. Nie widziały nigdy, żeby ktoś, mając do dyspozycji tak wspaniałe łoże, wolał spać samotnie w szafie! Rankiem szły zabrać poduszki, które tam zaniosłem, sprawdzając, czy nie ma na nich śladów krwi czy jakichś innych. Ale żadnych śladów tam nie było. Nie potrafiły więc zrozumieć, co też ten pan może wyrabiać w szafie. Spałem tam siedem nocy. Wiedziano o tym po trochu wszędzie. Opowiadałem też tę historię przyjaciołom. Przyjechałem do Paryża, aby stworzyć dzieło symfoniczne. Krytycy mówili także o utworze, ale głównie o moim stylu życia. Przy tej okazji niektórzy z nich pisali: „Pan Scelsi jest człowiekiem skrajności."

Spędziłem w Indiach niewiele ponad trzy miesiące, zimą. Byłem wtedy o wiele bardziej zainteresowany transcendencją, drogami transcendencji. Muzyka również jest jej drogą, drogą poznania, jeśli rozumie się ją w określony sposób. Jest wiele dróg. Jest mistyka chrześcijańska, hinduska, chińska. Wszystkie mistycyzmy są drogami transcendencji, jest gnoza, jest jeszcze zen. Jest wiele dróg poznania, jest też sztuka. Pod warunkiem jednak, że rozumie się ją w taki sposób, nie jako zawód, sposób zdobycia sławy, pieniędzy czy czegoś takiego.

To wielka droga – sztuka. Pośród wszystkich pozostałych ta muzyczna jest być może najłatwiejsza do osiągnięcia. Można malować, nie patrząc, co się maluje. Sztuka gestu była przecież bardzo na czasie w pewnym okresie. W muzyce także można śpiewać, nie wiedząc, co się śpiewa albo grać, nie wiedząc, co się gra. To stan natchnienia, by użyć tego staromodnego słowa, stan, któremu nic więcej nie trzeba.

(...)

Są ludzie, którzy przychodzą na świat tylko jeden raz – ostatni. Choć dla nich to jest po raz pierwszy. Ale muszą przemierzyć ten swój cykl. Ja znam swoich pięć albo sześć, nawet ze szczegółami. Ale to dość rzadkie. Pisałem kiedyś w programach, o co mnie proszono, pewne rzeczy, które oczywiście nie zostały zrozumiane. Myślano, że to jakiś dowcip.

Urodziłem się w 2637 roku przed Chrystusem. Wykonajcie dodawanie i zobaczcie, jaka cyfra wam wyjdzie. To było w Mezopotamii. Byłem żonaty z piękną młodą kobietą i oboje zostaliśmy zamordowani. Miałem 27 lat, ona kilka lat mniej. Zamieszkiwaliśmy asyryjski pałac nad brzegiem Eufratu. Było to bardzo piękne, ciepłe miejsce, a rzeka wspaniała. Znajdował się tam mój portret w kamieniu, statua wysoka na dwa metry. Potrafiłbym go może nawet odnaleźć – niedaleko rzeki. Odkryją go prędzej czy później. Mam jego zdjęcie, ale zniszczę je, zanim umrę. Nie chce, żeby cokolwiek zostało. Pomnik przetrwa w piasku. Jego nie chciałbym niszczyć. Nie wiem, w jakim stanie jest teraz, ale był tam na pewno.

Partytury pozostają, niestety. Będą wykonywane. W większości przypadków są wykonywane źle. Zresztą nie powinienem był naprawdę ich pisać. Powinny były pozostać w takiej formie, w jakiej są, ukryte. Tym gorzej. Tak, mogę je zniszczyć. Ale to będzie trudne – spalić całą posiadłość Salaberta. Każdemu należy się jego prawda.

„Nazywam się Marie-Cécile Mazzoni, jestem z Radia France. Mam nieco chrapliwy głos, ale w moim pokoju na dole są straszne przeciągi, tam na pierwszym piętrze, gdzie uroczo mnie Pan ugościł. Dziękuję Panu za to. Nie będę Pana długo zatrzymywała. Jeśli to prawda, co o Panu mówią, jest Pan człowiekiem skrajności. Tworząc muzykę, opiera się Pan na pojedynczej nucie. Jeśli ma Pan ochotę na spacerek, to powyżej 4 tysięcy metrów, w Alpach albo na granicy Tybetu. Jeśli udaje się Pan pieszo do Nepalu, złoży Pan wizytę lamie w jego maleńkim klasztorze. Tamten, widząc, że Pan przybywa, z pomocą swej magicznej siły uniesie Pana do poziomu pierwszego piętra. Jeśli dla odmiany pojedzie Pan do Paryża, spędza Pan wieczór w towarzystwie kloszarda pod mostem. A on opowie Panu, że był oficerem straży cara Wszechrosji, że był świadkiem śmierci Rasputina, zamordowanego przez księcia Jusupowa pod koniec kolacji. Może Pan to potwierdzić?" „Tak, potwierdzam, moja droga."

„Jeśli jedzie Pan do Londynu, zajada Pan maliny w bitej śmietanie u królowej Anglii. Jeśli akurat ma Pan ochotę się zabawić, jedzie Pan na Bal Sztuk Pięknych do Paryża, aby obejrzeć dziwacznie poprzebierane modelki, wypacykowane od stóp do głów albo upozowane w malowniczych miejscach. Jeśli udaje się Pan na Capri, uczestniczy Pan w niesamowitych imprezach u baronowej Franchetti albo u Normana Douglasa, albo u hrabiego Versen. Parę dni później przenosi się Pan do monastyru Kapucynów, do celi sąsiadującej z celą prawdziwego świętego, Ojca Pio. Może Pan to potwierdzić, panie Scelsi?" „Tak, to wszystko prawda."

(...)

Istnieją kliniki, w których organizuje się bale. Są też inne kliniki, gdzie umawiano się na schadzki. Bywają grupy terapeutyczne, gdzie się to robi. Ja zajmowałem się raczej organizowaniem bali z pielęgniarkami i niektórymi pielęgniarzami, najmłodszymi, a także wszystkimi, którzy mogli w nich uczestniczyć. Grywałem też w bilard z szaleńcami. To było bardzo zabawne. Nie pozwalano nam używać kijów, wiec graliśmy samymi bilami. Trzeba było bardzo uważać, ponieważ patrzono na nas, jakbyśmy mieli zacząć rzucać sobie kulami w twarz. Należało próbować tego uniknąć. Kiedy opuściłem klinikę, wyjechałem do pobliskiego miasta. Wielu z chorych zaczęło mnie nachodzić: „Proszę pana, tak bardzo się teraz nudzimy. Proszę do nas wrócić!". Odpowiedziałem: „Nie, to raczej wy wyjdźcie. Spróbujcie wyjść najszybciej jak się da, a gdy tylko opuścicie to miejsce przyjdźcie tańczyć u mnie albo pójdziemy razem dokądś indziej!"

Była to klinika bardzo znana, ultraluksusowa. Nie mogę zdradzić jej nazwy. Byłby to rodzaj darmowej reklamy. Znajdowała się w Szwajcarii. Najlepsze kliniki są w Szwajcarii, ale w nich też najczęściej się umiera. Ludzie tam nie mają nic innego do wyboru, jak tylko umrzeć. Gdybyście kiedyś trafili do kliniki o nazwie Cecylia w Lozannie – tam umierał każdy, a przede wszystkim królowie i królowe oraz byli królowie i byłe królowe.

(...)

Blanche Jouve, która zajmowała się psychoanalizą, powiedziała mi kiedyś: „Pana nie sposób wyleczyć. Pana lekarstwem jest leczenie innych." Być może to prawda. Od czasu do czasu udaje mi się komuś pomóc. Możecie w to uwierzyć, taka jest prawda. Pośród stu dwudziestu sześciu lekarzy, do których się udałem, było wielu psychiatrów. Z tego powodu ciągle jestem w połowie szalony, ale nie bardziej niż wcześniej. Jeden powiedział mi „Jak można Pana uleczyć? Pan się przecież urodził tylko do połowy!" (powiedział coś bardzo mądrego) „Pan tkwi ciągle w połowie w brzuchu, w wielkim brzuchu, to znaczy po tamtej stronie, skąd Pan przychodzi". I myślę, że w pewnym sensie miał rację. Dlatego gram na fortepianie odkąd skończyłem cztery lata i robiłem to wszystko nie myśląc. Wszystko spadło mi z nieba. Nigdy nie pracowałem, nigdy wiele nie rozmyślałem. Istniał kontakt, który był obecny już wtedy, kiedy się urodziłem. Jako osoba, która jest wypadkową wielu czynników, świata fizycznego, otoczenia, wychowania, nie przyczyniłem się nijak do tej sprawy. Nie chcę wyjść na pesymistę w tym, co mówię. Jestem tutaj, w połowie, ale to jest już moja połowa i wystarczy.

Nie macie pojęcia, co się mieści w pojedynczym dźwięku! Są tam nawet kontrapunkty, nakładanie się wielu tonów. Są widma dające zupełnie różne efekty, pochodzące nie tylko z dźwięku, ale wnikające do jego wnętrza. W jednym dźwięku są ruchy dośrodkowe i odśrodkowe. Kiedy taki dźwięk potężnieje, staje się częścią kosmosu, tak małą, jaką jest. W nim zawarte jest wszystko.

Ziemia jest pełna wibracji, dobrych i złych. Wszystko wibruje. Nasze słowa, głosy pozostają tam, w ukryciu. Ukrycie to słowo używane przez Steinera. Wszystko tam zostaje. Możemy ujrzeć, co się wydarzyło tysiąc albo dwa tysiące lat temu, bo to jest tam wciąż obecne. Doświadczyłem steineriańskiego wglądu. Oznacza to np. identyfikację z myślącą siłą wzrastającą w kwiatach, w naturze. To jedna z mych medytacji steineriańskich. Stać się siłą, która pozwala naturze rosnąć. Często próbuję tego z palmą rosnącą tam, naprzeciwko domu. Kiedy się medytuje i osiąga się stan zanegowania samego siebie, to, podobnie jak dźwięk, wzrasta się. Tak jak drzewo, dźwięk wciąż się wznosi i wznosi, aż do pewnego momentu, kiedy stapia się [ze wszechświatem]. Później

przyjmuje się siłę drzewa, która jest ogromna. Zresztą takie ćwiczenie należy wykonywać z wieloma rzeczami.

Także z obrazami. Przedstawienia świętych, a także Buddy, Kriszny i innych mają tę zaletę, że można się z nimi identyfikować. Można w ten sposób nabywać cnót tych, których one reprezentują: świętych, Jezusa, Buddy, niebiańskiego spokoju. Trzeba wiedzieć, jak medytować w taki sposób. To jest powód obcowania z obrazami. Buddyści preferują inne sposoby, kontemplując pustkę, ale to nie jest już tak proste. Aby zacząć, należy wstrzymać płynący bieg myśli. Potem, kiedy osiągnie się spokój, który nie jest pustką (pustką jest coś innego), można pójść dalej. Istnieją techniki dochodzenia do tego. Potem jednak, po osiągnięciu pewnego punktu, nie ma już żadnej techniki.

Opowiadałem Panu historię o wszy? Był kiedyś ktoś, kto chciał nauczyć się strzelania z łuku. To ćwiczenie zen. Tak wiec zwrócił się do swojego mistrza, mówiąc: „Mistrzu, chciałbym nauczyć się strzelania z łuku." „Tak, to możliwe, ale najpierw musisz dowiedzieć się, jak widzieć serce wszy. „Że jak?!" „To całkiem łatwe. Bierzesz 2 kijki. Wbijasz je w ziemię w odległości metra, półtora." „Tak, mogę to zrobić." „Potem weź sznurek i naciągnij go miedzy kijami. Następnie weź jedną wesz, których jest tutaj mnóstwo i posadź na rozpiętym sznurze. Będzie się po nim przesuwała wzdłuż aż do palika, odwróci się i tak w kółko, robiąc tak, dopóki nie umrze. Nie może pójść dalej, nie może pofrunąć." „Tak, mogę tak zrobić." „Potem położysz się pod spodem, pod sznurem. Będziesz patrzył na wesz, która maszeruje bez końca". „Jak długo, Mistrzu?" „Ach, tak długo, dopóki ujrzysz jej bijące serce." Uczeń mówi sobie, że spróbuje. Kładzie się na ziemi i obserwuje wesz, która maszeruje bez końca. Wiecie w końcu wszyscy, że każdy przedmiot, jeśli się go dłużej obserwuje, staje się większy. Dostrzega się znacznie więcej szczegółów. Uczeń pozostał tam długo, bardzo długo (przypowieści chińskie trwają latami!). Aż pewnego dnia ujrzał, że wesz stała się dużo większa, ale nadal maszerowała w tę i z powrotem. Potem, innego dnia zobaczył coś pulsującego wewnątrz wszy. Pod wpływem obserwacji wesz stała się bardzo duża i wydawało się, że widać coś pulsującego. To było serce wszy.

W ten sposób słyszy się dźwięk. Zrobiłem takie doświadczenie sam, nie znając tej historii. Zdarzyło się to, kiedy byłem chory, w klinice. Zawsze znajdzie się tam gdzieś schowane pianino. Niemal nikt ich nie tyka. Brzdąkałem sobie ciągle na jednym z nich. *c, c, d, d*... Ktoś wtedy powiedział: „Ten tam jest jeszcze bardziej szalony od nas"! Wielokrotnie powtarzana nuta. Kiedy gramy bardzo długo jeden dźwięk, staje się on potężniejszy. Wzbiera do tego stopnia, że zaczynamy słyszeć harmonię, która narasta wewnątrz. Dźwięk nas ogarnia, obejmuje. Zapewniam was, że to coś innego. Wewnątrz dźwięku ukrywa się cały wszechświat, wraz z jego widmami, nigdy wcześniej niesłyszanymi. Dźwięk wypełnia przestrzeń, w której się znajdujemy, otacza nas. Pływamy w jego wnętrzu. Ale dźwięk jest zarówno niszczycielem, jak i stwórcą. Bywa terapeutyczny. Może was uleczyć tak samo jak może zniszczyć. Kultura tybetańska naucza, że można zabić ptaka samym krzykiem. Nie wiem, czy dźwiękiem można by go także wskrzesić. W czasach elektroniki i laserów Tybetańczycy potrafią uśmiercać prostym krzykiem.

Aby zakończyć tę opowieść – skoro odnajdujemy się w dźwięku, on nas otacza. Stajemy się jego częścią. Stopniowo dźwięk nas pochłania i nie potrzebujemy już innego. Dzisiaj muzyka stała się intelektualnym sposobem na zabicie czasu. Dokłada się jeden dźwięk do drugiego itd. Ale to jest całkiem zbędne. Wszystko jest w jego wnętrzu. Tam zawarty jest kosmos, który wypełnia przestrzeń. Wszystkie potencjalne dźwięki są już w nim zawarte. Obecna koncepcja muzyki jest całkiem jałowa, w tych stosunkach miedzy dźwiękami, w opracowywaniu kontrapunktycznym. Muzyka stała się grą...

W roku 1961 pracowałem z Michiko Hirayamą. Przychodziła do mojego rzymskiego mieszkania dwa razy w tygodniu. W pewnym stopniu sugerowałem jej sposób śpiewania moich utworów. Nie jak nauczyciel śpiewu – o tym nie miałem pojęcia – ale np. podpowiadałem jej pewne efekty. Przy Canti del Capricorno np. zapytałem ją: „Byłaś kiedyś na morzu, na statku?" – „Tak." – „Miewałaś chorobę morską?" – „Tak." – „Jak się wtedy zachowywałaś?" – „Bleee" – „No właśnie, o to chodzi! Rzygaj! Wymiotuj tymi dźwiękami!" Ale gdy próbowałem jej wytłumaczyć, jak ma nabierać oddech i go wypuszczać, jak oddech otwierać i zamykać, nie potrafiłem tego zrobić. Innym razem powiedziałem jej: „Wracasz wieczorem do domu. Otwierasz drzwi. W ciemnościach, na wprost ciebie, jest mężczyzna. Co robisz?" – „Zaczynam krzyczeć!" – „Bardzo dobrze! A więc krzycz!" To są sztuczki psychologiczne, których można próbować. W przeciwnym razie nie wiedziałaby, jak ma śpiewać. Tego nie da się zapisać w partyturze.

György Ligeti jest człowiekiem bardzo szczerym. Spotkałem go raz i powiedział mi: „Pańska muzyka wywarła na mnie duży wpływ." Odpowiedziałem: „Tak, ale pan tworzy lepszą." To bardzo uczciwy gest powiedzieć komuś, że jego muzyka nas zainspirowała. Niezmiernie to wtedy doceniłem. Po raz pierwszy usłyszał moją muzykę w roku 1964 na koncertach „Wschód-Zachód". Devy Erlih grał na skrzypcach *Xynobis*. To był niezwykły eksperyment. Pierwszą połowę koncertu wypełniali bracia Dagar śpiewający hinduskie ragi. Druga była poświęcona Zachodowi: był Bach i trochę mnie. To było dla mnie naprawdę zatrważające: być granym po muzyce hinduskiej, i to przez tego samego skrzypka, który chwilę wcześniej grał *Chaconne* Bacha... Ale eksperyment dobrze się udał. Bo u Bacha były jeszcze akordy, słyszało się przerywanie dźwięków, podczas gdy w moim utworze był tylko jeden dźwięk, z jego górnymi i dolnymi ćwierćtonami. A więc była tylko jedna jedyna wibracja, która łączyła ze sobą poszczególne tony. To się tłumiło. Muszę przyznać, że byłem całkiem zaskoczony. Hindusi to zrozumieli, po koncercie podeszli do mnie i powiedzieli „We like your music very much!" Oni zrozumieli, co to było. Ale byli wśród publiczności ludzie, którzy krzyczeli: „To akustyczna farsa! Jeden dźwięk z ćwierćtonami, i to przez kwadrans!"

(...)

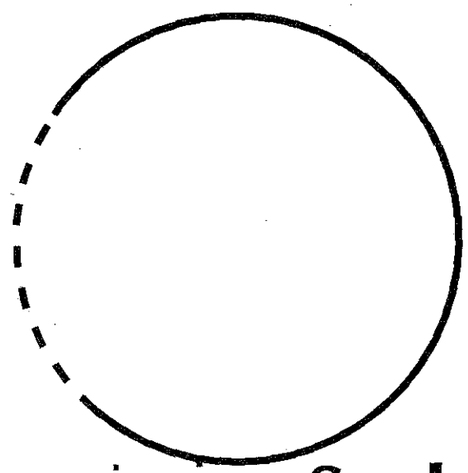
Spotkałem Pierre'a Boulezа wiele razy, będąc w Paryżu. Nie było miedzy nami jednak nigdy jakiejkolwiek wymiany myśli. Był to bardzo sympatyczny młodzieniec, który pozdrawiał mnie niezwykle serdecznie, ilekroć się widzieliśmy. Ale nigdy nie wykonywał mojej muzyki, kiedy dyrygował na „Domaine musical". Nigdy, ani razu. Mógł, ale nie chciał tego robić. Nie wykonuje innej muzyki niż jego własna lub jego naśladowców. Nie byłem zły z tego powodu, że jej nie wykonywał. Było mi to obojętne. Niewiele mnie obchodzi, czy ktoś wykonuje moją muzykę, czy nie. Trudno to zrozumieć, ponieważ kompozytor zazwyczaj nie pragnie niczego innego. Nie chciałem tego wymuszać. Jeśli mnie grają, tym lepiej. Muzyka po prostu jest. Jeśli zostanie wykonana raz, mnie to całkowicie wystarcza. Nie chcę, aby ją wciąż powtarzano, nie pragnę kolejnych wykonań. Tak być musi, tak być musi. Nie macie najwyraźniej jasnego pojęcia o mojej idei! (śmiech) Może jest zbyt osobista, może prawdziwa... a może fałszywa, ale zawsze moja własna.

Jestem buddystą. Jeśli nikt nie chce grać mojej muzyki, niech nie będzie grana. Jest mi to obojętne. Tutaj we Włoszech telewizja nic nie zrobiła, nigdy mojej muzyki nie zarejestrowano. Wyjechałem do Francji. Włosi mają usposobienie całkiem odmienne od mojego, są przeważnie materialistami. Transcendencja ich nie interesuje, podczas gdy ja żyję tylko dla niej. Nie jestem kompozytorem. Być kompozytorem oznacza *componere*, dodawać jedną rzecz do drugiej. Ja tego nie robię. Do czegoś dochodzi się przez negację. Oto właściwa technika. Czym jesteś? Nie jesteś tym ani tamtym. Jesteś swoim ciałem? Nie jestem, bo moje ciało pięć lat temu było inne. Jesteś własnymi uczuciami? Nie, one są od dawna całkiem odmienione. Jesteś swoim intelektem? Nie, kiedyś faktycznie tak myślałem. Ale dzisiaj uważam już zupełnie inaczej. A więc – czym jesteś? Tym wszystkim, co pozostaje...

Giacinto Scelsi

Rozmawiali: Franck Mallet, Marie-Cécile Mazzoni i Marc Texier **Tłumaczenie z oryginalnej wersji:** Agata Pyzik **Wybór i redakcja:** Agnieszka Okupska, Anna Pęcherzewska, Jan Topolski

Rozmowa została przeprowadzona w języku francuskim dla Radio France/France Musique w lutym 1987 roku i wyemitowana w październiku tego samego roku w cyklu *Les matin des musiciens* (*Poranki muzyków*). Pierwszy raz wydrukowano tłumaczenie włoskie w *Viaggio al centro del suono*, red. Pierre Albert Castanet i Nicola Cisternino; Luna Editore, La Spezia 1992; niemieckie tłumaczenie Martina Kaltenecker znajduje się w „MusikTexte" nr 81-82. Dziękujemy serdecznie Franckowi Malletowi za zgodę na tłumaczenie i przedruk



Rozważania o Scelsim

Do najdziwniejszych teorii dotyczących Scelsiego należy ta, według której jego wielkość jest fikcją, wmówioną nam przez muzykologów. Nie umniejszając znaczenia wspaniałych i godnych najwyższej pochwały prac pewnych badaczy, w szczególności Heinza-Klausa Metzgera i Harry'ego Halbreicha, trzeba jasno powiedzieć, że siłę oddziaływania muzyki Scelsiego trudno wytłumaczyć intelektualnym przygotowaniem słuchacza i w równie niewielkim stopniu umiejętnościami muzyków i dyrygentów, którzy ją wykonują. Naturalnie efekt i sukces nie są kryteriami w ocenie wartości, z całą pewnością jednak twórczość Scelsiego nie posiada żadnych „nostalgicznych" cech, a muzyka przeszłości nie stanowi dla niej ani wzorca afektywnego, ani stylistycznego, wręcz przeciwnie: słuchacz nie jest w stanie odnieść jej do jakiejkolwiek znanej mu muzyki tradycyjnej lub współczesnej. Nasze pytanie zabrzmi bardzo prosto: jak określić to, co u Scelsiego „oddziałuje"? W tym celu chciałbym sformułować trzy przypuszczenia.

Przypuszczenie pierwsze: Scelsi realizował w radykalny sposób koncepcję „muzyki intuitywnej

Poznałem Scelsiego w 1963 roku. Już w pierwszej rozmowie opisał mi swój sposób pracy. Improwizując na specjalnych instrumentach, nadawał kształt swoim pomysłom i powierzał ich zapis współpracownikom. Nie ma zatem mowy o domniemanych tajemnicach.

Każdy, kto się w ogóle wtedy Scelsim interesował (a w owym czasie takich osób nie było zbyt wiele), wiedział o jego metodzie komponowania, która mi osobiście skojarzyła się od razu z „błyskawicznym" malowaniem taszystów, tudzież malarzy informelu. Rzeczywiście, nie ma dla twórcy żadnej innej możliwości bezpośredniej realizacji swoich idei, jak improwizowanie w odpowiedniej ku temu chwili na własnym instrumencie. Nawet najszybszy zapis nie może nastąpić w trybie *real time*. Należy użyć setek tysięcy znaków pisma i spośród wielu równorzędnych rodzajów notacji rytmicznej należy wybrać jeden konkretny, określić system harmoniczny, interwały, barwy dźwięków, wartości dynamiczne itp. – nie istnieje żaden sposób pisemnego komponowania w czasie rzeczywistym. Scelsi zdecydował się całkiem świadomie na kreowanie swych koncepcji wyłącznie w momentach natchnienia, aby potem już więcej ich nie dotykać. Gdyby to on rozpisywał partyturę, cały proces duchowy w nim samym przebiegałby całkiem inaczej – jego pomysły rozwinęłyby się i zróżnicowały w całkiem naturalny sposób. Scelsi nie tylko zdefiniował tą decyzją swoje własne komponowanie jako niezależne od kwantyfikującego myślenia, świadomie konstruującego proces twórczy, lecz także zdefiniował na nowo zapis jako część interpretacji. Nie tylko grający kompozycję wykonawca jest interpretatorem, ale również ten, kto zapisuje partyturę, i Scelsi – jak mi to bardzo dokładnie opisał – nakładał na muzyków i dyrygentów obowiązek jeszcze wnikliwszego niż w przypadku dzieł innych kompozytorów szukania w zapisanych znakach ducha własnej sztuki.

Ta koncepcja muzyki intuitywnej wydaje mi się radykalniejsza i „bardziej właściwa" od innych, porównywalnych, które wówczas stosowano. Rozwijając ideologię „wolności wykonawcy", odpowiedzialność za całokształt improwizacji oddawały one muzykom grającym w określonym czasie. Scelsi był zdania, że wymagać od siebie czegoś podobnego może jedynie kompozytor. Tak powstająca jakość powinna, bez względu na zwyczaje kompozytorskiego cechu, zachować swój szczególny charakter. Stąd też prowokacyjne wyrzeczenie się zapisu autorskiego.

Oczywiście, takie myślenie podważa istotę tradycyjnego pojęcia komponowania i zrozumiałe jest, że we Włoszech, gdzie akademizm rozwinięty był i jest prawdopodobnie jeszcze bardziej niż we Francji (niezależnie od tego, czy jego przedstawiciele zajmują „nowoczesne", czy „reakcyjne" pozycje) taki człowiek, jak Scelsi, nazwany został nie tylko outsiderem, ale i *vecchio dilettante*. W tego rodzaju konfliktach tylko z pozoru chodzi o problem techniki kompozytorskiej, przede wszystkim ma wówczas miejsce zderzenie dwóch rodzajów twórczego samookreślenia. Z jednej strony specjalista profesjonalista, który w kontrolowanym procesie, rozwijając specyficzną wirtuozerię budowania subtelnych sieci oraz mechanizmów kombinatorycznych, pisze partytury dostosowane do określonych okoliczności społecznych (bo czy istnieje w końcu różnica między koncertem Musica-viva a imprezą SIMC?), z drugiej zaś outsider two-

rzący zupełnie inny rodzaj muzyki, której „przesłanie" wcale albo prawie wcale nie pasuje do istniejących uwarunkowań. Przyznam, że sam nadal nie akceptuję sposobu pracy Scelsiego, ale siła jego dzieł zmusza mnie do tego, by podjąć próbę zrozumienia tej metody, która leży u podstaw jego imponującego, życiowego dorobku twórczego. Należy też zauważyć, że w bezkompromisowej postawie Scelsiego ciągle żyje coś z ducha ojców awangardy: Ivesa, Schönberga, Varese'a.

Fakt, że Vieri Tosatti, któremu Scelsi powierzył zadanie zapisu większości swoich dzieł, do dziś nie czuje tej muzyki, a mimo to wywiązywał się ze swej pracy, zdziwić może tylko kogoś, kto nie doświadczył tego, że na przykład wykonanie nowego utworu ma szansę osiągnąć dobry poziom również wtedy, kiedy większa część instrumentalistów nie rozumie dzieł, które gra lub wprost je odrzuca. Podstawowym warunkiem powodzenia takiego przedsięwzięcia jest właściwe przygotowanie utworu oraz posiadanie przez muzyków dostatecznych umiejętności. Umiejętności Tossatiego widoczne są w partyturach przez niego spisanych, zaś ów całkowity brak zaangażowania w koncepcję dzieła (w sensie twórczego udziału) potwierdzają z wystarczającą jasnością jego własne słowa: „So per certo que il suo valore (dalla produzione Scelsiana) e nullo" („Jestem pewien, że dzieło Scelsiego nie prezentuje żadnej wartości"). Jak często wykonaniom arcydzieł naszego stulecia towarzyszą podobne wypowiedzi padające z ust muzyków, którzy przyczynili się do zaistnienia tych utworów w doskonałych interpretacjach!

Przypuszczenie drugie: Muzyka Scelsiego rozwijają się w większych jednostkach czasowych niż większość znanych nam rodzajów muzyki

Kwestia kombinatorycznej logiki u Scelsiego, tego, co Francuzi nazywają *écriture*, nurtuje chyba każdego, kto doświadczył wielkiej spójności i przyciągającej siły tej muzyki. Tłumacząc ową jednolitość wskazuje się często na charakterystyczny sposób pracy kompozytora – wypełnianie całych fragmentów, względnie części utworu jedną wysokością dźwięku. Pomijając fakt, że nie cała twórczość Scelsiego opiera się na wykorzystaniu tej metody (odstają od niej zwłaszcza późne utwory), nietrudno wskazać innych kompozytorów piszących w taki właśnie sposób: wystarczy np. przypomnieć *Stille und Umkehr* Bernda Aloisa Zimmermanna. Mimo technicznego pokrewieństwa, dzieło to jednak przemawia do słuchacza w całkiem odmienny sposób.

Wydaje mi się natomiast, że tym, co odróżnia Scelsiego od pozostałych twórców, jest jego stosunek do czasu. Nasz aparat analityczny przystosowaliśmy do badania przestrzeni czasowych mierzonych w sekundach, jednak próba posłużenia się nim w odniesieniu do partytur Scelsiego nie daje efektów. Jak podpowiada doświadczenie wykonawcy, do zamysłu Scelsiego zbliżyć się można dopiero wtedy, gdy myśli się operując znacznie dłuższymi odcinkami czasu – mierzonymi w minutach. Muzyka Scelsiego, w przeciwieństwie do jakiejkolwiek innej, pozostaje w ścisłym związku z mechanizmami naszej percepcji, a w szczególności z pamięcią krótkotrwałą. W badaniach neurologicznych rozróżnia się fale mózgowe o rozmaitej częstotliwości. Nic mi nie wiadomo o tym, by ktoś poważnie przemyślał zależność zachodzącą między technikami kompozytorskimi (w szczególności rozplanowywaniem utworu w czasie) a rodzajami fal aktywności mózgu. W każdym razie przyzwyczailiśmy się w nowej muzyce do szybszego działania świadomości, podczas gdy Scelsi przeciwnie – pracuje na drugim końcu skali percepcji. Wydaje się, jakby „komponował fale theta" (najwolniejsze ze znanych fal mózgowych). Jeżeli nie chcemy zrezygnować z opisywania muzyki Scelsiego, musimy przedstawiać ją raczej jako krajobraz, nie zaś jako architekturę (opisując ją podobnie jak barokowe lub klasyczno-romantyczne fantazje). Proponowałbym zastosować takie pojęcia, jak: „wibracja", „rozszerzenie", „wirowanie", „gładkość", „uniesienie" i „pogłębienie". To zadziwiające, że muzyka Scelsiego wywołuje wrażenie monolitycznej, ale bynajmniej nie statycznej.

Przypuszczenie trzecie: Muzyka Scelsiego wywodzi się z archaicznej koncepcji sztuki, pochodzącej jeszcze sprzed okresu wyodrębnienia poszczególnych sztuk

Sono poeta, mówi Scelsi. Pomińmy fakt istnienia poezji Scelsiego, której rozmiarów i znaczenia nie jestem w stanie ogarnąć. Kompozytor chce nam tu powiedzieć, że jest „poetą" również jako muzyk. Oczywiście nie w sensie XIX-wiecznego znaczenia tego słowa (*Tondichter*), lecz w sensie ogólnej postawy poetyckiej. Jego „przesłanie" wypływa prawdopodobnie w miejscu, w którym wyobrażenia wizualne i akustyczne nie są jeszcze rozdzielone, gdzie słowa poezji są nieuchwytnym wyrazem wizji. Dlatego nie można mylić „przesłania" Scelsiego z pozornie podobnym przesłaniem innych artystów, którzy rozumieją przez nie najwyższy stopień wydajności komponującego podmiotu (na przykład Hans Pfitzner). „Przekaz" Scelsiego jest wolny od „Ja", bo, patrząc z perspektywy psychologicznej, zaczyna on swą egzystencję na długo przed wyodrębnieniem nowoczesnego „Ja", jako że muzyka ta odpowiada świadomości całościowej, którą należy nazwać archaiczną. Teraz zrozumiemy lepiej, dlaczego Scelsi nie chciał pisać partytur i budować form – pismo i formalna logika nie zostały jeszcze w tym punkcie rozwoju „wynalezione".

Co zatem oznacza ten sposób ponownego powoływania do życia prymitywizmu, który nam, spadkobiercom wielkiego rozwoju historycznego jawi się jako dyletantyzm? Czy to przypuszczenie nie wyjaśni nam przypadku Scelsiego jeszcze więcej niż poprzednie? Bądźmy jednak ostrożni z przedwczesnym ferowaniem wyroków.

W psychoanalizie stosuje się leczenie przez anamnezę, to jest integrację zapomnianych wcześniej treści podświadomości z jasną świadomością teraźniejszą. Może „prymitywizm" Scelsiego pełni funkcję kompensacyjną? Może to przypominanie sobie bardzo prostego, „oceanicznego" postrzegania jest koniecznym ekwiwalentem skrajnie rozwiniętych przez nas zdolności do różnicowania i refleksji? Nie zapominajmy, iż mówimy o „późnym" Scelsim, a więc o dziełach powstających od połowy lat pięćdziesiątych (oczywiście tylko w takiej mierze, w jakiej są nam dostępne). Jego wcześniejszych utworów nie powinniśmy tutaj brać po uwagę. Brak jakiejkolwiek filologii języka Scelsiego uniemożliwia jednak, jak dotąd, postępowanie analityczne i krytyczne.

Eksperymentowanie na pograniczu sztuk, wykraczanie poza obszar jednej z nich i zmierzanie w kierunku innej, charakterystyczne jest nie tylko dla całej sztuki nowoczesnej, jednak istotnym tematem dyskursu artystycznego stało się właśnie w latach pięćdziesiątych i nie dotyczyło oczywiście wyłącznie muzyki. Przypomnijmy, że malarz Yves Klein w tym właśnie czasie wynajmował muzyków i wykonywał skomponowane przez siebie „symfonie" składające się z jednego, bez końca brzmiącego dźwięku. Poszukując w muzyce Scelsiego czegoś w rodzaju afektów, odkryjemy wprawdzie istnienie pewnego określonego, całościowego wyrazu, który jednak nie da się opisać żadnym z poszczególnych afektów. Wszystkie utwory Scelsiego, nie tylko te posiadające wyraźnie „duchowe" nazwy, przepojone są wielkim spokojem, z którego jednocześnie emanuje pewna energia. Nawet ekstatyczne uniesienia nie wykraczają poza dozwolone ramy. Czy dzieło Scelsiego – zaistniałe w naszym totalnie zsekularyzowanym społeczeństwie, w którym tradycję kultywuje się jedynie w sposób afektywnie uwarunkowany i tworzy intelektualną, profesjonalną awangardę – pojmować można jako podjęcie na nowo idei dawnych kultur muzycznych, których ślady odnajdujemy dzisiaj co najwyżej w chorale gregoriańskim, japońskiej muzyce dworskiej i w teatrze no? To jakże przekonujące, archaiczne, oddziaływanie muzyki Scelsiego (osiągane, co warto podkreślić, bez uciekania się do zapożyczeń historycznych), mogło być osiągnięte tylko dzięki wyżej opisanej metodzie pracy.

Krąg naszych rozważań się zamknął. Czas pokaże, jak dalece Scelsi, który niczym meteoryt wtargnął w naszą kulturę, zostanie przez nią przyswojony, albo – jako obce ciało – odrzucony. Wydaje mi się oczywiste, że ze wszechmiar warto zajmować jego w dużej jeszcze części nieodkrytym dziełem, nawet jeżeli (albo właśnie dlatego), że zmusza nas ono do przemyślenia od nowa podstaw naszej pracy twórczej.

Hans Zender

Tłumaczenie: Sławomir Wojciechowski

Tekst w wersji oryginalnej opublikowany w książce: Hans Zender, *Wir steigen niemals in denselben Fluß*, Verlag Herder Freiburg im Breisgau, 1996. Dziękujemy Autorowi i Wydawnictwu za możliwość tłumaczenia i przedruku – w wersji niezredagowanej esej ten, podobnie jak i kilka innych tego samego autorstwa, dostępny jest również na stronie Nowej Muzyki http://free.art.pl/nowamuzyka

Bibliografia Scelsi

• GS, *La conscience aigue, L'archipel nocturne, La poids net*; Luciano Martinis, Roma 1988 – trzy tomiki... wierszy Scelsiego pisanych po francusku. Zaskoczenie nie tylko na początku.

• GS, *Évolution du rythme, Évolution de l'harmonie*, Fondazione Isabella Scelsi, 1992 – traktaciki teoretyczne, ale uwaga! spisane w Szwajcarii, w roku 1942, więc przed odkryciem jednego tonu. Wydanie dwujęzyczne, po włosku i francusku.

• „i suoni, le onde..."; Riviste della Fondazione Isabella Scelsi, nr 1-5 (1990-94), 6-14 (2001-05) – „nieregularnik" wydawany przez fundację imienia siostry kompozytora, ciekawe materiały i cymesy ze spuścizny twórcy można znaleźć zwłaszcza w pierwszych numerach, później pismo zmierza raczej w kierunku prezentacji rzymskiej sceny plastyczno-muzycznej.

• Tarnawska-Kaczorowska Krystyna, *Giacinto Scelsi, Anahit*, Ars Nova, Poznań 1995 – jedyny bodajże w języku polskim opublikowany tekst na temat Scelsiego, analiza i interpretacja utworu dokonana przez jedną z najbardziej kontrowersyjnych badaczek w polskim środowisku, która niegdyś w *Muzyce żałobnej* Lutosławskiego doszukała się napisu „MCMLVI" utworzonego z nut wybranych przez siebie partiach instrumentalnych... Tym razem przeprowadza błyskotliwą, podpartą filozofią buddyjską, egzegezę utworu *Anahit*. Do samodzielnej – i krytycznej! – lektury.

• „MusikTexte" nr 26, 28-29, 30, 81-82 – zwłaszcza numer 81-82 jest godny polecenia, znajduje się tam blisko 30 stron materiałów poświęconych Scelsiemu, m.in. wywiady z nim (niemieckie tłumaczenie francuskiej rozmowy w radiu), analizy dzieł, interpretacje, a nawet parę zdjęć (!).

• „Musik-Konzepte" Heft 31, edition text+kritik, München 1983 – tom pod redakcją Heinza-Klausa Metzgera należał do jednych z pierwszych odkryć Scelsiego dla muzykologii; znajdują się tu zapisy świeżych, ale głębokich spotkań z jego muzyką, godne polecenia zwłaszcza eseje redaktora oraz dowcipne autoprezentacje twórcy, które tłumaczymy także u nas.

• *Viaggio al centro del suono*, red. Pierre Albert Castanet i Nicola Cisternino; Luna Editore, La Spezia 2001 – podstawowe źródło na temat włoskiego twórcy. Między innymi esej Muraila o związkach Scelsiego i spektralizmu, również szkice Mache'a, Malleta, Cohen-Levinasa i Castaneta, od strony estetycznej i analitycznej oświetlające twórcę i jego dzieło. Zawiera również włoskie tłumaczenie fenomenalnej rozmowy Scelsiego z francuskimi dziennikarzami.

• www.scelsi.it – strona Fundacji Isabelli Scelsi, podstawowe miejsce w sieci, jednak tylko po włosku. Wyczerpująca biografia, spis dzieł, zdjęcia, ciekawostki i aktualności.

• www.classical.net/music/comp.lst/acc/scelsi.html – całkiem pokaźna charakterystyka twórczości, osadzająca ją w kontekście estetycznym i historycznym. Obszerne komentarze do kluczowych dzieł.

• http://mac-texier.ircam.fr/textes/c00000086/ – tradycyjna biografia ircamowska, wygodny i dokładny spis utworów.

• www.frankperry.co.uk/GIACINTO%20SCELSI.htm – przegląd dostępnych nagrań i opis stylu GS pióra entuzjasty i kompozytora Richarda Barretta.

• www.musicaltimes.co.uk/archive/0102/scelsi.html – ciekawe wspomnienie skrzypka i przyjaciela GS, Franco Sciannameo, parę soczystych anegdot.

Bibliografię sporządził Jan Topolski

Seelsi i Roerich

artyści wyżyn

Związki pomiędzy różnorakimi domenami sztuki bywają mniej lub bardziej wyraźne. W przypadku muzyki i malarstwa mogą się wydawać niemalże iluzoryczne. W niniejszym artykule zajmę się związkiem twórczości dwóch artystów, który przez wielu może zostać poczytany za wysoce nieoczywisty. O to wszakże spierać się nie zamierzam. Zaznaczyć jedynie muszę, iż tekst mój nie pretenduje w jakimkolwiek stopniu do akademickości, nie szkicuje jakiegokolwiek „problemu" ani nie stara się niczego udowodnić, lecz jedynie wskazać; dlatego świadomie zrezygnowałem z całego aparatu odnośników i przypisów. Oto po prostu zbiór własnych (z niewielką cząstką cudzych) refleksji nad dziełami twórców, których nazwiska widnieją w tytule. Sądzę, iż nie będzie niczym niewłaściwym, aby uznać niniejszy tekst za improwizowany esej i jako taki odebrać.

Zacznę od rozważań nad twórczością Giacinto Scelsiego, która – odnoszę przemożne wrażenie – nie jest na Zachodzie odbierana w sposób właściwy. W celu wskazania, na czym owa „niewłaściwość" miałaby polegać, pozwolę sobie zapoznać Czytelników z kilkoma refleksjami o jego osobie i twórczości. Punktem wyjścia czynię ogólne stwierdzenie, że muzyka Scelsiego nie mieści się w klasycznym paradygmacie zachodnim, uznającym muzykę za domenę apolińską – a więc rządzoną przez rozum i jemu właściwy ład. Nie znaczy to wszelako, iż muzyka włoskiego mistrza jest chaotyczna – bynajmniej. Jest jednak, w moim odczuciu, „kontrapolińska" (lecz czy przez to do razu dionizyjska?) bądź też, jak ją określił Jonathan Harvey, „tantryczna". Notorycznie popełnianym błędem są jednak próby „rozgryzienia" fenomenu twórczości Scelsiego właśnie w ramach wspomnianego paradygmatu i za pomocą narzędzi jemu właściwych. Klasycznym tego przykładem jest traktowanie autora *Quattro pezzi su una nota sola* jako „kompozytora", kogoś, kto wpadł na pewien pomysł tworzenia muzyki, a następnie go eksplorował, konstruując utwory. Ujmując w ten sposób fenomen Scelsiego, możemy uznać jego twórczość za „sympatyczną i ciekawą" (B. Schaeffer) bądź za „muzykę do taniego horroru" (opinia jednego z uczestników „WJ" 2004). W podejściu takim tkwi niezmiennie kilka zasadniczych błędów, o których za chwilę. Tymczasem jednak powtórzę: nie próbujmy po raz kolejny rozpatrywać Scelsiego w ramach paradygmatu klasycznego; nie zapominajmy: tym co tantryczne nie rządzi chłodny rozum!

Teraz kilka słów wyjaśnienia, dlaczego uważam Scelsiego za twórcę, który skutecznie wymknął się paradygmatowi klasycznemu, traktującemu muzykę jako domenę apolińską. Można by zapewne wskazać na wiele aspektów postaci i dzieła wielkiego Włocha, jednak za wiążące proponuję uznać słowa samego Scelsiego z zamieszczonej parę stron wcześniej rozmowy: „Nie jestem kompozytorem. Być kompozytorem oznacza *componere*, dodawać jedną rzecz do drugiej. Ja tego nie robię". Ano właśnie – można by rzec... Kompozytor zatem to człek składający i łączący – cóż takiego? – naturalnie dźwięki. I nim właśnie Scelsi nie był, albo raczej był tylko do pewnego momentu swego żywota. Właśnie próby „bycia kompozytorem" w klasycznym, zachodnim rozumieniu tego słowa – istotą składającą dźwięki wedle pewnych jasnych reguł – skończyły się dla Scelsiego fatalnie. Wieloletnia choroba psychiczna, hospitalizacja w szwajcarskich klinikach, wreszcie stopniowe wyzwalanie się z pęt tworzenia apolińskiej muzyki i odkrycie głębi dźwięku... Reszta jest historią. I znów oddam głos samemu Scelsiemu: „Chorowałem przez to cztery lata. Za dużo myślałem. Od tamtej chwili nie myślę w ogóle. Moja muzyka i poezja powstaje bez myślenia". Prawda, że wyjątkowo zwięzłe i dobitne? Jako uzupełnienie tych słów przytoczę inne, dotyczące medytacji: „Aby zacząć, należy wstrzymać płynący bieg myśli. Potem, kiedy osiągnie się spokój, który nie jest pustką (pustką jest coś innego), można pójść dalej. Istnieją techniki dochodzenia do tego. Potem jednak, po osiągnięciu pewnego punktu, nie ma już żadnej techniki". No dobrze, zapyta ktoś, ale co wspólnego mają owe deklaracje z samą muzyką?

Spójrzmy na fakty. Po 1954 roku Scelsi nie napisał już żadnej nuty, zaś jego metoda „kompozycji" była, delikatnie mówiąc, niekonwencjonalna. Bo jakże inaczej określić twórcę, który wchodzi w medytacyjny trans i w jego trakcie improwizuje na fortepianie, ondiolinie lub perkusji – nierzadko przy tym zawodząc i nucąc? Obrazek ów przypomina raczej szamana „przy pracy" niźli porządnego kompozytora nad partyturą. Całość takiego improwizowanego seansu rejestrowana była na taśmach, których zawartość dopiero później (nierzadko wiele lat po rejestracji) notowali zawodowi muzycy. Prowadzi to do wielu problemów z ustaleniem zarówno daty, jak i autorstwa części utworów Scelsiego. Czy jakikolwiek szanujący się kompozytor pozwoliłby sobie na taką niefrasobliwość w traktowaniu własnych dzieł? Scelsiemu wszakże zdawało się to nie przeszkadzać: „Partytury pozostają, niestety", stwierdza nonszalancko, i jeszcze: „Niewiele mnie obchodzi, czy ktoś wykonuje moją muzykę, czy nie". Skąd jednak wypływała owa obojętność na los wytworów własnego geniuszu? Skłonny jestem sądzić, iż ze wspomnianego już kilkakrotnie faktu, iż Scelsi nie był kompozytorem. Kim więc właściwie był? Cóż, sam uważał się za medium, buddystę, antropozofa czy nawet asyryjskiego księcia... Zaiste imponujący rozrzut!

Nie wdając się w dalsze dywagacje nad osobą włoskiego twórcy, spójrzmy na to, co interesuje nas najbardziej – muzykę, którą po sobie zostawił. Zazwyczaj opisywana jest poprzez kategorię brzmienia – a więc i koloru. Trywialnym stało się już określanie Scelsiego mianem mistrza brzmienia i subtelnych zmian kolorystyki. Amerykański muzykolog i kompozytor Anthony Cornicello za ostatnie ogniwo łańcucha rozwoju wiodącego od Debussy'ego przez Varese'a, i Ligetiego uznaje właśnie Scelsiego. Zdaniem Cornicella „brzmienie i jego ewolucja stały się głównym celem dzieł Scelsiego". No właśnie, ewolucja. To pojęcie zdecydowanie lepiej oddaje sens Scelsiańskiego stosunku do dźwięku (nie utworu!); lepiej, gdyż kieruje naszą uwagę w stronę płynnej, wewnętrznie spójnej zmiany, która charakteryzuje najlepsze jego dzieła Scelsiego. Słuchając *Quatro pezzi...*, *Anahit*, *Okanagon*, kwartetów smyczkowych i wielu innych jego utworów, mam bowiem przemożne wrażenie, iż obcuję z jednym rozwijającym się dźwiękiem a nie z wieloma dźwiękami pozostającymi w jakimś (łatwiej lub trudniej uchwytnym związku ze sobą). Gdzieś na dnie umysłu kołacze mi niejasne podejrzenie, iż seanse Scelsiego miały być (były) aktami majeutycznymi. Odnoszę wrażenie, że włoski mistrz pomagał się narodzić, dojrzeć, rozwinąć i wreszcie umrzeć dźwiękowi (nie dźwiękom!). Improwizacja zawsze stawała się drogą powoływania do życia dźwięku w jakichś innych jego postaciach – z których każda jest równoprawna. „Nie macie pojęcia, co się mieści w pojedynczym dźwięku! (...) W jednym dźwięku są ruchy dośrodkowe i odśrodkowe. Kiedy taki dźwięk potężnieje, staje się częścią kosmosu, tak małą, jaką jest. W nim zawarte jest wszystko". Zatrzymajmy się przez chwilę nad tym cytatem. Pojedynczy dźwięk jawi się tu jako zamknięta całość – istna leibnizjańska monada odzwierciedlająca w sobie porządek kosmosu; dźwięk jako *limes ultimus*, punkt krańcowy, w którym wydarza się *coincidentia oppositorum*, dźwięk jako cząstka, w której tańczy wszechobecny Śiwa... Taki dźwięk kryje w sobie niewyobrażalną potęgę. Mieli tego pełną świadomość zarówno wedyjscy bramini, jak i tybetańscy mnisi wykorzystujący dźwięki w rytuałach religijnych i magicznych. Miał ją Giacinto Scelsi. Nie mają jej zachodni kompozytorzy: „Dzisiaj muzyka stała się intelektualnym sposobem na zabicie czasu. Dokłada się jeden dźwięk do drugiego itd. Ale to jest całkiem zbędne. Wszystko jest w jego wnętrzu. (...) Obecna koncepcja muzyki jest całkiem jałowa, w tych stosunkach miedzy dźwiękami, w opracowywaniu kontrapunktycznym. Muzyka stała się grą..."

Ową nieosiągalną dla większości zachodnich kompozytorów świadomość istoty dźwięku, jego intuitywną ontologię zestawić można ze sposobem myślenia twórców związanych z paryskim IRCAM-em. Wówczas okaże się, że podchodzą oni do problemu dźwięku, jego natury i wpływu na psychofizjologię człowieka z ultrazachodniego punktu widzenia. Dźwięk preparowany, krojony, poddawany analizie komputerowej podpartej niesamowitą wiedzą teoretyczną. Efekty bywają często zaiste świeże, zaskakujące, intrygujące, ale...

Ale słuchacz, przynajmniej taki jak ja, odnosi wrażenie pewnej jałowości, wyprania z mocy. Dźwięki spektralne, będąc kolorowymi, frapującymi itp., są jednocześnie pozbawione pewnej „siły duchowej". Wrażenie to, aczkolwiek subiektywne, powstaje, jak mniemam, na skutek przewagi w tej muzyce pierwiastków intelektualnych. Przyznać bowiem musimy, że muzyka spektralna jest przede wszystkim igraszką intelektu, nie ducha. I nawet twórczość tak wyszukana i wspaniała jak Griseya ma – co słusznie zauważył Michał Mendyk – pewien posmak postmoderny.

Tymczasem żadnych igraszek, zabaw konwencjami, czy puszczania oka do słuchacza nie dostrzeżemy (lub dostrzeżemy z je wielkim trudem) w dojrzałych dziełach Scelsiego. Naturalnie wynika to z faktu, iż muzyka (ba! dźwięk sam) była dlań „drogą ku transcendencji, drogą poznania". W ścisłym związku z takim postrzeganiem muzyki pozostaje Scelsiańskie postrzeganie sztuki w ogóle: „Jest wiele dróg poznania, jest też sztuka. Pod warunkiem jednak, że rozumie się ją w taki sposób, nie jako zawód, sposób zdobycia sławy, pieniędzy czy czegoś takiego".

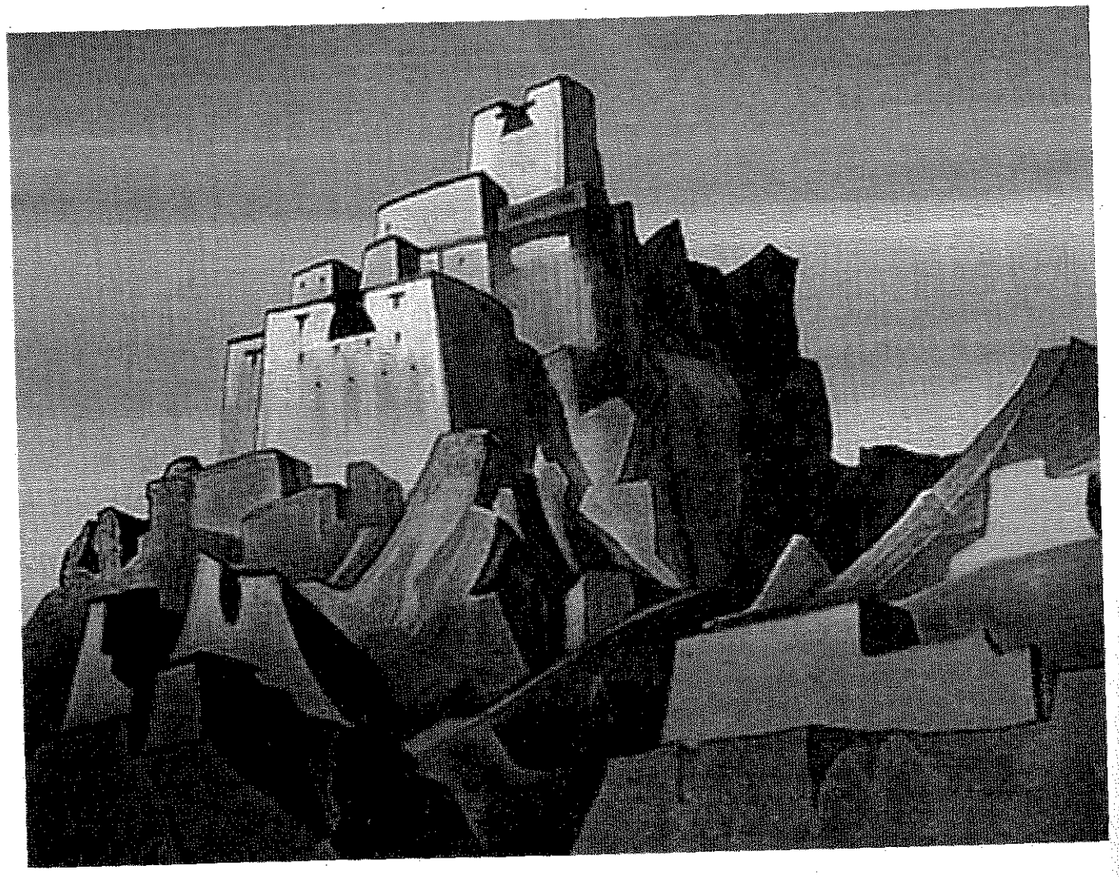
Ze względów wyłożonych powyżej skłonny jestem twierdzić, że oryginalność i wielkość twórczości Giacinto Scelsiego nie została w pełni rozpoznana i przyswojona przez ludzi Zachodu (oczywiście tych zainteresowanych muzyką). Wciąż traktuje się go jako jednego-z-wielu. Coś tam wykombinował, zainspirował spektralistów, był niezłym wariatem (ten asyryjski książę!), medytował, bił w bębenek, kompletnie zdziwaczał (tajemnicza awersja do fotografów!)... Powyższe słowa nie są bynajmniej ekspresją zagorzałego (i zgorzkniałego) miłośnika twórczości Scelsiego; są to fragmenty potocznych opinii zasłyszanych z ust osób w ten czy inny sposób związanych z nową muzyką. Świadczą one o braku należytego rozpoznania formatu geniuszu Scelsiego i to nie tylko w wymiarze stricte muzycznym, ale przede wszystkim duchowym!

Wspomniałem, iż uważa się Scelsiego za mistrza brzmienia i koloru – faktycznie przyznać należy, nie jest to bezzasadne. Oczywiście mamy tu do czynienia z synestezją, bo pojęciem koloru opatrujemy mniej lub bardziej subtelne zmiany widma (spektrum), a więc kolejnego (obok wysokości, czasu trwania i natężenia) parametru dźwięku. Co istotne, w przypadku koloru, czy lepiej: barwy dźwięku, nie dysponujemy żadną skalą ilościową, jak to ma miejsce w przypadku pozostałych jego parametrów. Możemy powiedzieć, iż dany dźwięk jest jaśniejszy/ciemniejszy, zimniejszy/cieplejszy od innego, ale jakiejkolwiek ścisłej, wymiernej skali nie możemy zastosować. Barwa dźwięku zależy od znacznie większej ilości czynników, niż np. wysokość (od materiału, z jakiego wykonany jest instrument, otoczenia, w jakim słyszymy dźwięk, i wielu innych). Ażeby uzmysłowić sobie wielkość geniuszu muzycznego Giacinto Scelsiego należy wziąć pod uwagę fakt, iż był on pierwszym zachodnim twórcą, który skoncentrował się przede wszystkim na brzmieniu, porzucając granice królestwa, nad którym powiewały sztandary wysokości, długości i natężenia. To właśnie w jego utworach po raz pierwszy tak konsekwentnie i w tak dużym stopniu podstawowym parametrem i czynnikiem kształtującym przebieg całości staje się brzmienie, a więc barwa dźwięku! Aby nie być gołosłownym, przypomnę tylko niezwykłą wprost inwencję Scelsiego w modyfikowaniu brzmienia instrumentów smyczkowych – naturalnie chodzi tu o sławne tłumiki tworzone przez niego z myślą o wykorzystaniu w konkretnych dziełach dla pojedynczych strun! Efekty można usłyszeć chociażby w *II Kwartecie smyczkowym*, *Khoom* lub w *Triphon*.

Zanim skupię się na kolejnym z bohaterów niniejszego szkicu, pozwolę sobie wygłosić tezę, która z pewnością nie wszystkim przypadnie do gustu: Giacinto Scelsi był największym muzycznym twórcą świata zachodniego w XX wieku. Celowo nie użyłem słowa kompozytor, gdyż Scelsi był kimś o wiele więcej. W czym upatruję jego wielkość? Bynajmniej nie w mistrzostwie operowania brzmieniem, mikrotonalnych subtelnościach koloru, koncepcji opierania całych dzieł na skrajnie zredukowanym materiale dźwiękowym (rewelacyjny *Maknongan*!), ale w fakcie, iż był to bodaj jedyny w XX wieku twórca, któremu udało się całkowicie wykroczyć poza zachodni paradygmat „tworzenia muzyki" – czyli komponowania. Było to efektem równie radykalnego przełomu w odczuwaniu (bardziej niż rozumieniu) dźwięku jako jednej z elementarnych form istnienia, obdarzonej niezwykłą mocą kreatywno-niszczycielską, którą muzyka może przywołać. Na owo „odstawanie" Scelsiego od muzyki Zachodu zwraca też uwagę Enzo Restagno, pisząc o Scelsiańskim odczuwaniu dźwięku jako *creative being* przeciwstawionemu „architektonicznemu" podejściu doń w tradycji zachodniej (dźwięki o różnej wysokości i czasie trwania jako cegiełki, z których racjonalnie buduje się utwór). I bystro zauważa, iż im bardziej świadom był Scelsi owej wewnętrznej natury dźwięku, tym bardziej oddalał się od tradycji europejskiej.

Reasumując: gdzie inni wielcy muzyki XX wieku walili głową w mur paradygmatu, szukając nowych systemów porządkowania dźwięków (a właściwie zazwyczaj tylko jednego z parametrów dźwięku – wysokości), tam Scelsi przez mur ów się przebił i osiągnął całkowite muzyczne wyzwolenie. Oczywiście cena, jaką za to musiał zapłacić, była wysoka. Uniezależnienie się od tak wszechpotężnej struktury, jak europejski paradygmat rozumienia dźwięku i muzyki, nie odbyło się bezboleśnie – zapłacił za nie chorobą psychiczną i wieloletnią kuracją, jednakże gdy owa noc ducha skończyła się, nadeszło katharsis i wolność. Wspaniałym dowodem wewnętrznej równowagi Scelsiego krótko przed śmiercią (której termin zresztą

dokładnie przewidział!) jest króciuteńki, zaledwie czterominutowy *Mantram* na kontrabas solo. Utwór w zadziwiający sposób potężny i dziki, a zarazem delikatny i łagodny – zupełnie jak stary mistrz dalekowschodnich sztuk walki, potrafiący zabić jednym ruchem ręki, a jednocześnie pełen spokoju i opanowania... Z wielu względów drogę twórczą Scelsiego traktować można jako „podróż na Wschód", również w samej jego biografii nie brak epizodów blisko- i dalekowschodnich (z wyjazdem do Indii włącznie). Bezcelowe byłoby tu wskazywanie tych momentów dzieł Scelsiego, które są mniej lub bardziej „wschodnie" – jest ich wiele, zarówno w warstwie stricte muzycznej, jak i słownej. Daruję więc sobie jakiekolwiek próby ich wymieniania i podeprę się opinią Krystyny Tarnawskiej-Kaczorowskiej, według której „kontekst wschodni" uznać należy za najwłaściwszy przy próbach interpretacji twórczości Scelsiego. A wszystko



to – nie zapominajmy – działo się w Rzymie, najszacowniejszym bodaj mieście Zachodu (mało tego: tuż przy samym Forum Romanum, na Via San Teodoro 8).

Skoro w rozważaniach powyższych zaszedłem na Wschód, to zapewne znak, iż czas najwyższy wprowadzić na scenę kolejnego aktora. Będzie to tym prostsze, że ze Wschodem (i to dalekim) był on niezwykle blisko związany przez długie lata swego pracowitego życia. Zgodnie z jednym z wiodących tematów niniejszego numeru „Glissanda", jakim jest muzyka i... malarstwo, proponuję dołożyć Scelsiemu do pary zupełnie wyjątkowego malarza. Mikołaj Konstantynowicz Roerich, bo o nim mowa, nie jest jednakże postacią szalenie znaną i uznaną. Naturalnie ma swoje miejsce w historii malarstwa XX wieku, aczkolwiek – podobnie jak w przypadku Scelsiego – odnoszę wrażenie, iż waga jego twórczości nie jest na Zachodzie właściwie rozpoznana.

Roerich powinien być znany miłośnikom muzyki XX-wiecznej przez wzgląd na współpracę z zespołem Sergiusza Diagilewa w Paryżu. To właśnie jego dziełem są znajdujące się chyba w każdym podręczniku historii muzyki reprodukcje projektów strojów do *Święta wiosny* Strawińskiego. Jego autorstwa jest również m.in. scenografia do *Księcia Igora* Borodina, a nawet do Wagnerowskiego *Tristana* i Izoldy, choć ta ostatnia (dla teatru Siergieja Zimina w Moskwie) nigdy nie została wcielona w życie. Poza tymi dziełami wszakże związek Roericha ze światem muzyki wydaje się być co najmniej słaby. Dlaczegóż więc proponuję go jako partnera dla Scelsiego? O tym nieco dalej. Tymczasem postaram się przybliżyć Czytelnikom postać i drogę twórczą rosyjskiego artysty.

Urodzony w roku 1874 w rodzinie mieszczańskiej w Sankt Petersburgu, dość wcześnie zaczął przejawiać zainteresowanie sztuką. Studiując malarstwo i równocześnie prawo na Uniwersytecie Petersburskim, postanowił ostatecznie poświęcić się temu pierwszemu. Poznanie Włodzimierza Stasowa, badacza historii dawnej Rusi, zaowocowało u młodego Mikołaja wielką fascynacją ruskimi starożytnościami. Jej efektem był, co naturalne, cały szereg obrazów malowanych od roku 1897 aż do wybuchu I wojny światowej. W tym okresie miała również miejsce wspomniana współpraca z paryską ekipą Diagilewa. W roku 1916 Roerich, wówczas poważnie chory, wyjechał wraz z rodziną do Finlandii na długie leczenie. Rok później, po wybuchu rewolucji październikowej okazało się nagle, że nie bardzo ma po co wracać do ogarniętej chaosem ojczyzny. W tych właśnie okolicznościach zaproponowano Roerichowi, aby udał się do

Sztokholmu i zaopiekował znaczną liczbą płócien rosyjskich malarzy, jakie zostały w stolicy Szwecji po wystawie sztuki krajów nadbałtyckich, zorganizowanej w roku 1914. Oferta została zaakceptowana i w ten sposób Roerich spędził kilka lat w Skandynawii. W roku 1920 przeniósł się do USA i mieszkał przez pewien czas w Nowym Jorku, gdzie zebrało się wokół niego grono oddanych wielbicieli. W roku 1923 założyli oni Roerich Museum, któremu artysta podarował kilkaset swoich dzieł.

W latach 20. Roerich zorganizował dwie wyprawy badawcze. Celem pierwszej z nich były krainy Azji Centralnej, drugiej – Indie. Obydwie okazały się niezwykle ważnymi impulsami w życiu Mikołaja Konstantynowicza. W trakcie pierwszej, podróżując przez Mongolię, Pamir, Ałtaj, Tybet i Himalaje, zebrał pewną liczbę starych manuskryptów zawierających lokalne mity i legendy, które stały się niezwykle inspirujące dla jego dalszej twórczości malarskiej, stanowiącej niejako przedłużenie młodzieńczych fascynacji opowieściami o starodawnej Rusi (tej pierwszej podróży po Azji Centralnej poświęcił Roerich książkę zatytułowaną *Heart of Asia*). Druga z wypraw Roericha zakończyła się w roku 1928 osiedleniem się wraz z rodziną w dolinie Kulu w Himalajach na wysokości ok. 2100m n.p.m. Dolina owa, położona po indyjskiej stronie gór, stała się dla niego domem aż do końca życia. Jeszcze w tym samym roku powstał Himalajski Instytut Badawczy Urusvati, którego siedzibą był właśnie dom Roerichów w dolinie Kulu. Podstawową formą działalności Instytutu miało być badanie dziejów Indii i Azji Centralnej oraz organizowanie kolejnych wypraw w te regiony, podejmowano tam m.in. studia botaniczne, etnolingwistyczne oraz archeologiczne. Malarz wraz ze swymi dwoma synami, Grigorijem i Światosławem, zebrali wielką ilość ziół, badając ich właściwości lecznicze w oparciu o antyczne zielniki odkryte w tybetańskich klasztorach. W roku 1929 Instytut Urusvati przyjął jako swój znak pewien starożytny symbol, który Roerich spotykał w wielu miejscach w trakcie swych podróży po Azji. Przedstawia on trzy koła tworzące trójkąt umieszczony wewnątrz okręgu, a wszystko to w kolorze purpury na białym tle (porównaj reprodukcję obok). Cóż to za symbol? Jego wykładnia jest wieloraka: przeszłość-przyszłość-teraźniejszość w kolisku czasu (wieczności), niebo-ziemia-podziemie tworzące całość świata, młodość-dorosłość-starość składające się na ludzkie życie... Przykłady można by oczywiście mnożyć (włączając w nie nawet triadę heglowską). Ów symbol pojawia się na wielu obrazach Roericha (z których zapewne najsławniejszym jest *Madonna Oriflama*). Sam twórca widział w nim jednak połączenie Religii, Sztuki i Nauki w jedną harmonijną całość – i to w wymiarze ogólnoludzkim. Ideą rozpalającą wyobraźnię Roericha była bowiem wizja zjednoczonej w pokoju, harmonijnie rozwijającej się ludzkości. Cel jej dziejów widział w stworzeniu planetarnej Pax Culturae (przez odniesienie do Pax Romana). Tę wizję starał się Roerich wcielać w życie i do niej niestrudzenie wiele lat nawoływał. Podejmował więc konkretne działania w wymiarze prawno-organizacyjnym, których uwieńczeniem było podpisanie 15 kwietnia 1935 roku w Białym Domu w Waszyngtonie, tzw. Paktu Roericha. Do paktu tego, sygnowanego początkowo jedynie przez przedstawicieli państw należących do Unii Panamerykańskiej, przystąpiło później wiele wybitnych osobistości, organizacji i stowarzyszeń z całego świata. Jak nietrudno się domyślić, emblematem paktu stał się opisywany już symbol nazwany przez swego twórcę Sztandarem Pokoju. Warto tu wspomnieć, iż gośćmi w domu Roerichów byli m.in. Mahatma Gandhi i Jawaharlal Nehru. Mikołaj Konstantynowicz Roerich zmarł 13 grudnia 1947 roku w swoim domu w Kulu. Jego ciało zostało spalone, zaś popioły rozsypane na zboczu jednej z okolicznych gór, które tak bardzo ukochał.

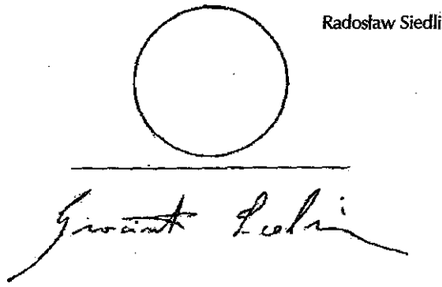
Po tej krótkiej prezentacji czas odpowiedzieć na zasadnicze pytanie: co, u licha, ma wspólnego Roerich z Scelsim? No cóż, od razu muszę uprzedzić, iż moja odpowiedź na to pytanie jest subiektywna i oparta na własnych (przyznaję, synestezyjnych) impresjach płynących z obcowania z dziełami obu twórców. Nie będę nawet próbował przedstawić jakiejkolwiek wersji „obiektywnie sprawdzalnej" z prostego względu – zapewne jest ona niemożliwa do wywiedzenia... Naturalnie można znaleźć pewne obiektywne miejsca wspólne w dojrzałej twórczości obu artystów; np. nie da się pojąć żadnej z nich bez uwzględnienia wspomnianego już „kontekstu wschodniego". Dla obu z nich uprawiana sztuka była też Drogą, przede wszystkim Drogą wiodącą do duchowej dojrzałości człowieka – u Scelsiego w wymiarze jednostkowym, u Roericha zaś zbiorowym. Obu ich łączy więc coś, co skłonny byłbym określić, może z pewną emfazą, jako „Tao sztuki". Wszystkie takie dociekania muszą wszelako zblednąć w obliczu samych dzieł. Cóż więc mi pozostaje? Subiektywne odczucie potęgi i spokoju płynącego z płócien Roericha, który był przecież jednym z największych w dziejach mistrzów koloru – a więc zupełnie jak (w swojej dziedzinie) Scelsi.

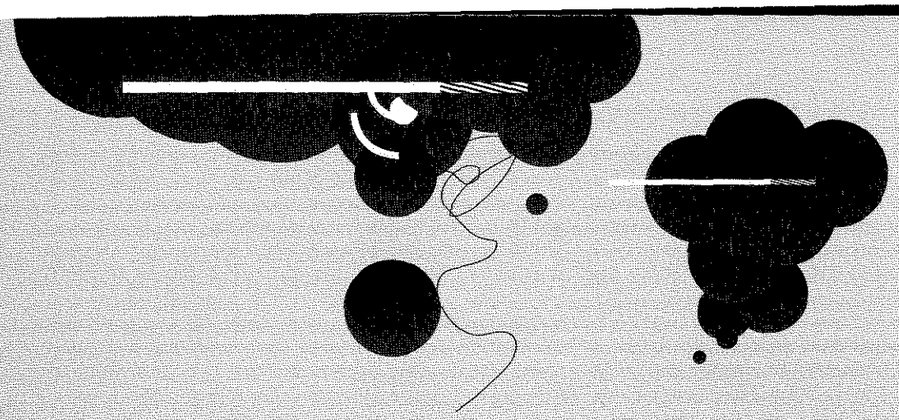
Przede wszystkim jednak istotne jest dla mnie obcowanie ze sztuką „zaangażowaną". Lecz nie w wywoływanie kolejnej rewolucji (czy choćby wojny) wśród plemion wielkomiejskich artystów Zachodu. Obcowanie ze sztuką zaangażowaną w to, co kluczowe – w dokonanie opus magnum człowieczej alchemii – i to w wymiarze duchowym. Tego oczekuję od sztuki i to od Roericha i Scelsiego otrzymuję. Sztuka ich nie jest Parnasem dla zmanierowanych wychowanków akademii, ale Drogą i zarazem owocem duchowej inicjacji. Sztuka solarna, hieratyczna i męska w wyrazie, sztuka będąca wyrazem wewnętrznej przemiany. Sztuka skierowana ku Absolutowi, będąca zarazem religijną (vide: łacińskie *religo* w jego pierwotnym znaczeniu), nie stając się przez to jałową w wymiarze estetycznym.

Wyżej wspomniałem o doznaniach synestezyjnych. No cóż, potężne sylwety Himalajów wyłaniające się zza welonów mgły w obrazach Roericha przekładają mi się na masywne dźwięki orkiestrowych dzieł Scelsiego. Słuchając długich, „stojących" płaszczyzn *Anahit, Uaxuctum, Hurqualia* czy nawet *Natura renovatur*, po prostu czuję dostojne roerichowskie Himalaje... Szerokie, miękkie plamy kolorów w obrazach Rosjanina odbieram jako duchowo splecione z fenomenalnymi efektami brzmieniowymi u Włocha; obaj dzielą niezwykłe wyczucie subtelnych zmian barwy – zarówno w całości dzieła, jak i w poszczególnych jego fragmentach. Polecam Czytelnikom spróbować wyobrazić sobie muzykę graną na flecie przez Kryszną w fenomenalnym obrazie Roericha pod tym samym tytułem. Albo usłyszeć muzykę gór i wody w obrazach z cykli Brahmaputra lub Himalaje. Usłyszałem niegdyś opinię, iż na obrazach Roericha nic się nie dzieje (dotyczyło to dojrzałego, azjatyckiego okresu twórczości Rosjanina). Sądzę, iż można ją zrozumieć: tam faktycznie przewija się dość ograniczony zestaw motywów – ciągle góry i góry. Poza tym samotne klasztory, no i postacie wielkich reformatorów religijnych, pustelników, mnichów itd. – w sumie niewiele, a jednak... Podobne opinie usłyszeć można o muzyce Scelsiego – statyczna, monotonna, z kulejącą formą, a jednak...

A jednak w dziełach obu twórców jest coś, co magnetyzuje i wyznacza Drogę ku temu, co solarne i ponadludzkie. Przecież to ją wskazują potężne Himalaje w obrazach Roericha, to ją wskazuje wznoszący ruch skrzypiec w *Anahit*, to nią właśnie podążali obaj twórcy. A że jest to droga ascezy i dyscypliny twórczej, więc i jej owoce – unikające łatwizny treściowej i formalnej – stanowić mogą interpretacyjny problem dla współczesnego odbiorcy. Julius Evola nazwał niegdyś Mikołaja Roericha „artystą wyżyn" – o jakie wyżyny może tu chodzić, pozostawiam do rozstrzygnięcia Czytelnikom. Te same słowa jednakże, z pełnym przekonaniem, powtarzam dziś również o Giacinto Scelsim.

Radosław Siedliński





Zaczarowane związki: superformuła *LICHT*

MARKUS BANDUR
TŁUMACZENIE: KATARZYNA KWIECIEŃ

LICHT Stockhausena opiera się na nałożeniu trzech autonomicznych, choć symultanicznie ze sobą powiązanych i zsynchronizowanych formh melodii, co kompozytor określa mianem „superfomuły". Jest to jedyne dotychczas jego dzieło kompleksowe, którego rzekoma irracjonalność była powodem zarzutów wobec twórcy, że stanowi ono muzyczny odpadek w porównaniu z konstruktywistycznymi zasadami jego wczesnej twórczości.

W przeciwieństwie do sprzężenia organizacji materiału i idei procesu z dokładnie jedną postacią dzieła (naczelny i często podkreślany problem muzyki serialnej), stosunek między formułą a pracą kompozytorską w *LICHT* charakteryzuje się dużą otwartością pod względem możliwości wyprowadzania pochodnego materiału. Fakt to pozornie sprzeczny i często pomijany, że przy tym wszystkim zostaje podtrzymane dążenie do zachowania ścisłego i jednoznacznego związku integralnego materiału wyjściowego z wszystkimi elementami formy, jak i wymiarami dzieła. Jest to jedno z czołowych osiągnięć rozwoju myśli serialnej, które pozwala uznać tę technikę kompozytorską – przy całej krytyce dotyczącej treści – za konsekwentną kontynuację przemian w muzyce po 1950 roku.

W tym wypadku należy wziąć pod uwagę, iż Stockhausen od roku 1953 (prawykonanie *Kontra-Punkte* oznaczonych numerem pierwszym) do 1977 (kiedy liczne, niezależnie od siebie postawione problemy doczekały się rozwiązania) uznaje za podstawę zaplanowanego na dwadzieścia pięć lat okresu pracy właśnie technikę multiformalnego komponowania. Rozumie ją jako syntezę i kontynuację nie tylko swoich dotychczasowych „odkryć i znalezisk", lecz także jako „polifoniczną integrację wszystkich muzycznych osiągnięć XX wieku".

Nie bez przyczyny kompozytor powiązał to osiągnięcie, w sposób zdecydowany i z nietypowym dla niego rozmachem, z dynamiką postępu zachodnioeuropejskiej historii muzyki i uznał ją za bezpośrednie następstwo dwutematycznego kształtowania przebiegu epoki klasyczno-romantycznej.

Kontrola i elastyczność

Związane z materiałem ujednolicenie dzieła, którego powstanie zajęło w sumie ćwierć wieku i które podczas trwającego około dwadzieścia pięć godzin wykonania przemierza kosmos mitologii i kultur, wymaga jednak siłą rzeczy postępowania generatywnego. Przy najściślejszej kontroli gwarantuje ono maksymalną elastyczność i twórczą różnorodność w kształcie, którego nie da się w żaden sposób ogarnąć ani przewidzieć, także z powodu realizacji nowych zleceń kompozytorskich. Jest ona możliwa tylko dzięki użyciu techniki multiformalnej, która w oparciu o rodzaj i funkcję materiału wyjściowego („superformuły") dopuszcza konstrukcję polifonicznych i wielowarstwowych przebiegów, o potencjale niewyczerpywalnym wyłącznie przez kształt dzieła. Multiformalne komponowanie, rządzące się podobnymi zasadami co operowanie językiem, umożliwia produktywną pracę ze ściśle ograniczonym (chociaż w najwyższym stopniu kompleksowo uformowanym) zasobem materiału i systemem reguł, ponieważ jego kombinatoryka obejmuje zasadniczo nieskończoną ilość realizacji i organizacji dzieła. Wszelkie możliwe przekształcenia przy pomocy tej metody genetycznie odnoszą się zawsze do jednego źródła, jednak w swej indywidualności są niezależne od materiału wyjściowego i rozpoznawalne jako produkt twórczego wyrazu.

Superformuła – potrójna formuła

Punktem wyjścia tej techniki kompozytorskiej jest potrójna formuła jako nawarstwienie trzech postaci lub form melodii (patrz: przykład 1). Ten trzygłosowy, muzycznie autonomiczny twór, trwający około minuty, posiada status złożonego dzieła i charakteryzuje się serialną organizacją nie tylko materiału dźwiękowego w wąskim znaczeniu, lecz także wszystkich innych parametrów, jak np.: relacje interwałowe, częstości zdarzeń, tempa, barwy, pauzy, szumy, improwizacje, echa, przed-echa i wiele innych. Obok tego związania formuły z dźwiękami i wydarzeniami dodatkowymi istnieją jeszcze dwie zredukowane formy jej występowania. Po pierwsze: przedstawienie „dźwięków *LICHT*" – zobrazowanie szeregów wysokościowych i symultanicznych stosunków interwałowych wszystkich trzydziestu sześciu użytych dźwięków centralnych (patrz: przykład 2). Po drugie: ustanowienie tzw. formuły centrów czy centrów formuł, w których trzy szeregi dźwięków centralnych wyznaczane są wyłącznie za pomocą wartości rytmicznych, pauz i oznaczeń dynamicznych, względnie przez konwencjonalne określenia (patrz: przykład 3, który ukazuje najniższą warstwę rdzenia formuły Lucyfera). Zarówno formuły centrów jak i „dźwięki *LICHT*" są jednocześnie zasadniczymi elementami pracy kompozytorskiej jako warianty postaci, obok superformuły czy formuły potrójnej. Na dodatek odsyłają do historycznej genezy kompozycji przy pomocy formuł w postaci techniki kompozytorskiej Arnolda Schönberga z dwunastoma tylko powiązanymi ze sobą dźwiękami, jak i do rozszerzenia tego konceptu w latach 50. na parametry wartości rytmicznych, dynamiki i artykulacji. Ucieleśniają one też wzorcowo wspomnianą „polifoniczną integrację wszystkich muzycznych osiągnięć XX wieku".

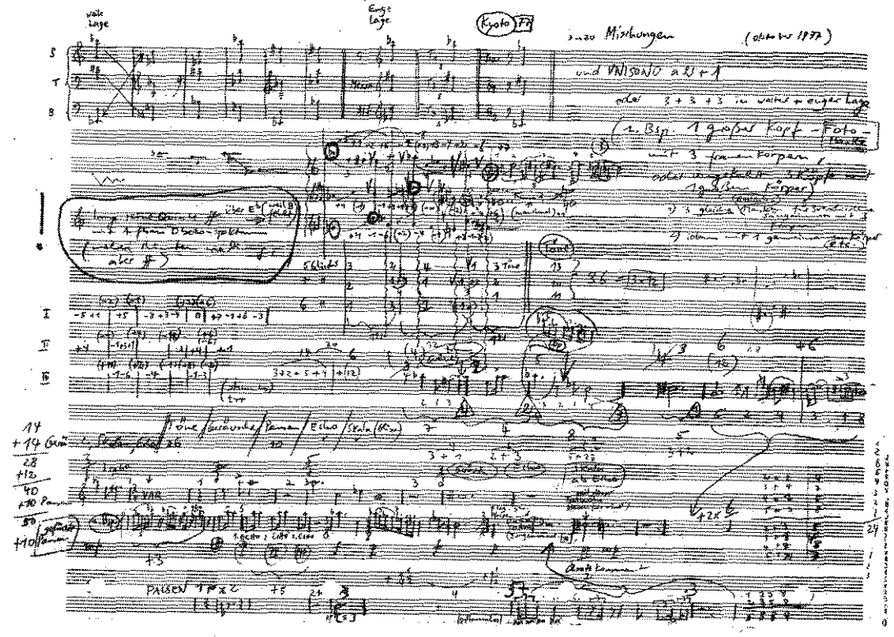
Stockhausenowskie określenie „formuła" ignoruje fakt, że tradycyjne terminy, jak „melodia" czy „temat" nie obejmują wydarzeń dodatkowych, będących w najszerszym znaczeniu zjawiskami audytywnymi, akustycznymi i wykraczającymi poza to, co jest czysto muzykalne. Wyrażenie „formuła" podkreśla też w sposób szczególny dążenie Stockhausena do tego, by materiał wyjściowy zastosować zarówno do konstrukcji muzycznej (względnie dźwiękowej faktury w węższym znaczeniu), jak i do kontrolowania wszelkich innych wymiarów, tzn. również aspektów formalnych, scenicznych, przestrzennych i semantycznych *LICHT* – jest to chyba jedyne tego rodzaju dążenie w całej historii muzyki.

Hierarchie kompozytorskie

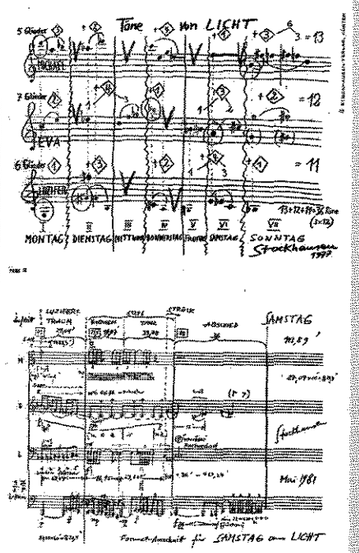
Kompozytorski materiał wyjściowy jest zatem ograniczony do tych trzech muzycznych konstrukcji czy formuł, względnie do złożonej z nich trzygłosowej struktury. Określenia Stockhausena „superformuła" czy „formuła potrójna" nie odnoszą się do dwóch różnych tworów muzycznych, lecz określają ten materiał odnośnie do jego pozycji na rozmaitych płaszczyznach w hierarchii. Rozpoczyna się ona od najwyższej (czy też pierwszej) wersji formuły i „zstępuje" w coraz to krótsze wymiary czasowe, ciągle z tym samym zasobem materiału. I tak wyrażenie „superformuła" wskazuje na to, że formuła potrójna z podstawowym stosunkiem interwałowym trzech początkowych dźwięków – czyli w harmonicznie określonej formie – zajmuje najwyższe miejsce czy płaszczyznę w hierarchii w całości *LICHT* lub też w poszczególnych jego *Dniach*. Z niej zostają wyprowadzone kolejne, podporządkowane wersje z taką samą substancją, ale innymi tonami początkowymi, różnymi relacjami harmonicznymi, zmieniającym się położeniem w rejestrach, jak też innymi konstelacjami i nawarstwieniami.

Segmentacja

Segmentacja należy do czterech procedur, przy pomocy których z hierarchicznie najwyższej superformuły wyprowadzane są podporządkowane jej formuły potrójne, gdyż w ten sposób można aktywować określone jej odcinki z uwzględnieniem ukształtowania poszczególnych, lokalnych fragmentów dzieła. I tak, superformuła dzieli się na siedem trzywarstwowych segmentów, z których każdy kształtuje pod względem materiału jedną z siedmiu oper, od *Montag* do *Sonntag*. W ten sposób już na najwyższej płaszczyźnie całości dzieła każdemu z wielkoformatowych odcinków *LICHT* przypisany jest określony „polifoniczny" fragment, który decydująco wpływa na kolejne procesy wyprowadzania materiału (patrz: przykład 3, który pokazuje wycinek formuły z *Samstag*; pod szóstym segmentem superfomuły położona jest centralna formuła jako czwarta warstwa najniższego głosu).

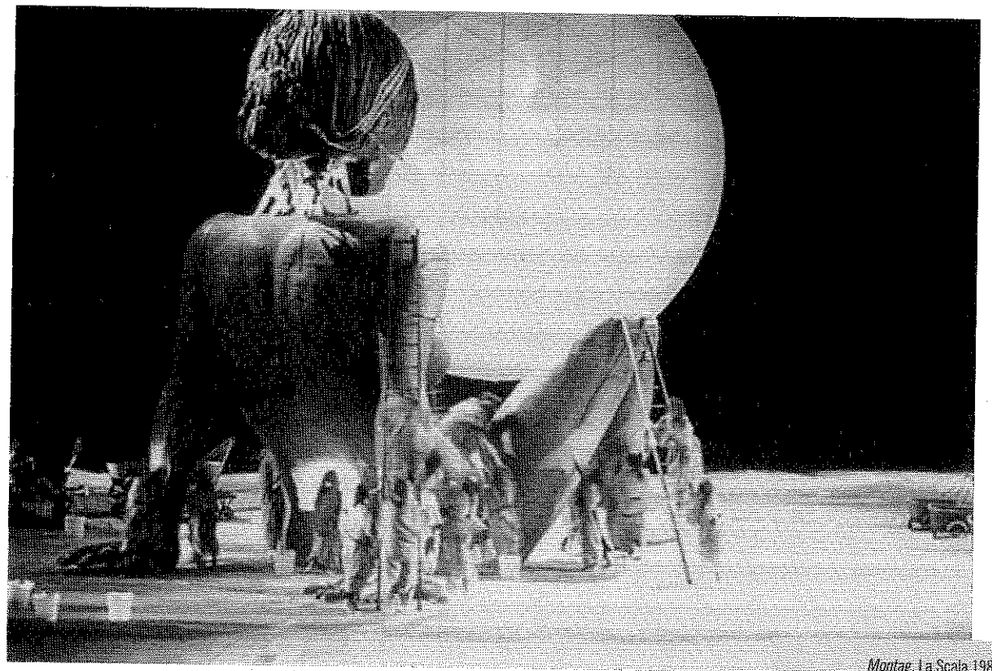


Przykład 1



Przykład 2 i 3

Dienstag – Invasion, Lepizig 1993, fot. Stephan Müller



Montag, La Scala 1984, fot. Lelli i Masotti

Rozciągnięcia

Przy pomocy rozciągnięcia w czasie można niczym w teleskopie rozszerzyć superformułę, pojedynczą formułę lub określony segment formuły na dowolny odcinek czasu. Przy czym, w przeciwieństwie do jego historycznego poprzednika, augmentacji, proporcje członów, jak również ich składowe zostają zawsze zachowane – jak np. stosunki tempa, wyznaczone przez superformułę w stosunku do minuty i według zasad serialnych. Najlepszym przykładem na to jest centralne rozciągnięcie albo projekcja jednominutowej formuły na całość trwania siedmiu *Dni LICHT*, od *Montag* do *Sonntag*, przy czym obszar obowiązywania superformuły w największym stopniu – mianowicie jako szkieletu formalnego całości dzieła – jest wyraźnie zaznaczony. (Początkowe i zamykające odcinki oper, tzn. fragmenty zatytułowane jako *Gruß* albo *Abschied*, pochodzą jednak w większości przypadków nie z rozciągnięcia superformuły, lecz odnoszą się indywidualnie do danej opery i jej tematyki, względnie są zbudowane z właściwych dla niej elementów, jak na przykład warstwy muzyki elektronicznej.) Jednocześnie to monumentalne rozciągnięcie o mnożnik o wartości ok. 1500 pokazuje, że w przypadku komponowania multiformalnego nie chodzi bynajmniej tylko o abstrakcyjne budowanie form i struktur, gdyż rozciągnięta na około dwadzieścia pięć godzin trwania superformuła jest wyraźnie słyszalna, chociażby w zespole instrumentalnym w pierwszym akcie *Donnerstag*.

Transpozycje

Wysokości początkowych dźwięków wszystkich trzech głosów formuły potrójnej, a przez to także ich wewnętrzne relacje harmoniczne, mogą zmieniać się poprzez transpozycje. Po pierwsze, dźwięki początkowe tych trzech głosów lub warstw można w formule potrójnej transponować niezależnie od siebie, przy czym dzieje się to według wyznaczników poziomych stosunków interwałowych w określonym miejscu wewnątrz nadrzędnego powiązania formuły. Po drugie, można również przesuwać w górę lub w dół pierwotną relację trzech głosów formuły potrójnej jako całość, tak jak została ona określona w superformule: *G*, *C* i *D* jako pryma, kwarta i kwinta. W tym wypadku tylko wysokość dźwięku jednej z trzech formuł będzie punktem odniesienia dla ustalenia wysokości dźwięków nowej formuły potrójnej.

Łańcuchy formuł

Uprawomocnienie owych transpozycji i rozciągnięć w czasie wynika z techniki, którą można określić jako „wstawienie" albo „zamknięcie" podporządkowanych wersji formuły potrójnej lub też jako połączenie formuł w łańcuchy. Taka operacja podkreśla hierarchiczną drogę od superformuły do właściwej pracy kompozytorskiej na płaszczyźnie czasu rzeczywistego lub do mikroformy. W przypadku tego procesu – który można sobie właściwie wyobrazić jako sukcesywne przenoszenie ukształtowań materiału wyjściowego o różnej długości – nowa wersja formuły potrójnej zostaje w określonym miejscu zamknięta w nadrzędną i szerzej zakrojoną. Wychodząc z rozciągniętej na całość *LICHT* superformuły jako szkieletu formy, powstają stopniowo w ten sposób podporządkowane lub lokalne warstwy materiału, z coraz to krótszym rozciągnięciem w czasie i w rozmaitych transpozycjach. Przy czym poszczególne multiplikacje czasowe pochodnych wersji są zawsze powiązane z proporcjami rytmicznymi określonego dźwięku odpowiednio nadrzędnej formuły potrójnej, a nowe dźwięki początkowe związane z jego wysokością. To oznacza, że w tym wypadku czas trwania wyprowadzonej formuły odpowiada dokładnie rozciągnięciu w czasie danego dźwięku w nadrzędnej formule, a dźwięk początkowy – jego wysokości.

Proces rozciągnięcia może się również odnosić do całego czasu trwania powiązanych pododcinków. I tak na przykład łańcuch formuł w *Donnerstag* składa się, po pierwsze, z odpowiednio rozciągniętego segmentu superformuły, którą można usłyszeć w zespole instrumentalnym. Po drugie, w chórze rozbrzmiewa rozciągnięta na całość tej opery superformuła Donnerstag, która wskutek uwarunkowanej tematycznie hegemonii najwyższej warstwy formuły została przetransponowana o cały ton w dół w stosunku do superformuły *LICHT*. Po trzecie, zawarta w najwyższej warstwie superformuły segmentu Donnerstag trójdzielność dzieła polega na tym, że każdy z trzech jego fragmentów posiada formułę rozciągniętą odpowiednio na jego czas trwania.

Kompozycja

Jeśli nawet można przytoczone tutaj mechanizmy same w sobie stosunkowo łatwo zaobserwować w dziele, to należy jednak podkreślić, że kompozycja multiformalna charakteryzuje się wysokim stopniem złożoności. Największe znaczenie dla współgrania opisanych procedur ma bowiem zasada, by przebiegi na płaszczyźnie konkretnego formowania dzieła nie były zdeterminowane, lecz by wymagały wielu rozstrzygnięć lub włączenia indywidualnych intencji w kształtowanie. Z jednej strony, w połączeniu z sukcesywnym wyprowadzaniem danej płaszczyzny formuły, Stockhausen ma możliwość wykorzystania niezliczonych wzajemnych oddziaływań między hierarchicznie zbudowanymi i wielowymiarowymi, jak i harmonicznie i brzmieniowo zróżnicowanymi płaszczyznami. Z drugiej strony, pozostają do dyspozycji operacje zmiany i zamiany położenia trzech formuł pojedynczych wewnątrz polifonicznego zespołu głosów, jak również wzajemna wymiana i zwielokrotnienie parametrów. Ponadto, można zastosować tradycyjne sposoby przetworzenia postaci dźwięków, jak na przykład inwersja, ale również modyfikacje właściwe formułom, jak ostrożnie używane rozciągnięcie interwałów. Dzięki temu w trakcie pracy kompozytorskiej pojawiają się liczne opcje rozwiązań na płaszczyźnie mikroformy, wszystkie jednakowo przekonujące i uzasadnione przez konstrukcję superformuły jako tworu muzycznego.

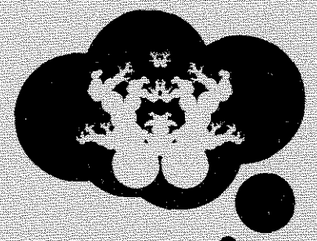
Podczas komponowania Stockhausen daje się prowadzić zarówno koncepcji tematycznej *LICHT*, jak również zamierzonej przez nią różnorodności semantycznych punktów odniesienia, które swoją owocność zawdzięczają asocjacji z procesami muzycznymi i treściami pozamuzycznymi. I tak do programowości konstrukcji muzycznej przyczynia się zarówno przyporządkowanie trzech poszczególnych warstw superformuły trojgu bohaterom dzieła scenicznego *LICHT* – Michaela, Evy i Lucyfera, jak również tematyczne określenie siedmiu *Wieczorów LICHT* w oparciu o nazwy dni tygodnia. Jest ono skrzyżowane z ideową charakterystyką trójki bohaterów, a ta dochodzi do głosu w sposobie ukształtowania trzech formuł na wzór melodii *Tierkreis*. Technikę tę wspiera również połączenie aspektu liczbowego jako wyznacznika serialnie opracowanej superformuły z tradycją symboliki liczb, która w sposób zamierzony uzupełnia na płaszczyźnie semantycznej logikę wyprowadzania materiału. Dla przyporządkowania określonej liczby danemu segmentowi formuły wyjaśniono przykładowo segment *Donnerstag*, takty 8-11, koncentrujący się na formule Michaela. Liczba osiem, w antyku uważana za świętą i doskonałą, zajmuje w każdej warstwie formuły centralną pozycję zarówno ilościowo, jak i alegorycznie. Formuła Michaela zaczyna się interwałem seksty małej (odpowiadającym ośmiu półtonom), po którym następuje przebieg dokładnie ośmiu dźwięków, do czego dochodzi określenie vibrato o przyśpieszającym rytmie zapisanym za pomocą ośmiu ogonków nut. Formuła Evy posiada dokładnie osiem glissand po skoku oktawowym. Formuła Lucyfera jako centralny element zawiera początkowe osiem ósemek opadających tercjowo (patrz: przykład 1).

Kompozycję formułową można uznać za owocną i konsekwentną kontynuację myślenia serialnego, które po pierwszych próbach w latach 50. zdaje się osiągać tę efektywność, którą Stockhausen dawno już proklamował, a której wtedy z łatwością można było wytknąć wady w postaci suchego brzmienia i braku orientacji tonalnej i metrycznej. W powiązaniu z sukcesywnym włączaniem coraz bardziej skomplikowanych parametrów muzycznej struktury, superformuła ukazuje – z jej integracją elementów kompozytorskich i improwizacyjnych, z jej szerokim uwzględnieniem wszelkich odcieni pomiędzy dźwiękiem a odgłosem, wreszcie z jej systematycznym kształtowaniem elementarnych „typów" melodycznych, rytmiczych i brzmieniowych – tkwiące w serializmie szanse i bogactwo dla pracy kompozytorskiej w XXI wieku.

Markus Bandur

Tłumaczenie: Katarzyna Kwiecie
Redakcja: Agnieszka Okupska, Jan Topolski

Oryginalny tekst został pierwotnie opublikowany w „Neue Zeitschrift für Musik" nr 04/2003. Dziękujemy Redakcji za możliwość tłumaczenia i przedruku.



Luigi Nono

INGO METZMACHER
TŁUMACZENIE: KATARZYNA KWIECIEŃ

Gdy się ukazał, coś się ze mną stało. Był wysokim, przystojnym mężczyzną, który przyszedł z zewnątrz, z dziczy, z wolności. Przyniósł ze sobą powietrze z innej planety. Kiedy wszedł do środka, wszystko się zmieniło. Rozmowy ucichły. Był owiany tajemnicą. Kiedy mówił, wszyscy słuchali. Urzeczeni jego obecnością, jego słowem. W wielkiej sali Filharmonii Berlińskiej nagle zrobiło się cicho.

Wydawał się niezadowolony z tego, co usłyszał. Niespokojnie biegał pomiędzy rzędami. Jeśli dobrze pamiętam, nie zdjął nawet płaszcza. Na poły po niemiecku, na poły po włosku narzekał na warunki. Później decyzja – wszystkie głośniki mają być obrócone w stronę ścian. Rozkaz wykonano. Pomyślałem po cichu „Co za bzdura, nikomu by się nawet nie śniło, żeby coś takiego zrobić u siebie w domu".

Tutaj jednak chodziło o przygotowanie berlińskiego prawykonania *Prometeo* na kilka grup instrumentalnych, wokalnych i live electronics. Kompozycja nietypowa, niedająca się porównać z niczym innym, gdyż występujący muzycy są rozstawieni po całej sali. Słuchacz jest otoczony dźwiękiem, z każdej strony, ze wszystkich kierunków. Cztery orkiestry jednakowej wielkości tworzą krzyż, wokół którego wszystko jest zorientowane. Grają czysto akustycznie, unplugged. Pozostali, dwunastoosobowy chór, dwóch recytatorów, pięć grup śpiewaków i trzy grupy po trzech instrumentalistów stoją pomiędzy orkiestrami, tak, by zamknąć krąg. Dźwięki dźwięki ich autorstwa są wzmocnione przez mikrofon i odtwarzane przez system głośników, który obejmuje całą salę. Realizator znajdujący się pośrodku czuwa i przetwarza je. Mogą one krążyć i wybrzmiewać bez końca. Czasem bywają zniekształcone nie do poznania. Mogą pochodzić z zupełnie innego niż przypuszczamy kierunku. Mogą być zapętlone i rozbrzmiewać niczym niekończące się echo. Są one kluczowe dla tej muzyki i decydują o jej powodzeniu.

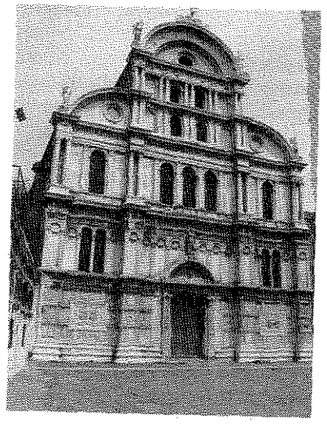
Dlatego kwestia ustawienia głośników ma tak istotne znaczenie. Obrócenie ich w kierunku ścian było próbą osiągnięcia mniej bezpośredniego, bardziej tajemniczego wrażenia. Różnica była zauważalna. Ale to jeszcze nie wszystko. Nono chciał słuchać, ciągle słuchać. Szukał brzmienia specyficznego dla tej sali, w której się znajdowaliśmy. W ten sposób powoli posuwaliśmy się naprzód.

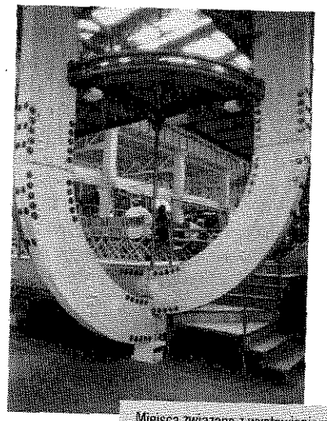
Następnego dnia podszedł bezpośrednio do mnie i powiedział: „Potrzebujemy nowej jakości dźwięku". Zapytałem go, co ma na myśli, głośniej czy ciszej, delikatniej czy ostrzej. „Nie – odpowiedział – to nie takie proste, trzeba znaleźć nową jakość brzmienia, o to dokładnie chodzi". Mimo wielu pytań nie usłyszałem jednoznacznej odpowiedzi. Jeszcze dziś mam przed oczami ten pełen cierpienia wyraz jego twarzy. Wszystko ma brzmieć zupełnie inaczej. Zacząłem się nad tym zastanawiać. Najpierw niechętnie, gdyż potrzebowałem więcej wskazówek, kryteriów, które mógłbym i ja nazwać i skontrolować: głośność, zgranie, intonacja. Ale Nono nie to miał na myśli. Chodziło mu o tę jakość brzmienia, która znajduje się poza naszymi codziennymi wyobrażeniami, która jest bardziej delikatna i krucha, uczciwsza i prawdziwsza. Chciał słyszeć, co kryje się za tą piękną poświatą, dotrzeć tam, gdzie wszystko się właściwie dopiero zaczyna.

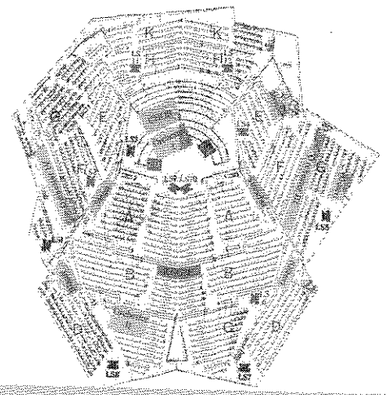
Musiał widzieć w moich oczach i rozpoznać w moim głosie, że byłem czujny, że coś z jego sposobu myślenia odbiło się echem we mnie, trafiło na podatny grunt, że i ja jestem poszukującym. Zaczął darzyć mnie zaufaniem, spontanicznie zaprosił, bym mu towarzyszył podczas pobytu w Wiedniu. Tam dyrygowałem kilkoma jego utworami na mały zespół instrumentalny i wokalny: *Quando stanno morendo* i *Guai ai gelidi mostri*. Uczestniczyli w tym jego przyjaciele z Włoch – Roberto grał na flecie, Ciro na klarnecie, a Giancarlo na tubie. Z nimi we freiburskim studiu elektronicznym wypracował Nono zupełnie nowe efekty, na granicy słyszalności. Mikrointerwały, najcichsze dźwięki echa, szepty w najwyższych rejestrach. Fischi, dźwięki rozpoczynające się z niczego i zanikające w nicości, prawie niesłyszalne. Zostały one schwytane przy pomocy specjalnych mikrofonów, przefiltrowane jak przez potężne oko mikroskopu, wzbogacone efektem echa i wysłane do sali za pośrednictwem licznych głośników. Aby je usłyszeć, musimy się wewnętrznie całkowicie wyciszyć, gdyż nie są one głośniejsze niż nasz własny oddech.

Luigi Nono kochał ekstremalne doświadczenia. Podobno podróżował do Władywostoku koleją transsyberyjską. Wielokrotnie jeździł na Grenlandię. Na kraniec świata. Do ostatniej stacji przed Biegunem Północnym, samotnej i opuszczonej. Pełnej ciszy, rzadkich roślin, lodu i śniegu. Śnieg przekształca brzmienia. Można to dostrzec każdej zimy. Wyobrażam sobie, że Nono odkrył, odczuł i usłyszał swoją muzykę tam, na granicy nicości. I być może tam też, w miejscu tak odległym od zaaferowania tego świata i jego hałasu odnalazł swoje właściwe brzmienie. To, którego szukał i nigdzie indziej nie mógł znaleźć.

Owo wycofanie się na obrzeża wyrazu muzycznego charakteryzuje całą ostatnią fazę jego twórczości. Jej punktem szczytowym jest *Prometeo*, dzieło wizjonerskie, wybiegające daleko w przyszłość. W podtytule kompozytor określa je też jako tragedię słuchania (*tragedia d'ascolto*). Składa się ono z prologu, pięciu wysp, wstawek instrumentalnych i śpiewów chóralnych[1]. Wszystkie te części są tylko luźno ze sobą powiązane, a mimo to tworzą ogromny łuk, który przez ponad dwie godziny niesie muzykę. Słuchacz siedzi w centrum zdarzeń brzmieniowych i jest prowadzony jakby jakimś podziemnym prądem przez cuda tej partytury. Ci, którzy mieli szczęście być przy wykonaniu, nigdy tego nie zapomną. A wykonania to rzadkość, gdyż wiążą się z dużym nakładem pracy. Muzyka dociera do nas jakby z pradawnych czasów, a przecież mogła zostać napisana tylko dzisiaj.







Miejsca związane z wystawieniem *Prometeo*: od lewej: kościół San Lorenzo w Wenecji, znajdująca się w nim dekoracja w kształcie łodzi autorstwa Renza Piana; plan przestrzennego rozmieszczenia muzyków podczas berlińskiego wykonania w wielkiej sali filharmonii.

Głosy kobiece wołają do Pramatki Ziemi: „Gaja!" Czysto i jasno dźwięczy pierwsza kwinta. W wybrzmiewanie włączają się smyczki wszystkich czterech orkiestr z wysokimi, ledwo przeczuwalnymi dźwiękami. Instrumenty dęte dochodzą w skrajnym pianissimo. Pierwsze drżenie, pierwsze dygotanie. „Egeinato", śpiewa chór, „ziemia porodziła". Przy dogasającym akompaniamencie smyczków obaj recytatorzy zaczynają opowiadać o powstaniu świata i nieba, o tym co się wydarzyło na długo, zanim człowiek rozpoczął swoje życie: o Gai i Uranosie, o Okeanosie i Mnemosyne, o Chronosie, który wszystko widzi, ujawnia i wyrównuje, o Atlasie i Zeusie. Z praprzyczyny ludzkiego bytu, od niskich, nieporuszonych głosów poprzez przypominające brzmienie dzwonów uderzenia w zawieszone kieliszki i rozbite, szmerowe dźwięki fletu basowego, klarnetu kontrabasowego i tuby wynurza się to opowiadanie, w antycznej grece, tym cudownie poetyckim, wzniosłym języku.

Ponad tym druga warstwa, niesiona przez orkiestry, chór i solistów:

Posłuchaj
Czy nie unosi się tutaj jeszcze
Tchnienie powietrza, którym
Oddychała przeszłość?

To słowa Waltera Benjamina, niemieckiego filozofa, który w czasie daremnej próby ucieczki przed nazistami w 1940 w Pirenejach odebrał sobie życie. W *Der Meister des Spiels* (*Mistrz gry*) pisze on o słabej, mesjańskiej sile, która oddziałuje i wskazuje kierunek we wszystkich epokach.

Tajemne zgody unoszą się,
Wplątują się w skrzydła
Anioła
Wiedzą, jak złożyć to, co rozbite
Ta słaba siła jest nam dana
Nie utraćmy jej

Ten tekst przewija się przez cały utwór jako przeciwstawienie i uzupełnienie opowiadania o losie Prometeusza, syna Japetosa, który wykradł bogom i przyniósł ludziom ogień – ogień poznania, niezależności.

Pierwsza wyspa należy do orkiestr, które zarówno po cichu jak i głośno przerzucają się dźwiękami. Pomiędzy nimi chwile wytchnienia kwint czystych, przy których w partyturze znajdują się teksty – jednak nigdy nie wolno nam ich czytać, wysłuchać tylko i odczuć w ciszy. Prometeusz mówi o swoich czynach, Hefajstos o mękach, które tamten w zamian musi wycierpieć.

Tajemnym punktem kulminacyjnym staje się *Pieśń losu* Hölderlina w drugiej wyspie. Dwa wysokie soprany z fletem basowym i klarnetem kontrabasowym, połączone przez głośnik i opóźnione w czasie w szumiące pasmo dźwięku, które niczym spiralny wir wciąga nas w tekst prezentowany przez recytatorów przesadnie artykułujących spółgłoski:

Lecz nam nie dano
Nigdzie spocząć
Kołyszą się, opadają
Cierpiący ludzie
Na oślep jak woda
Od rafy do rafy
W dół, w nieznane

Bezpośrednio potem następuje pierwszy stasimon, śpiew chóralny, w którym biorą udział wszyscy *a sonar e a cantar*, grając i śpiewając. Wciąż echa z największego oddalenia i wspomnienia tego, co dawno minęło. My jesteśmy tylko najmniejszą cząstką ruchu, który istnieje od tysiącleci, napędzany ową słabą mesjańską siłą, którą przywołuje Benjamin.

W *Interludio primo* staje się ona brzmieniem. Głos altowy i trzy instrumenty dęte, nic więcej. Grają i śpiewają w najwolniejszym tempie i możliwie najcichszym pianissimo, na granicy między słyszalnym a niesłyszalnym. Chociaż owa siła objawia się tu tak słabo, to jednak wystarcza jej, jak mówią, aby wysadzić epokę z biegu historii. Słuchaj jej, słuchaj jej. Nie utraćmy tej siły.

Mit o Prometeuszu wstrząsa i przytłacza w swoich wymiarach. Stawia on człowiekowi zasadnicze pytania. Jaka jest jego pozycja w stosunku do sił, które nim rządzą? Czy im się opiera, czy poddaje? Czy wydziera im ogień i sam go niesie, czy uchyla się od tego ze strachu, by nie zostać przykutym do skały? Czy ma odwagę, by iść własną drogą? Nawet jeśli tekstu praktycznie nie da się śledzić – ponieważ Nono ukrył go jak zwykle w swojej muzyce i w ten sposób unieważnił – czujemy w każdym momencie, że chodzi tu o coś egzystencjalnego. To sprawia, że utwór jest prawdziwą tragedią. Tragedią, która rozgrywa się podczas słuchania. Są magiczne pola brzmieniowe, i głęboka, pogrążona w sobie cisza. Są pasaże tutti w buntującym się, krzyczącym forte i najbardziej kruche, najcichsze chwile pojedynczych, zagubionych głosów. Dopiero słuchając, dostrzegamy tragedię. Nono chciał ludziom otworzyć uszy, aby, poprzez słuchanie, stali się zdolni dowiedzieć się czegoś istotnego, czegoś, czego można doświadczyć tylko w ten sposób.

Co jednak najbardziej podziwiam, to odwaga, by w ogóle pomyśleć o tak potężnym utworze, o takich rozmiarach, takiej rozległości. Nawet kryzys został weń wkomponowany. Dopada nas w momencie, w którym trzecia, czwarta i piąta wyspa tak się rozrzedzają, że zaczyna się odczuwać nieznośne pragnienie. Brzmienia więdną, pauzy są nie są już niczym wypełnione. Przechodzimy przez pustynię. Kiedy ją pokonamy – jako słuchacz czy jako wykonawca – zostaniemy nagrodzeni ponad miarę, gdyż w finale pojawia się stasimo secondo, wykonany przez solistów. Charakteryzuje go tchnące boskim pojednaniem, nadziemskie piękno, a zakończony jest czystą kwintą, która zanika w nieskończoności.

Wielu słuchaczom sprawiało problem podążanie tą drogą ku uwewnętrznieniu, zrozumienie owego wyciszenia. Luigi Nono był bowiem zawsze tym głośnym, wtrącał się, nie dawał sobie zamknąć ust. Od roku 1952

i osobistym przyjacielem jej przewodniczącego, Enrico Berlinguera. Wszędzie na świecie wstawiał się za prześladowanymi za przekonania polityczne, w Peru został nawet za to aresztowany i wydalony z kraju. Spotkał się z Fidelem Castro i Rudim Duschke. I skomponował wiele utworów, w których nie boi się jednoznacznie zajmować stanowiska odnośnie niesprawiedliwości tego świata. Najdobitniej czyni to w obu swoich dziełach przeznaczonych dla teatru muzycznego, *Intolleranza 1960* i *Al gran sole carico d'amore*, ale również w kantacie *La fabrica illuminata*, w *Canti di vita e d'amore: sul ponte di Hiroshima*, w *Diario polacco* i w *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz*.

Do najbardziej znamienitych utworów tego czasu należy bez wątpienia *Il canto sospeso* z roku 1956. Podstawą tego „zawieszonego śpiewu" są teksty ostatnich listów skazanych na śmierć uczestników ruchu oporu z Bułgarii, Grecji, Polski, ZSRR, Włoch i Niemiec. Najczęściej młodych ludzi, którzy własnym życiem zapłacili za walkę o wolność i przyszłość swoich narodów. Najmłodszy z nich w chwili śmierci ma wówczas 14 lat. Zdumiewające, jak są opanowani w oczekiwaniu na wyrok. Wyrażają wściekłość i smutek, miłość i nadzieję, czasem też pociechę dla pozostających przy życiu, nigdy zaś nie są ckliwi – to prawdziwi bohaterowie, każdy z nich osobno. Ten utwór ujawnia, jak bardzo Nono identyfikuje się z walką o wolność, o lepszy świat. Swoim *Canto sospeso* stawia jej pomnik, który przetrwa. Stworzył wyjątkowe w swej formie, otwarte dzieło, które w niezwykle oryginalny sposób prezentuje rdzeń tego przesłania.

Utwór został skomponowany według ścisłych reguł serialnych, to znaczy wysokość dźwięku, czas trwania i głośność podporządkowane są ciągowi liczbowemu, który decyduje o postaci całego utworu. Masywne odcinki orkiestrowe następują naprzemiennie z chórami a cappella i ariami. Kantata w starym stylu. A jednak niezupełnie. Śpiew ma być „zawieszony". Dźwięki krążą pojedynczo po sali niczym gwiazdy na niebie, pozornie niepowiązane. Mimo to powstają związki na wielu płaszczyznach, na wzór muzyki renesansowej. Trudno śledzić ją w szczegółach, jest to prawie niemożliwe. Suma wszystkich wydarzeń stanowi o wyrazie. A ten jest jasny, w każdym momencie, w każdej warstwie dzieła.

Już w orkiestrowej części pierwszej twarde uderzenia kotłów i ostre ataki blachy podkreślają gwałtowność i bunt, podczas gdy smyczki ze swoimi ekspresyjnymi, pojedynczymi dźwiękami przeciwstawiają im ból i smutek. Do tego dochodzi zastosowanie skrajnych rejetrów: i tak trąbki muszą brzmieć w zawrotnych wysokościach, a skrzypce grają połyskujące dźwięki w czwartej oktawie, zwanej „krainą wiecznych lodów", podczas gdy kontrabasy i puzony wydobywają się z otchłani najniższych tonów. Orkiestra zostaje rozciągnięta do granic swojej skali, aby rzetelnie oddać ekstremalność opisywanej sytuacji. Dotyczy to także następującego zaraz potem wejścia chóru, w którym szczególnie wysokie wymagania stawiane są sopranom. Tercet solistów ma zadziwiająco lekki ton, metrum oscyluje między cztery a trzy i wprowadza niemal taneczną atmosferę.

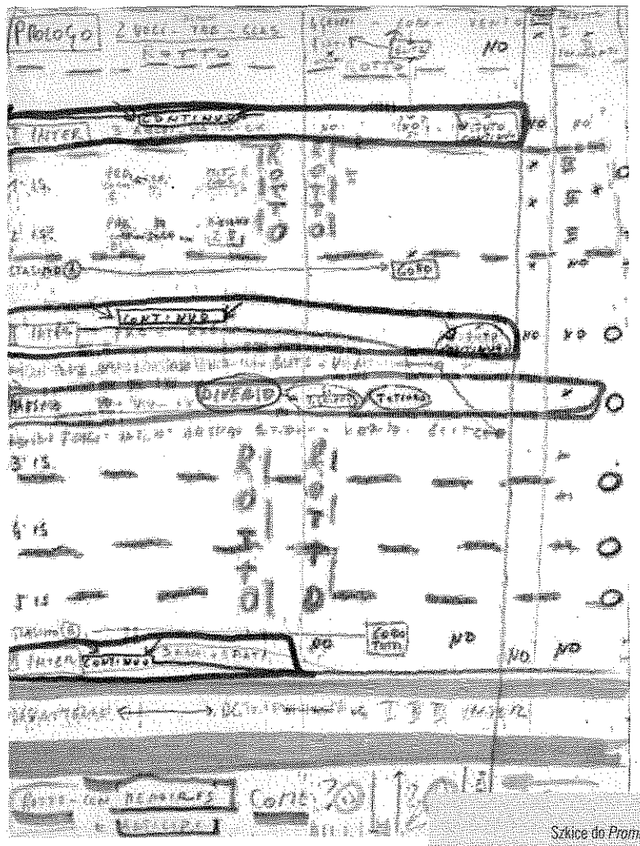
W czwartej części, ponownie orkiestrowej, w czytelny sposób zaprezentowana zostaje seria, będąca fundamentem całego utworu. Punktem wyjścia jest dźwięk a, dźwięk strojenia, do którego dołączają kolejno dźwięki przyległe, aż do osiągnięcia pełnego dwunastotonowego spektrum. Wewnątrz tej septymy wielkiej rozgrywa się muzyka, wciśnięta w te wąskie ramy, narastając crescendem z potrójnego piana aż do krzyczącej kulminacji, a potem odwrotnie, podążając w diminuendo, aż do wygaśnięcia na dźwięku es – końcowym dźwięku serii.

Aria tenorowa skomponowana została do tekstu 14-letniego Chaima z Polski: „...nawet gdyby niebo było papierem, a wszystkie morza świata atramentem, nie potrafiłbym opisać wam mojego cierpienia i tego wszystkiego, co widzę wokół. Mówię wszystkim »Żegnajcie« i płaczę..." W tej arii w kunsztowny sposób są ze sobą splecione trzy linie melodyczne. Przenikają się wzajemnie i przeplatają jak calderowskie mobile.

Potem mordercy włamują się do synagogi, towarzyszą im najbardziej gwałtowne akcenty kotłów i puzonów. Mroczny, bardzo agresywny fragment. Ludzie wołają o pomoc i zostają w dosłownie powaleni brutalnością orkiestry. Bezpośrednio po tym, w skrajnym kontraście chór śpiewa: „... jak trudno na zawsze żegnać się z tym życiem...", a towarzyszą mu łagodne smyczki. Tylko przy „Addio" brzmi samotna, wysoka trąbka, a soprany odkrzykują jej „per sempre" – krótki wybuch, który ma w sobie to coś.

Dalej następuje najpiękniejszy chyba, najbardziej poruszający moment – aria sopranowa z chórem żeńskim do tekstu Ljuby Schwetzowej z ZSSR: „... żegnaj, matko, twoja córka, Liubka, odchodzi do wilgotnej ziemi..." Flety, dzwonki, wibrafon, marimba, czelesta i harfa tworzą tutaj delikatną, niebiańską muzykę, która jak żadna inna oddaje prawdziwie zawieszonego w obłokach śpiewu.

Orkiestra reaguje z największą agresją, repetycje dźwięków niczym salwy z karabinu maszynowego, najbardziej gwałtowne wybuchy całej sekcji dętej i kotłów, na końcu raptownie urwane, by zrobić miejsce chórowi, który deklaruje: „...Nie boję się śmierci... Odchodzę, wierząc w lepsze życie dla was..." Na końcu obywa się już zupełnie bez tekstu – bocca chiusa, śpiew przy zamkniętych ustach, słowa zanikają. Ostatni dźwięk basów wybrzmiewa w nicości niczym swoje własne echo.



Szkice do *Prometeo*

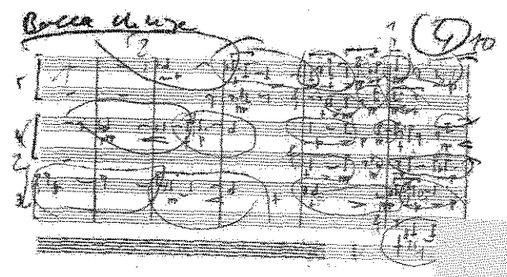
Podstawowe założenia muzyki Nona widoczne są już na początku drogi twórczej. Bunt i zaprzeczenie, oddane za pomocą najbardziej elementarnych środków, a w opozycji do tego, to co poetyckie i delikatne, nasłuchiwanie i odczuwanie najbardziej subtelnego, najgłębszego wzruszenia. Najgłośniejsze pasaże brutalnej gwałtowności i najcichsze śpiewy. Ciągłe pauzy, długie fermaty, które w tajemniczy sposób łączą poszczególne wydarzenia poprzez ciszę. Fenomen formy, w której poszczególne części przechodzą w siebie bez najmniejszego wysiłku, bez wyraźnych cezur, bez akapitu. Wszystko wydaje się zawieszone na niewidocznej lince, zdaje się unosić w powietrzu dzięki prawom wywiedzionym z jakiegoś wyższego porządku.

Luigi Nono pochodzi z Wenecji. Miasta, które składa się z wysp. Połączonych mostami. Opływają je wody Morza Adriatyckiego. To co stałe i to co płynne styka się w każdym miejscu. Pośrodku – bazylika św. Marka. Tutaj już w XVI wieku Gabrieli i Monteverdi wykonywali swoje polichóralne dzieła fundując tradycję muzyki przestrzennej, do której stale nawiązywał Nono. Kochał to miasto i wiele mu zawdzięczał. Pochowany jest na San Michele. Wspaniały grób, porośnięty bluszczem.

Gdy go poznałem, byłem młodym, trzydziestoletnim dyrygentem. Niczego szczególnego jeszcze wtedy nie dokonałem, byłem u początku mojej drogi. Ale miałem marzenia, wielkie cele, szukałem przesłania, misji. Spotkanie go w tak ważnej fazie rozwoju było prawdziwym darem. Utwierdził mnie w moich przekonaniach, w mojej wierze w siebie, zachęcił do poszukiwania własnych ideałów, wydobył je na powierzchnię i pozwolił mi je zobaczyć, a potem dodawał odwagi, by iść własną drogą, podążyć za głosem wewnętrznym. A wszystko to właściwie bez mówienia o tym, oddziaływał tylko poprzez sposób, w jaki ze mną rozmawiał i okazywał mi swoją sympatię. W jego obecności miałem wrażenie bycia docenionym i dowartościowanym, czułem, jak rosną we mnie siły, których istnienia nie podejrzewałem. Młody człowiek nie mógłby pragnąć więcej.

Dzieło i testament Luigiego Nono są czymś w rodzaju gwiazdy przewodniej, za którą podążam do dziś. Kiedy zmarł 8 maja 1990 roku, dokładnie czterdzieści pięć lat po zakończeniu drugiej wojny światowej, był to najsmutniejszy dzień mojego życia. Czułem ogromną pustkę i po raz pierwszy uświadomiłem sobie, co to znaczy stracić naprawdę bliskiego człowieka. Jednocześnie stało się dla mnie jasne, że powstała wyrwa, której nikt nie potrafi wypełnić. Tak, jak gdyby jego odejście pozostawiło po sobie ogromny krater, który będziemy podziwiać jeszcze tysiące lat.

Ingo Metzmacher
Tłumaczenie: Katarzyna Kwiecień
(w tym tekst Benjamina i pozostałe cytaty)



Epizod *bocca chiusa* z *Il Canto sospeso*

Entnommen aus KEINE ANGST VOR NEUE TÖNEN, Copyright © by Rowohlt. Berlin Verlag GmbH, Berlin

Powyższy tekst jest jednym z rozdziałów znakomitego i bardzo osobistego przewodnika koncertowego po arcydziełach muzyki współczesnej oraz jej podstawowych problemach, autorstwa znanego dyrygenta Ingo Metzmachera, pt. Keine Angst vor neuen Tönen, *który ukazał się na początku tego roku w wydawnictwie Rowohlt – serdecznie dziękujemy za możliwość tłumaczenia i publikacji polskiej wersji tego fragmentu, i gorąco polecamy lekturę całości.*

[1] Struktura dzieła składa się z prologu, dwóch stasimonów i pięciu części nazywanych przez kompozytora „wyspami", które miały – zgodnie z jego wspólną wizją z libretcistą dzieła, Massimo Cacciarim – podkreślić niedramatyczność akcji, jak i wyznaczyły również sposób przestrzennej dystrybucji dźwięku oraz wizualną oprawę premierowej inscenizacji, która odbyła się w 1984 roku wewnątrz olbrzymiej drewnianej „łodzi" zbudowanej przez Renzo Piana w kościele San Lorenzo w Wenecji. Mieście wysp - patrz koniec tekstu. [przyp. red.]

Ingo Metzmacher
Keine Angst vor neuen Tönen. Eine reise in die Welt der Musik (Bez strachu przed nowymi dźwiękami. Podróż w krainę muzyki)
Literatura niebeletrystyczna
Książki dla nowej generacji
160 stron
Rowohlt Berlin, 00478
Styczeń 2003
€ 16.90

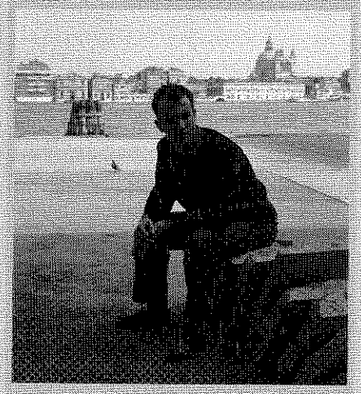
Ingo Metzmacher, urodzony w 1957 roku, studiował fortepian, teorię muzyki i dyrygenturę. Był pianistą i dyrygentem Ensemble Modern, a swój debiut operowy miał w wieku 30 lat. Dziś odnosi międzynarodowe sukcesy, jest znany ze swoich innowacyjnych programów koncertowych i przełomowych interpretacji. Metzmacher był muzycznym dyrektorem miasta Hamburg od roku 1997, od roku 2005 prowadzi Nederlandse Opera w Amsterdamie jako jej główny dyrygent.

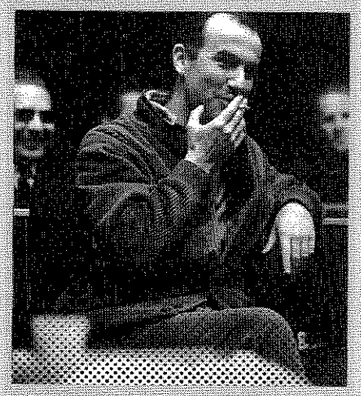
Jak niesłyszalne, niesłyszane, przychodzi na świat, a więc jak powstaje muzyka? Czy jest całkowicie przypadkowa, czy musi podporządkować się pewnym regułom? Czy muzyka może nam powiedzieć coś o świecie, w którym żyjemy? I dlaczego powinniśmy zajmować się muzyką klasyczną i współczesną?

Ingo Metzmacher odpowiada na te pytania nieabstrakcyjnie, lecz za pomocą wielu przykładów z historii muzyki, portretów wybranych kompozytorów, oraz, co najważniejsze, przykładów z własnego doświadczenia, wspomnień o uczącym go ojcu i licznych spotkań z kompozytorami i ich muzyką oraz własnych przeżyć: przykładu swego ojca, współpracy z muzykami, rozmów z kompozytorami i spotkaniami z ich dziełami.

Ingo Metzmacher opowiada historię muzyki klasycznej jako historię wyzwolenia, poszukiwania nowych muzycznych przeżyć, które otwierają nas nie tylko na cuda, lecz także na napięcia i konflikty naszego świata. Ta osobista, napisana z pasją książka wielkiego dyrygenta pobudza nas do odkrywania świata muzyki na nowo.

rowohlt
BERLIN





Historyczna rzeczywistość w muzyce współczesnej

LUIGI NONO, 1959

TŁUMACZENIE: ZOFIA JAREMKO-PYTOWSKA

Można się dziś często zetknąć z tendencją do rozpatrywania zjawiska kulturowo-artystycznego – tak w sferze twórczej, jak i krytyczno-literackiej – w oderwaniu od jego historycznych powiązań, w oderwaniu od źródeł i tworzących je elementów, ich aktualnej przydatności i skuteczności, jak również w oderwaniu od tkwiących w nim możliwości rozwojowych, Traktuje się je wyłącznie jako zjawisko samo w sobie, manifestujące swoją specyfikę w dokładnie oznaczonym momencie.

Odrzuca się nie tylko całą porządkującą prawidłowość historyczną, ale bezpośrednią samą historię wraz z jej ewolucyjnymi i konstruktywnymi procesami. Zacytuję dla przykładu fragment wiesza *Essai sur Antonine Artaud* Charbonniere'a:

JA, ANTONIN ARTAUD, JESTEM SWOIM SYNEM,
OJCEM, MATKĄ
I SOBĄ;
NIWELATOREM BEZWYJŚCOWEJ DROGI GŁUPCA,
UWIKŁANEGO W SIDŁA
PŁODZENIA,
BEZWYJŚCIOWEJ DROGI OJCIEC-MATKA
I DZIECKO

Oto manifest zawierający wyobrażenie, że tym sposobem można otworzyć *ex abrupto* nową erę, w której wszystko musi być programowo „nowe". Chce on niewielkim kosztem przejść do rozpatrywania siebie samego jako początku i końca, jako ewangelii.

Program ten przypomina anarchistyczne zamachy bombowe, tworząc fikcję *tabula rasa* jako jedyną i ostatnią możliwość, jako rozpaczliwą reakcję na sytuację historyczną i wewnętrzną, która wydaje się nie do przezwyciężenia.

Ale osobliwie rewolucyjny rozmach tego programu całkowicie zawodzi, gdy chce on – to jasne – pociągnąć za sobą przekreślenie istniejących zjawisk, aby stworzyć miejsce dla zjawisk powstających.

Odrzuca nie tylko historię i tworzące je siły, ale idzie nawet tak daleko, że widzi w historii jedynie więzy dla tak zwanej „spontanicznej wolności" twórczości.

Koncepcje te opierają się aktualnie na dwóch sformułowaniach teoretycznych o różnej budowie, ale podobnych konsekwencjach: pochodzą one od dwóch przedstawicieli kultury amerykańskiej: Josepha Schillingera (w istocie pochodzenia rosyjskiego) i Johna Cage'a, i wywołał w ostatnich latach w Europie, bezpośrednio i pośrednio, niejakie zamieszanie.

W *Matematycznych podstawach sztuki* na początku I rozdziału Joseph Schillinger postawił następujące sformułowanie, dotyczące wolności i niewoli w sztuce:

„Jeśli sztuka chce zawierać pojęcia wyboru, sprawności technicznej i świadomego kształtowania, musi opierać się na podstawowych założeniach, możliwych do udowodnienia. Są one już odkryte i sformułowane, dzieła sztuki mogą więc powstawać na drodze naukowej syntezy. Istnieje jednak powszechne nieporozumienie co do wolności artysty wyrażającego samego siebie. Żaden artysta nie jest naprawdę wolny. W trakcie pracy podlega on wpływom chwilowego otoczenia i jest ograniczony do środków materialnych, danych mu w danej chwili do dyspozycji. Gdyby był naprawdę wolny, mógłby przemawiać swym indywidualnym językiem. W rzeczywistości mówi jedynie językiem swego historycznego i geograficznego środowiska. Nie istnieje artysta, o którym byłoby wiadome, że urodzony w Paryżu, może wypowiedzieć się bezpośrednio środkami właściwymi Chińczykom z IV wieku p.n.e. Nie istnieje również kompozytor, który urodzony i wychowany w Wiedniu, opanowałby z wrodzonym mistrzostwem jawajski gamelan.

Klucz do prawdziwej wolności, do oswobodzenia się od zależności lokalnych, to metoda naukowa"

Schillinger akceptuje więc mocno powiązania człowieka z jego otoczeniem historycznym i geograficznym, skazując je zarazem – jako przeszkodę – na usunięcie.

Gdyby jego stwierdzenie, że „żaden artysta nie jest naprawdę wolny", było zgodne z rzeczywistością, nie mielibyśmy w historii żadnej sztuki.

Bo sztuka i wolność są zawsze synonimami, gdy człowiek w określonym momencie twórczego procesu historycznego wyraża swą świadomość, wolę i swoje możliwości poznawcze, gdy każdorazowo przyczynia się do dokonującego się w historii świata procesu uwalniania.

Nawoływania Schillingera do naukowej syntezy jako jedynej możliwości tworzenia „wolnego" dzieła sztuki pozwalają nam myśleć o produkcji seryjnej, w której do głosu dochodzą zasady naukowe, eliminujące zarazem kompletnie najbardziej charakterystyczne właściwości dzieła: mianowicie jego siłę żywotną jako niezmienny i niezastąpiony przyczynek czasu powstania, jako znak czasu.

Usiłowania w kierunku doszukania się w twierdzeniu naukowym lub stosunku matematycznym abstrakcyjnego schronienia, aby nie troszczyć się o problem „kiedy" i „dlaczego", odbierają każdemu istotnie ważnemu zjawisku podstawy istnienia, podczas gdy jego historyczna indywidualizacja – typowy dokument czasu – zostaje znów ograniczona dogmatycznymi regułami.

Ale przestrzeganie schematycznych zasad (naukowych lub matematycznych) nie jest nigdy cechą dzieła sztuki, ale syntezą – dialektycznym rezultatem zasady i jej urzeczywistnienia. A więc: indywidualizacja w ściśle określonym historycznym momencie, nie wcześniej i nie później.

John Cage posłużył się inną metodą, aby udokumentować swoje ponadczasowe koncepcje (nie wyjaśniając ich indyferencji wobec określonej sytuacji historycznej). Opiera on swą estetykę na sentencjach cesarsko-chińskiego „kręgu niebiańskiego".

Wydają się ona znakomicie przydatne dopóty, dopóki pomija się milczeniem fakt, że w epoce, której są dokumentem, mglistość pojęć historyczno-rozwojowych, zgodnych z pełnią władzy boskiej, należała do politycznego i religijnego programu panującej dynastii.

„Krąg niebiański" cesarstwa chińskiego jest pojęciem martwym, podobnie jak i jego wewnętrzna struktura. Historia zakładała kłam wszystkim odnoszącym się do niego dokumentom, demaskując je jako bezskuteczne próby absolutyzacji własnego „ja". Tak było np. z twierdzeniem dotyczącym Taitaro Suzuki, które przedstawił John Cage w swym artykule w jednym z numerów „Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik" (1959): „żył w wieku IX, lub w X, lub w XI, lub w XII, lub w XIII, lub w XIV, lub..." Podobnie statyczne pojmowanie czasu zawierała koncepcja Sacrum Imperium Romanum, ideał państwa jako odbicia porządku boskiego na ziemi z jego niezmienną hierarchią i oczekiwaniem sądu ostatecznego.

Jednakże Kościół, który zmuszony był do łączenia ideału światowej potęgi z aktywną misją, nie mógł tego ideału nigdy urzeczywistnić. Takie zjawiska, jak powstanie zakonu jezuitów w XVI wieku lub księża-robotnicy w dzisiejszej Francji, są niekonsekwentnymi konsekwencjami, do których zmusiły nieprzekupne siły postępu.

Podnosząc rzekomo z upadku myśl europejską, podsuwa się w istocie młodym Europejczykom w uprzejmej formie apatyczną rezygnację: „to przecież wszystko jedno", „ja jestem przestrzenią, ja jestem czasem", jako moralne odświeżenie, chcąc w ten sposób zatrzymać czas i oszczędzić im odpowiedzialności przed historią, dla niejednego zbyt uciążliwej.

Tę kapitulację przed czasem, ucieczkę od odpowiedzialności należy rozumieć tylko jako ucieczkę tych, których mniej lub bardziej ukryte ambicje absolutyzacji własnego „ja" zostały pomniejszone przez historię i mają być w ten sposób uwolnione od hipertrofii pojęcia czasu, która przestała być już teraz niebezpieczna. Być może sądzą oni, iż w ten sposób będą mogli uniknąć blamażu przed czasem. Oto tęsknota za stanem naiwnej i bezwarunkowej niewinności, który wobec poczucia winy ma uchronić od upewnienia się o swojej winie. Chcą się wykupić od tego rodzaju potrzeb, nawet za cenę własnej aktywności myślowej – przy czym, oczywiście, nie mają wiele do stracenia.

Poznanie swojej epoki i decyzja opowiedzenia się za nią wymagają dużo odwagi i siły. Znacznie prościej jest schować głowę w piasek: „Jesteśmy wolni, ponieważ jesteśmy bezwolni, jesteśmy wolni, ponieważ jesteśmy martwi, wolni jak kamienie, wolni jak niewolnicy swego popędu, którzy zostali wykastrowani; mówiąc serio: jesteśmy wolni, ponieważ sami przygwoździliśmy się do deski znajdującej się przed naszymi głowami".

Oto wizytówka tej mentalności; wizytówka jest istotnie nowa, ale mentalność bardzo stara, w sensie historycznym i medycznym. Mamy tu do czynienia ze skrajnie reakcyjnymi i bezpłodnymi konsekwencjami egotyzmu ostatnich stuleci, które obecnie zdemaskowane, odurzyły europejskie myślenie po to, aby je rzekomo „wybawić". Zaniechanie wszelkiej duchowej aktywności prowadzi z jednej strony do indywidualnej pasywności, z drugiej do aktywności samego materiału; wydaje się, że bierna jego obserwacja musi w przyszłości zaspokoić przeżycie muzyczne.

Ale również tu, w tej postawie myślowej niemogącej znaleźć drogi wyjścia z deprymującego dualizmu ducha i materii, ukazuje się cały niedostatek duchowej potencji: duchowi narzucony został obowiązek przeciwstawiania się materii. Z jednej strony duch, któremu narzucone jest względem materii niewolnicze zadanie wiernego jej odbijania bez względu na to, czy i jak dalece się ona nadaje; z drugiej strony – materia, od której jako takiej wymaga się możliwości ekspresyjnych.

Z tych również mizernych możliwości wybiera się naturalnie chętniej tę drugą, bowiem duch już niejednokrotnie dowiódł swej twórczej nieudolności.

Jedyną do przyjęcia z dwóch możliwości jest taka: świadome, odpowiedzialne poznawanie materii przez ducha, osiągnięte na drodze ich wzajemnego przenikania się.

O tej jedynej możliwości i konieczności nie ma często John Cage najmniejszego pojęcia i na jego pytanie: „czy to tylko dźwięki i nic więcej, czy też to Webern?" – można natychmiast odpowiedzieć pytaniem: „czy to ludzie, czy też tylko głowy, nogi, żołądki?"

Bez tego wielostronnego przenikania koncepcji i techniki, dla których jest niezbędna jasna koncepcja samego ducha – każdy układ materiału pozostaje dekoracją, ozdobą malarską, istniejącą w celu dostarczenia rozrywki dla „bawiącego się króla".

Ze wszystkiego można zrobić „dekorację" w sposób zupełnie prosty: wybrać wycinek kultury, ogołacając go z jego pierwotnego sensu, i umiejscowić, bez żadnych powiązań, w innej kulturze. Ta zasada kolażu jest bardzo stara; jej przykładem katedra w Akwizgranie z roku 800 n.e., zbudowana jako imitacja powstałej 200 lat wcześniej katedry St. Vitale w Rawennie. Chodzi tu o przeniesienie kultury, przeniesienie o znaczeniu dokumentu kultury duchowej. Jest ona bowiem świadectwem panujących wówczas

zasad dominowania określonego władcy dążącego do narzucenia swej własnej kultury kulturze obcej. Taki architektoniczny kolaż stał się ulubioną metodą dla budowniczych Wenecji w dobie jej rozkwitu, kiedy przy budowie miasta z upodobaniem posługiwano się elementami innych kultur, stanowiących zdobyczne trofea. Owemu kolażowi nigdy jednak nie przyznano prestiżu moralnego. Charakterystycznym przykładem jest kamień w bazylice Św. Marka, który w sposób widoczny pochodzi z obcej kultury; posiada on tutaj jednoznaczną funkcję, jest świadectwem określonej epoki, dla której charakterystyczne było gromadzenie obcych trofeów.

Metoda kolażu wynika z myślenia kolonialistycznego; nie ma żadnych funkcyjnych różnic między bębnem hinduskiego egzorcysty, który służy w dzisiejszym europejskim gospodarstwie domowym jako kubeł do śmieci, a orientalizmem, który wykorzystuje zachodnioeuropejska kultura, aby uatrakcyjnić się estetycznie i materiałowo.

Można czerpać z obcej kultury poprzez wnikliwe studium jej duchowej substancji, co jest godne aprobaty, a nawet konieczne, ale bez wychwytywania w brutalnej beztrosce i estetycznym dreszczykiem pewnych jej zjawisk, aby uzyskać fascynację egzotyczną obcością.

Założenia prezentowane również tutaj, w Darmstadcie, zostały uatrakcyjnione częstym stosowaniem przymiotników „wolny" i „spontaniczny". Problemy techniczne, które się pod tymi pojęciami kryją, to prastare zjawisko „improwizacji". Improwizacja w muzyce starochińskiej oparta była na pisanych prawidłach, w których ustalano jeden parametr – wysokość dźwięku – podczas gdy inne parametry pozostawiały swobodę dla improwizacji.

Wykonywanie takich improwizacji było zawsze zastrzeżone dla określonych kast, w ramach których założenia jej były przekazywane z pokolenia na pokolenie. Nie należy przy tym nigdy zapominać, że taka improwizacja była czynnością kultową, a więc skierowaną w wyższe rejony, do Boga.

Jeden z pokrewnych technicznie gatunków improwizacji spotykamy w komedii dell'arte. Sztuka teatralna była tam zredukowana do drobnych wskazówek dotyczących akcji. Te wskazówki inscenizacyjne określające aluzyjnie podstawowe typy stosunków sytuacyjnych wyznaczały „przestrzeń", w której aktorzy mieli swobodę słowa i gestu, a więc swobodę improwizacji. Jak wiadomo, ta upragniona wolność nie była trwała: spełniała oczekiwania jedynie w przypadku prawdziwie wielkich aktorów, którzy w swej sztuce odtwórczej potrafili z tej wolności w pełni korzystać. Potem następowała jedynie nieudolna imitacja ich środków artystycznych. A więc cała sprawa sprowadzała się do czysto wirtuozowskiego aspektu i skostniałego ceremoniału pozbawionego siły twórczej.

A dziś?

Nowa muzyka ma do dyspozycji dwóch wirtuozów najwyższej rangi: flecistę Severina Gazzelloniego i pianistę Davida Tudora. Wykonanie przez nich nawet najtrudniejszej muzyki wywołuje zawsze dźwiękową fascynację, jest to najwyższy poziom techniczny, jaki można sobie wyobrazić.

Wobec tego, naturalnie, jak grzyby po deszczu, mnożą się partytury na flet lub na fortepian. Do utworów tych kompozytorzy nie wnoszą nic innego, jak tylko mniej lub bardziej sofistyczne metody notacji służące jako pretekst, aby zaprosić do wirtuozowskiej improwizacji Gazzelloniego lub Tudora i dzięki doskonałości ich techniki podnieść swój własny prestiż. Takie poczynania – to w większości, naturalnie, dzieła nowicjuszy, którzy mają ambicję możliwie szybko „wskoczyć na gałąź". Są one nie tylko nadużyciem, ale wskazują również na stracone pozycje tych, którzy pomieszali kompozycję ze spekulacją.

Młodzi, początkujący, których ta polemika szczególnie dotyczy, powinni wiedzieć, że nie wszyscy jesteśmy idiotami, że umiemy właściwie ocenić błyskotliwość wykonania instrumentalnego. Zdarzają się i dziś improwizacje w duchu kultowych improwizacji Wschodu. Tam służyły one zaklinaniu Boga, ale tego Boga, którego powinniśmy zaklinać i dziś – własnego „ja". Tylko że dziś prowadzi to do pogrążenia się znów w zawiłych koncepcjach mistycznych typu koncepcji mistrza Eckharta.

Improwizacja – jako wyzwolenie i gwarancja wolności, a więc naturalnie: porządek jako opanowanie swego „ja", jako kaftan bezpieczeństwa.

Ta alternatywa, jedynie w Darmstadcie doświadczalnie sprawdzona, jest nie tylko zamieszaniem i żonglerką pojęciami; wywiera także silny nacisk na początkujących kompozytorów. Poszukiwania w kierunku zreformowania metod komponowania, jak w systemie polityczno-totalitarnym, są w swym grubiaństwie godną litości kuratelą intelektu, który przez wolność rozumie coś zupełnie różnego od pracy własnej woli. Zawsze istnieć będzie nieufność wobec pojęć porządku duchowego, dyscypliny artystycznej, jasnej świadomości, precyzji; nieufność, którą można wyjaśnić tylko nienawiścią, niezdolną oddzielić pojęcia porządku od ucisku, mieszającą te pojęcia i powodującą niewłaściwe ich stosowanie. Wolność jest wtedy uciskiem analitycznego myślenia przez własny instynkt. Taka wolność to duchowe samobójstwo.

Nasi „esteci wolności" nie wiedzą nic o indywidualnym pojęciu wolności twórczej jako świadomości siły pozwalającej znaleźć i podjąć właściwą decyzję konieczną w danej epoce i dla tej epoki.

Przy ich kosmopolitycznych środkach tylko przypadek pozwala mówić o nich jako o kompozytorach, jak długo są gotowi oceniać przypadek jako środek rozszerzenia horyzontu doświadczeń, jako drogę dalszego poznania.

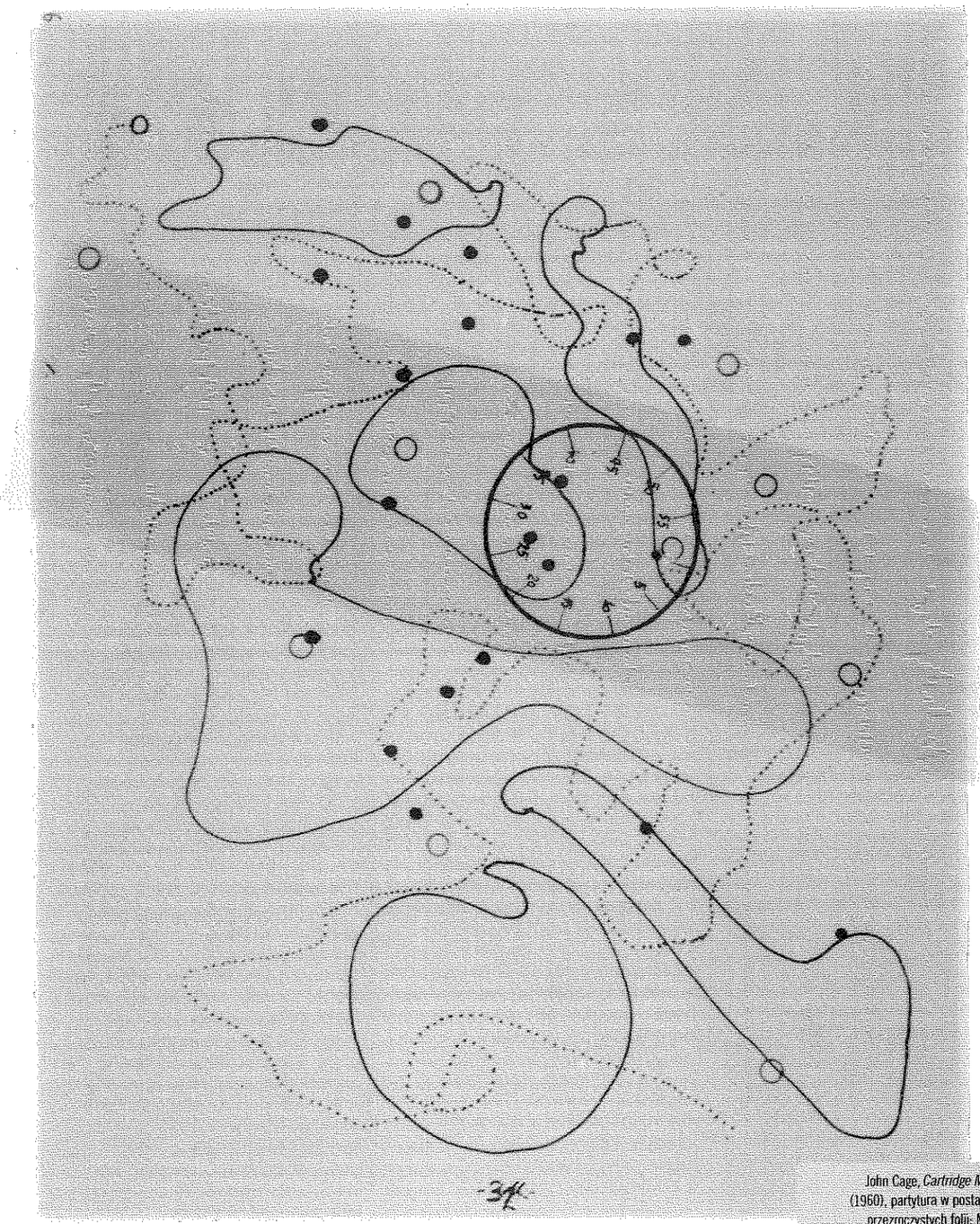
Ale przypadek i jego akustyczny produkt mogą być metodą tylko dla tych, którzy boją się własnych decyzji i związanej z nimi wolności. Historia nie potrzebuje wydawać oceny tym dążeniom, bo oni wydali ją sami. Uważają się za wolnych i podniecenie to nie pozwala im uświadomić sobie, iż niebo ich wolności jest okratowane. Muzyka będzie zawsze historyczną teraźniejszością, pozostanie symbolem człowieka świadomego procesów historycznych, który traktuje je w każdym momencie z jasnością intuicji i logicznego poznania, żądając otworzenia przed nowymi strukturami nowych możliwości. Sztuka żyje i będzie wypełniać dalej swoje historyczne zadania. Jest jeszcze do wykonania tak wiele cudownej pracy.

Luigi Nono

Tłumaczenie z wersji niemieckiej w przekładzie Helmuta Lachenmanna: Zofia Jaremko-Pytowska
Komentarz: Jan Topolski

Tekst wykładu, który Nono wygłosił w lecie 1959 roku w Darmstadcie, wzbudzając wśród słuchaczy niemałe kontrowersje. Oto efekt słynnej wizyty Johna Cage'a na kursach w rok wcześniej: gwałtowny sprzeciw wobec nowinki indeterminizmu (nazwanego później przez Bouleza aleatoryzmem), wolnej improwizacji, collage'u, filozofii zen wygłoszony w imię heglowsko-marksistowskiej wizji powinności sztuki, dziedzictwa europejskiego ducha i intelektu, kompozytora chcącego w pełni kontrolować swe dzieło. Tekst ów zapoczątkował gorące europejskie spory wokół koncepcji Cage'a, ale i szerzej: wokół granic wolności w muzyce, jej wewnętrznej natury, praw i zasad, stosunku do zewnętrznej rzeczywistości. Nono wyraźnie odsunął się od swoich kolegów Bouleza i Stockhausena, którzy już w tym samym roku dali świadectwo fascynacji ideą Cage'a (III Sonata i Klavierstück XI), ba! odsunął się od całego pokolenia młodszych twórców i od kursów w Darmstadcie (na których między 1962 a 1982 rokiem nie wykonano żadnego jego utworu). Jeszcze ostrzej dyrekcja kursów potraktowała samego Johna Cage'a, nie zapraszając go przez blisko 30 lat, wypowiadając się o nim nawet czasem jako o „muzycznym szarlatanie" (Ernst Thomas). Z dzisiejszej perspektywy widać jasno, że wykład Cage'a z 1958 roku wywołał faktycznie jeden z najwyraźniejszych przełomów historii europejskiej muzyki współczesnej (obok może zerwania z tonalnością i wynalazku dodekafonii) i dla wielu pozostał szokiem lub nie został przez nich zrozumiany. Czy i takim niezrozumieniem jest żarliwy protest Nona wygłoszony z nie mniej od cage'owskich radykalnych pozycji? Czy Włoch podjął faktycznie próbę wniknięcia w duchowy świat Amerykanina? Warto pamiętać, że właśnie w jego tekście ścierają się dwie wielkie koncepcje twórcze XX wieku, między którymi, zdawałoby się, kompromis nie mógł zaistnieć. Cała jednak historia lat 60. i następnych, nurty takie jak aleatoryzm kontrolowany, free improvisation, structured improvisation, dowiodły jak zwykle, iż między skrajnościami jest wiele dróg pośrednich i prowadzą one nierzadko do najciekawszych artystycznie rezultatów. A może istotnie można opowiedzieć się tylko za jedną z tych dwóch opcji? Luigi Nono wysoko cenił i szanował Johna Cage'a jako człowieka, ponownie spotkali się w 1987 roku, a Cage przeżywszy Nona o rok, poświęcił mu jeden ze swoich ostatnich mezostychów. Więcej szczegółów w następującym artykule Andreasa Wagnera, jak i tekście Daniela Cichego na stronie 14.

Esej powyższy był pierwotnie publikowany w niemieckim tłumaczeniu Helmuta Lachenmanna jako Geschichte und Gegenwart in der Musik von heute, *w: „Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik", red. Wolfgang Steinecke, Friedrich Hommel, Ernst Thomas, Gianmario Borio, Mainz 1958-94; tom III, Mainz 1960. Oryginalna wersja włoska wraz z faksymilami notatek została opublikowana dopiero po śmierci autora i otwarciu Archivio Luigi Nono jako* Presenza storica nella musica oggi *w:* Scritti e colloqui, *red. Angela Ida De Benedictus i Veniero Rizzardi, Lucca 2001, tom I, ss. 46-53. Polskie tłumaczenie Zofii Jaremko-Pytowskiej zostało odczytane na antenie Programu 2 Polskiego Radia 30 marca 1960 jako XII audycja w serii* Horyzonty muzyki, *a później wydane jako jedna z wkładek pierwszego tomu* Biblioteki Res Facta *pod red. Józefa Patkowskiego i Anny Skrzyńskiej, PWM, Warszawa 1969.Dziękujemy Panu Józefowi Patkowskiemu za zgodę na przedruk*



John Cage, *Cartridge Music* (1960), partytura w postaci 27 przezroczystych folii: Music Division, The New York Public Library for the Performing arts

Luigi Nono – John Cage

(nie)sprowadzenie do wspólnego mianownika[1]

ANDREAS WAGNER
TŁUMACZENIE: JAN TOPOLSKI

Późny Nono zdaje się być dla Cage'a równie trafionym towarzystwem jak dla wielu jego egzegetów, szczególnie tych nowo przybyłych. Późne, może nawet: spóźnione, „pojednanie" między Luigim Nono a Johnem Cagem jest w oczywisty sposób związane z ich osobistym spotkaniem w 1987 roku (jak twierdzi Heinz-Klaus Metzger, miało ono miejsce na festiwalu muzyki współczesnej w Leningradzie). Ta płaszczyzna osobistej konfrontacji nie zastępuje pierwszoplanowego pytania: na ile zbliżenie Cage'a i Nona – między którymi sprzeczność dokumentują subiektywne oraz obiektywne świadectwa z końca lat 50. – można by ująć z późniejszej perspektywy.

W centrum sporów tkwi niewątpliwie wykład Nona *Historyczna rzeczywistość w muzyce współczesnej*[2], który wygłosił on w 1959 roku na Internatiale Ferienkurse für Neue Musik w Darmstadcie. Ten opublikowany wykład przyczynił się już po śmierci autora do powstania szeregu polemik i zamętu, które sięgają jego najnowszej edycji w ramach wydania pism i wywiadów z Nonem[3]. Nie mniej zagmatwana była jego bezpośrednia recepcja, w tym również samego autora, który – słusznie czy niesłusznie urażony – chciał reakcję na swój wykład widzieć jako duchową „ekskomunikę". Jak fakt, że w roku 1959 projekt ruchu serialnego należał już od dawna do historii, nie budził wątpliwości, tak zaciekle prowadzona dyskusja o determinizmie muzyki oraz „formie otwartej" była wtedy naznaczona rodzajem ukrytej idiosynkrazji, jak gdyby John Cage niespodziewanie spadł z nieba, by zepsuć europejską młodzież.[4] Dopiero wymiana listów między Cagem a Boulezem stanowiła faktyczną wymianę teoretycznych myśli między „obozami". Wybitna rola Davida Tudora jako kongenialnego interpretatora muzyki zarówno Cage'a, Feldmana jak i Bouleza czy Stockhausena (by wymienić tylko najbardziej znanych) stanowi niejako odpowiednik postaci Brunona Maderny, który był nie tylko nauczycielem Nona i jako dyrygent najważniejszym obok Hermanna Scherchena wykonawcą jego muzyki, lecz także występował równocześnie z dziełami takimi jak *Available Forms II* Earle'a Browna.

Nono w wykładzie *Historyczna rzeczywistość...* jako sedno swojej krytyki fenomenu Johna Cage'a wskazał jego ahistoryczny – a więc i zobiektywizowany – stosunek do materiału: „Zaniechanie wszelkiej duchowej aktywności prowadzi z jednej strony do indywidualnej pasywności, z drugiej do aktywności samego materiału; wydaje się, że bierna jego obserwacja musi w przyszłości zaspokoić przeżycie muzyczne."

Ocenę tę Walter Zimmermann scharakteryzował jeszcze w 1990 jako nieprzezwyciężalną historyczną sprzeczność: „Tworzy się tu przepaść pomiędzy biegunowo odmiennymi sposobami rozumienia muzycznego rozwoju, która do dziś pozostaje nieuświadomiona, a co dopiero przekroczona."[5]

Jak mogli David Tudor i Bruno Maderna (można by dołożyć Franco Evangelistiego), sami będący zresztą kompozytorami, przezwyciężyć tę „przepaść", skoro nie została ona wcześniej przezwyciężona przez samego Johna Cage'a? Trzeba byłoby znaczenie Amerykanina skrócić do oklepanych słów kluczowych „silence" czy „indeterminacy", argumentację Włocha bezkrytycznie zastosować dalej do wszystkich epok i przejść obok znaczenia estetycznego pytania o intencjonalność muzyki, by komponowaniu Cage'a odmówić zdolności do przekroczenia takiej „przepaści".

Obecne w wykładzie darmstadckim z 1959 roku wyraźnie do Cage'a się odnosząca ostra polemika, domaganie się historycznej świadomości materiału, jak i szorstkie odrzucenie wszelkiego fetyszyzmu środków doprowadziły niewątpliwie do pożegnania Nona z wakacyjnymi kursami[6]. Innym pytaniem jest to, jaki sens zyskało odejście Nona i co nadeszło na jego miejsce. Bowiem ta polemika nie odnosi się tylko do Cage'a (czy dokładniej: do wpływu Cage'a), ale skierowana jest w nie mniejszym stopniu przeciwko – prawie ukrytej w napaści na Schillingerowską arytmetykę kompozytorską – koncepcji materiału uwolnionego od historii. Tak więc wraz z krytyką Cage'a zawarta jest tu również... krytyka muzyki serialnej. Luigi Nono chciał retrospektywnie w innym miejscu wykład ów przedstawić jako niezrozumianą napaść na Cage'a i znaczące jest tu także, że jego argumentacja została przytoczona ponownie w związku z polemiką wymierzoną w 1969 roku przeciw Mauricio Kagelowi w *Il potere musicale*[7].

Wreszcie w 1987 roku określił on Cage'a jako pozaeuropejski fenomen, tak jakby był w tym zawarty ukryty wyrzut. Z dzisiejszego punktu widzenia można ową krytykę ująć jako krytykę przeciwnika kulturowej jak i gospodarczej globalizacji (Nono) wymierzoną w rzecznika nowej uniwersalnej kultury globalnej (Cage). „[Moja totalna izolacja] była spowodowana tym, że wykazałem niezdolność do analitycznego rozprawienia się z Cagem i jego światem oraz zredukowania go do jednej prostej do powielenia formuły. Krąg darmstadcki był z kolei niezdolny do wniknięcia w znaczenie Cage'a i jego propozycji, przez co stał się odpowiedzialny za to, iż nie zrozumiano ich właściwie. Przypominam sobie, że po tym jak przeczytałem mój referat do końca, Stockhausen obchodził się ze mną grubiańsko, bo poczuł się osobiście zaatakowany – i miał rację. Istotnie dałem jasno do zrozumienia, że John Cage reprezentuje pewną kulturę, która pochodzi z Kalifornii i która jak w malarstwie tak i w muzyce wykazuje jawne związki z Orientem."[8]

Pozostaje teraz pytanie, czy ta sprzeczność, która w dzisiejszym dyskursie kulturowym nie straciła nic na aktualności, nie przeczy tezie o zbliżeniu Cage'a i Nona. Zbyt łatwo byłoby tłumaczyć późne zbliżenie obydwu kompozytorów z „oczyszczonej" perspektywy ich późnych dzieł: w kontekście odmienionej sytuacji historycznej, estetycznej i politycznej, tak jak gdyby dawno powiedziano „Adieu" starym walkom w okopach. W ten sposób ich spór byłby chwilowym zjawiskiem, zaś ich pojednanie, przepraszam za wyrażenie, fenomenem muzycznej „postmoderny". To sugeruje zapewne takie obcowanie z późnymi dziełami obu twórców, które nie może zostać utrzymane bez specjalnych zabiegów – gdyż zarówno Cage w swoich „time number pieces" w małym stopniu zrezygnował z zasady „indeterminacy", jak i Nono od kwartetu smyczkowego *Fragmente – Stille, An Diotima* poprzez *Prometeo* aż po *La Lontananza nostalgica utopica futura* faktycznie pożegnał się z muzyką w najszerszym sensie „zaangażowaną".

Łatwo jest wraz ze zrelatywizowaniem i rewizją stereotypów na temat komponowania dwóch osobowości tak zróżnicowanych, niedających się pogodzić osobiście i muzycznie, jak Cage'a i Nono, nie wyjaśnić, gdzie, jeśli w ogóle, owo zbliżenie mogło powstać. Późnemu stylowi Luigiego Nona właściwy jest charakter, który – i tu leży wielka różnica między nim a Johnem Cagem – wszystkie dzieła poddaje krytycznej rewizji, jak u żadnego prawie innego kompozytora. Zamierzony przez Nona polityczno-agitacyjny aspekt jego komponowania od lat 50. do 70. może teraz zostać wyraźniej oddzielony od swojej recepcji, co zdaje się to być prologiem do uczynienia jego późnego dzieła bardziej uległym i może zrozumialszym – i tak dopiero niedawno Heinz-Klaus Metzger określił uroczyście powstałe w 1957 roku *Varianti* jako zwiastun kwartetu smyczkowego[9].

Różnica między intencją a recepcją jeszcze bardziej rzuca się w oczy, gdy agitacja i najtrudniejszy do pomyślenia proces powstawania kompozycji związane są z nową koncepcją politycznego teatru muzycznego, jak w *Intolleranza 1960*. Chaos uwolniony przy powstawaniu tej „azione scenica" nie ustępuje niczym tumultowi po jej prawykonaniu[10]. Tak zatem widocznie chaotyczny sposób pracy Nona, który da się sprowadzić do mnóstwa trudności w oddaniu na czas libretta, w ciągłym przestawianiu dramaturgii jak i scenografii, w komponowaniu taśm w elektronicznym studiu w Mediolanie, w skończeniu i wydaniu partytury itd., stał się modelem pracy, który Nono i później nie bez powodu ciągle stosował, także w eksperymentalnym studiu fundacji Heinricha Strobla. Co więcej ten styl pracy wykazuje nawet momenty włączania improwizacji, będącej otwarciem na to, co powstaje przypadkiem – choć przecież nie na sam przypadek – któremu już w latach 60. w *A floresta è jovem cecha la vida* i *Musica manifesto No. 1* przysługiwała zasadnicza kompozytorska funkcja.

Walter Zimmermann w 1990 roku w swojej charakterystyce stosunków Nona i Cage'a wybrał jako perspektywę porównania pojęcie „fragmentu" i wprowadził je – bez napomknięcia o swoistej od środkowych lat 50. do końca 60. technice montażowej – jako rzekomy późny element u Nona oraz zasadę starego Cage'a w obszar ugody między dwoma kompozytorami. Wprawdzie podjął to pojęcie w sensie estetycznej funkcjonalności, która tradycyjnie postulowana jest w kontekście pojęcia mocy: „W dalszym porównaniu Nona i Cage'a fragment wykazuje podwójnie paradoksalne przeciwieństwo: u Cage'a rezygnację z mocy wyrazu, u Nona wyraz niemocy".[11]

U Nona w znaczeniu pojęcia fragmentu może jednakże chodzić nie o wyraz niemocy, lecz – wręcz przeciwnie – tylko o „niemoc wyrazu", kiedy mówi się o jego znaczeniu jako kompozytora i chce się je, jak Zimmermann, mierzyć ze znaczeniem Cage'a. Fragment, z warunkowanym przez siebie charakterem odsyłania do istnienia nieistniejącej zawartości jest pozbawiony mocy wyrażania czegoś, co jeśli nie istnieje, nie może być również wyrażone. Ani muzycy, ani słuchacze smyczkowego kwartetu Nona, który zajmuje Waltera Zimmermanna, nie są świadomi w momencie wykonania charakteru fragmentu, także mimo wyraźnego jego zaznaczenia długimi fermatami. Zresztą nie jest nośna także teza, iż kwartet odsyła ciągle do czegoś niezakończonego i niezaczynającego się, igrając z oczekiwaniami naszego doświadczenia słuchowego, tzn. naszą kulturą muzyczną, która stanowi niewątpliwie ich podłoże, choćby poprzez gatunek. Dalsze badanie takiego wrażenia podczas słuchania kwartetu Nona byłoby interesujące, jednakże z pewnością nie jest możliwe do domyślenia się z samej partytury. Jej nadzwyczajne barwowe zróżnicowanie odpowiada w każdym razie za relatywistyczną postawę wobec dźwięku. Nie bez powodu połączył Heinz-Klaus Metzger swoją krytykę ze zwyczajową analizą właśnie *Fragmente – Stille, An Diotima*[12].

Mimo to wskazówka o naturze fragmentarycznej trafia, zarówno w przypadku Nona, jak i Cage'a (w sensie ich współdrgających poświat, o ani akustycznej, ani zresztą w ogóle obecnej egzystencji) w sedno ezoteryki. Funkcjonalność muzyki obu kompozytorów kryje się pod akustycznym zjawiskiem jako „mesjanistyczna", tzn. jako twór intencjonalny. To że w tym miejscu zbiega się tak pokrewieństwo, jak i sprzeczność Nona oraz Cage'a, wskazał już w latach 60. Morton Feldman: „Pasternak opisuje, że do każdego rosyjskiego domu wkrada się fałszywy ton, jeśli mąż i żona w prywatnym obszarze swojego gospodarstwa rozmawiają o tak poważnych rzeczach [jak sztuka i polityka]. Sztuka może powołać do życia kłamstwa tego samego rodzaju – jest niebezpieczna jak polityka, gdy tylko staje się mesjanistyczna. Nono chciał, by każdy był zbuntowany. Cage chciał, by każdy był szczęśliwy. I to, i tamto, jest formą tyranii, aczkolwiek wolimy tę Cage'a. Przynajmniej ja wolę. Ale jeśli sztuka musi być mesjanistyczna, to przedkładam moją własną drogę – nacisk na prawo bycia ezoterycznym. Wyznaję wiarę, że jakiekolwiek nazywalne piękna nie byłyby zarazem owocem takiej ezoterycznej sztuki, są one zawsze bezużyteczne."[13]

Andreas Wagner

Tłumaczenie: Jan Topolski
Redakcja: Katarzyna Kwiecień i Michał Mendyk

Tekst powyższy został opublikowany w języku niemieckim w „Neue Zeitschrift für Musik", nr 03/2004. Dziękujemy Redakcji za możliwość tłumaczenia i przedruku.

[1] Nieprzetłumaczalna gra słów: oryg. „(k)eine in-einssetzung", czyli „pewne (żadne) złożenie" Tytuł jest też nawiązaniem do artykułu kompozytora i teoretyka Waltera Zimmermanna z „MusikTexte" nr 35 (ss. 41-43), *Luigi Nono – John Cage. Eine Aus-einander-setzung*, co można przetłumaczyć jako „Wzajemne rozłożenie na części" lub po prostu jako „Pewien spór". [przyp. tłum.]

[2] *Presenza storica nella musica oggi; Geschichte und Gegenwart in der Musik von heute*, tłum. niem. Helmut Lachenmann, w: Steinecke Wolfgang red., „Darmstädter Beiträge...", Tom III; Mainz 1960, ss. 41-47; [polskie tłumaczenie Zofii Jaremko-Pytowskiej prezentujemy w przedruku na 4 strony wcześniej – przyp. red.]

[3] *Scritti e colloqui*, red. Angela Ida De Benedictus i Veniero Rizzardi; Lucca 2001, t. I, ss. 46-53. Dopiero ta edycja, niemożliwa do pomyślenia bez założenia Archivio Luigi Nono w Wenecji, umożliwiła dalsze badania co do powstania wymienionego tekstu. Wykład zawdzięczał swoje niemieckie opracowanie pracy Lachenmanna, który określił się wprawdzie mianem „ghostwritera". Jak wiernie przekład ów oddawał intencje Nona, można się przekonać czytając złożone w Archivio manuskrypty autora, które służyły jako podstawa tekstu, por. także faksymile w *Scritti...*, ss. 55 i dalsze oraz Jürg Stenzl, *Luigi Nono*, Reinbek bei Hamburg 1998, s. 132 i przyp. 84. [zarówno poprzedni, jak i ten oraz pozostałe przypisy są autorstwa Andreasa Wagnera]

[4] Franco Evangelisti, *Vom Schweigen zu einer neuen Klangwelt*, w: „Musik-Konzepte", red. Heinz-Klaus Metzger i Reiner Riehn; nr 43-44, München 1985, ss. 60-64; szczególnie trzeci rozdział *Mehrdeutigkeit und Werk* rozjaśnia historyczne okoliczności oddziaływania Cage'a w Darmstadcie.

[5] Walter Zimmermann, op. cit, s. 41

[6] *Im Zenit der Moderne. Die IFNM in Darmstadt 1946-1966*, red. Gianmario Borio i Hermann Danuser; Freiburg 1997, tom II, s. 15

[7] *Scritti...*, op.cit, ss. 261-271. W niemieckim tłumaczeniu tekst ten funkcjonuje jako *Musik und Revolution* w: Luigi Nono, *Texte. Studien zu seiner Musik*, wyb. Jürg Stenzl; Zürich 1975. Ponadto do kwestii tej wraca Nono w licznych wywiadach z lat 1968, 1970, 1983, 1987 i 1988. Interesującym jest przedstawienie kulisów wykładu darmstadckiego Nona przez Angelę Idę De Bendictis w *Scritti...*, tom II, s. 564 i dalsze, przyp. 15.

[8] Luigi Nono, *Eine autobiographie des Komponisten*, *Enzo Restagno mitgeteilt*, w: *Luigi Nono. Dokumente – Materialen*; red. Andreas Wagner; Saarbrücken 2003. s. 53.

[9] Heinz Klaus-Metzger, *Nono und der musikalische Fortschritt*, w: *Luigi Nono. Dokumenta – Materialen*, op.cit., s. 144.

[10] Angela Ida De Benedictis, *Gli equivoci del sembiante: Intolleranza 1960 e le fasi di un'opera viva*, w: „Musical Realtà nr 1/1998, ss. 153-217.

[11] Walter Zimmermann, op.cit., s. 42.

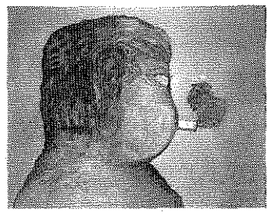
[12] Heinz-Klaus Metzger, *Wendepunkt Quartett?*, w: „Musik-Konzepte" nr 20, München 1981, s. 96, przyp. 4

[13] Morton Feldman, *Wederlnoch* (1967-68), w: *Essays*, red. Walter Zimmermann, Kerben 1985, s. 80.

we'Ll keep
yoUr
mus Ic
as you finally Gave
It to us

a harmoNy
Of
space aNd
sOunds

John Cage, 1990.



Kompozytor patrzy. Fascynacje Mortona Feldmana

AGNIESZKA TES

Kategorie, którymi operują sztuki wizualne i muzyka, łączą się z różnymi aspektami percepcji – obrazu i dźwięku – domenami oka i ucha. Artyści obu dziedzin nierzadko poszukują wzajemnych inspiracji, które potem decydują o powstaniu nowych jakości. Drogi te, przynależne do świata myśli, kształtują delikatną tkankę samych dzieł, jak też potem ich odbioru i analiz. Bez wchodzenia w labirynty tych ostatnich postaram się zarysować problem w odniesieniu do jednej historii.

Dla Mortona Feldmana (1926-87) ważnym obszarem konotacji twórczych stało się malarstwo. Szczególnie istotne okazały się związki z prężnie działającym powojennym środowiskiem artystów nowojorskich, którzy współtworzyli jedno z najbardziej oryginalnych i szeroko oddziałujących zjawisk w sztuce drugiej połowy XX wieku. Feldman, muzyk-indywidualista o szerokich zainteresowaniach przez wiele lat pozostawał w osobistych, jak też artystycznych, relacjach z czołowymi postaciami słynnych szkół abstrakcji: gestu (Jackson Pollock, Philip Guston, Franz Kline, Willem de Kooning) i chromatycznej (Mark Rothko, Barnett Newman, Ad Reinhardt). W latach 50. wraz z Johnem Cagem znalazł się w samym centrum heroicznego poruszenia, które zrodziło nowe idee. Niektóre ze swoich kompozycji poświęcił właśnie jego bohaterom (*For Franz Kline* 1962, *De Kooning* 1963, *Rothko Chapel* 1971, *For Philip Guston* 1984), pisał muzykę do filmów dokumentalnych o Pollocku i de Kooningu oraz eseje z wystaw, przy czym jego komentarze do dzieł sztuki były niezwykle trafne, a owa specyficzna metoda opisu sprawdziła się także w tekstach o muzyce.

„Nowe malarstwo – jak sam mówi, wskazując jego wpływ na swą wczesną twórczość – wywołało we mnie pragnienie osiągnięcia dźwiękowego uniwersum, bardziej bezpośredniego, natychmiastowego, fizycznego niż wszystko, co istniało dotąd". Żywe, nieakademickie podejście do zagadnień sztuki i procesu tworzenia, jakie prezentowali współcześni mu malarze, inspirowało go do tego stopnia, że wspominał nawet, iż więcej nauczył się od nich niż od wielkich kompozytorów tradycji zachodniej. Wiele z wczesnych utworów Feldmana bazuje na spontanicznej, intuicyjnej kreacji, którą sam porównuje do pracy malarza rozprowadzającego farby bezpośrednio na płótnie (jak czynili to Pollock czy Guston), bez uprzednio wypracowanych koncepcji i późniejszych korekt, z poczuciem istotności samego procesu – aktu. Bliska wydaje mu się ta cierpliwość pozwalająca niejako samoistne dojrzewać materii obrazów. **„Watch it happen". „Let it go"**. Na tej zasadzie chce pozwolić dźwiękom wybrzmieć, być tym, czym są, uwolnić je od tradycyjnej retoryki i nadać im własną wymowę. W eksperymentach z lat 50. wyraźnie unika konstruowania tematów, tworzy zrównoważone abstrakcje o minimalnych napięciach, wprowadza elementy nieprzewidywalności, a od wykonawcy wymaga raczej intuicji i gotowości do współpracy niż wirtuozerii.

Najbardziej znaczące estetycznie wydaje się pokrewieństwo twórczości Feldmana z abstrakcją chromatyczną, określaną też mianem malarstwa barwnego pola. Wyraźnie paralele można odnaleźć zwłaszcza między jego dziełami z dojrzałego i późnego okresu a kontemplacyjnymi płótnami klasyka XX wieku, Marka Rothko, którego sztuka inspirowała zresztą również innych muzyków i zainicjowała niejedno twórcze przedsięwzięcie. Te liryczne, niemal opalizujące obrazy zbudowane ze stonowanych, spokojnie przenikających się, rozmytych poziomych pól barwnych wywołują wrażenie trwania. Właściwa im medytacyjna intensywność osiągana jest przez koncentrację na formie – kolorze, której nie zakłóca nic, co można by kojarzyć z tradycyjnie pojętym tematem czy przedstawieniem. Feldman widział tu „powolne wyłanianie się w czasie", jakość, która przełożona na język muzyki przyniosła efekt wyłaniania się w przestrzeni oraz „stawania się". Miękkość w nakładaniu koloru porównać z kolei można do bardzo miękko wydobywanych dźwięków, co zalecał wykonawcom kompozytor. „Stopień skupienia, bezruchu, który znalazłem w dziełach Rothka czy Gustona, to być może najbardziej znaczące elementy spośród tych, które przeniosłem do mojej muzyki z obszaru malarstwa".

W roku 1971 powstał utwór przeznaczony do wykonania w kaplicy wypełnionej płótnami Marka Rothko. Oto jak o tym doświadczeniu opowiada sam kompozytor: „Kaplica Rothki jest duchową przestrzenią stworzoną (...) jako miejsce do kontemplacji, gdzie mężczyźni i kobiety różnych religii bądź niewyznający żadnej mogą medytować w ciszy: w samotności lub wspólnie. Dla tego miejsca, wybudowanego w 1971 roku w Houston, Rothko namalował czternaście wielkich obrazów. (...) Mój wybór instrumentów w dużym stopniu zainspirowany został przestrzenią kaplicy jak też samymi płótnami. Obrazowanie Rothki rozciąga się, biegnie prosto w stronę brzegów płócien i na uzyskaniu podobnego efektu zależało mi w muzyce – powinna ona przenikać całe ośmioboczne pomieszczenie, a nie być słuchaną z pewnego dystansu. Dźwięk ma być bliższy i bardziej fizycznie odczuwalny przez odbiorcę, niż dzieje się to w sali koncertowej.

Totalny rytm cyklu, tak jak to zaaranżował Rothko, objawia się w nieprzerwanej ciągłości. Podczas gdy w malarstwie można było powtarzać kolor i rozmiar, zatrzymując przy tym dramatyczne ciążenie, to w muzyce – tak to odczuwałem – potrzebna była seria mocno skontrastowanych, następujących po sobie odcinków. Wyobrażam to sobie na wzór znieruchomiałej procesji, podobnej do tej, jakie zobaczyć można na fryzach greckich świątyń. Sekcje te mogą być scharakteryzowane następująco: 1. wydłużony wstęp o charakterze deklamacyjnym, 2. bardziej statyczna, »abstrakcyjna« sekcja chóru i dzwonków, 3. interludium na sopran, altówkę i perkusję, 4. liryczne zakończenie na altówkę z akompaniamentem wibrafonu, dopełnione potem przez chór na zasadzie kolażu".[1]

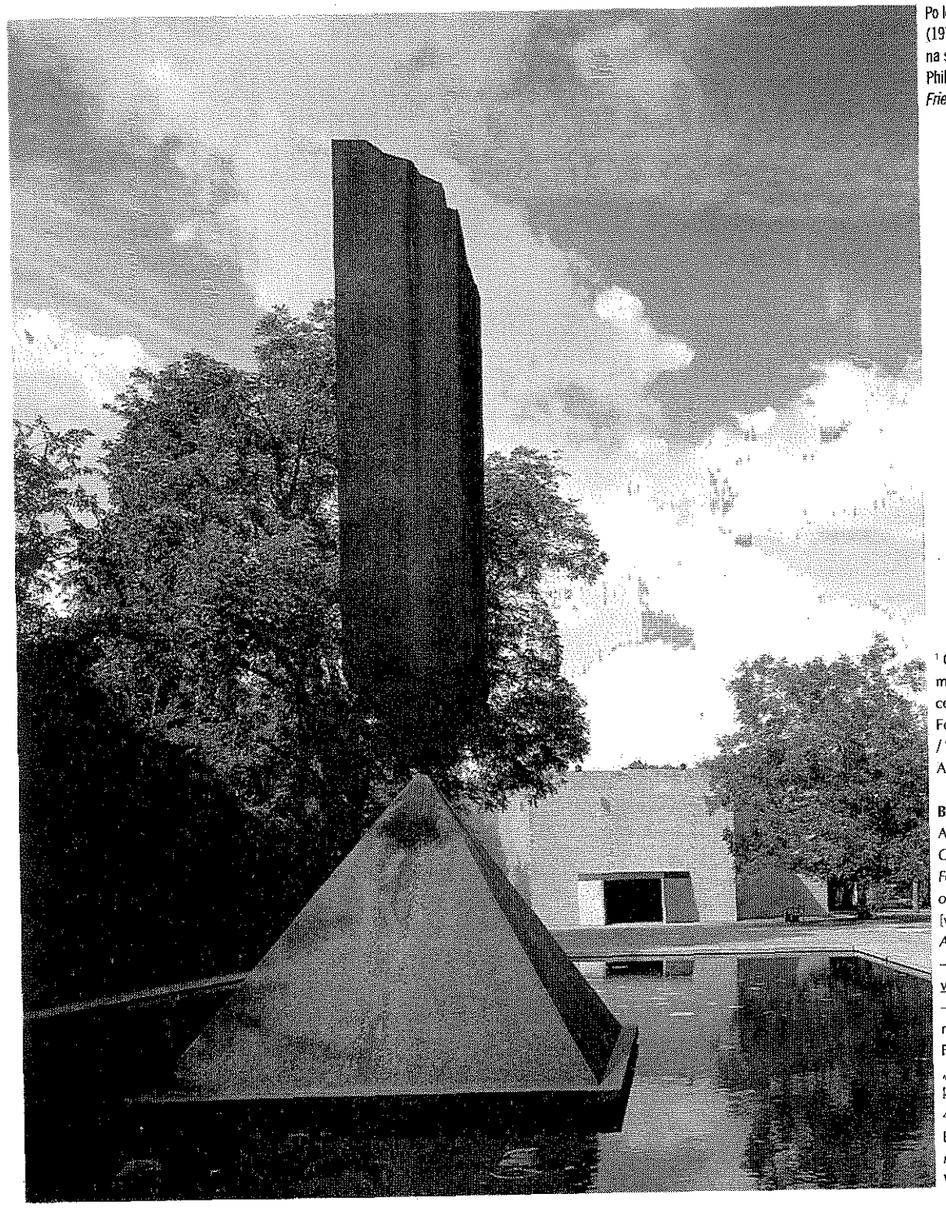
Charakterystyczne dla abstrakcji barwnego pola odrzucenie symbolizmu,

Muzyka nie jest malarstwem, ale może się od niego uczyć...

Morton Feldman

Zostałem malarzem, ponieważ chciałem podnieść malarstwo do poziomu siły wzruszania, jakie mają muzyka i poezja.

Mark Rothko



Po lewej: *Rothko Chapel* (1971) - widok z zewnątrz; na stronie obok u góry: Philip Guston, *Friend - to MF* (1978)

[1] Cytat za tekstem zamieszczonym we wkładce do płyty z muzyką Feldmana *Rothko Chapel / Why Patterns?*, New Albion, NA039CD.

Bibliografia

A. C. Beal, *Time Canvasses: Morton Feldman and the Painters of the New York School*, [w:] *Music and Modern Art*, New York – London 2002

www.cnvill.demon.co.uk – bogaty wybór tekstów na temat Mortona Feldmana

„Warszawska Jesień", książka programowa 42. festiwalu, 1999

B. Rose, *Malarstwo amerykańskie XX wieku*, Warszawa, 1999.

uproszczenie gestu i środków, rezygnacja z silnego kontrastowania oraz wyolbrzymienie skali (preferowanie dużych rozmiarów) przywodzą na myśl niektóre zabiegi stylistyczne kompozytora. Wspólne jest dążenie do pewnej totalności i niezależności dzieła – w przypadku malarstwa Rothka będzie to próba osiągnięcia wrażenia czegoś większego niż to, co jest na powierzchni płótna, wybiegającego poza nią; w przypadku muzyki Feldmana – przede wszystkim późniejszych utworów – czegoś, co się nie rozpoczyna i nie kończy, nie jest uwieńczone finałem, umiera naturalnie... Jak w malarstwie przedstawicieli tej szkoły można by więc mówić o celebracji samego koloru, tak w muzyce – samego dźwięku i czasu.

Formalne wybory artystów związane są z „programem" dzieła jak i warunkami jego prezentacji. Mark Rothko tłumacząc stosowanie olbrzymich formatów, mówi, co mogłoby wydawać się paradoksalne, o chęci bycia możliwie najbardziej intymnym i ludzkim. Interesowało go, podobnie jak np. Pollocka, wykreowanie prawdziwego, intensywnego doświadczenia, ogarniającego całe pole widzenia, zbliżenia dzieła i widza w kontakcie, który różni się od zwykłego „podziwiania" eksponatu w muzeum. Oglądający może poczuć się tak, jakby był zatrzymany w obrazie, odczuć jego fizyczną obecność. Jest w tym pragnienie wskrzeszenia uniwersalnych wartości sztuki, jej głębi i mocy oddziaływania, poruszania. Feldman dąży do uzyskania podobnych wartości, tak w swoim wysublimowanym podejściu do materii dźwięku i formy (trudno przewidzieć bieg utworu: choć wydaje się, że nic się nie zdarza, subtelne zmiany zachodzą ciągle), jak i operowaniu czasem. Doprowadza to do ekstremalnych rozwiązań w słynnych długich, powolnych, oszczędnych pod względem ilości zastosowanych elementów i wyzywająco monotonnych późnych utworach, z 5-godzinnym *II Kwartetem smyczkowym* na czele. Tak jak Rothko kreuje „doświadczenie abstrakcyjne", tak Feldman poddaje słuchacza konfrontacji ze spowolnionym ruchem, z prowokacyjnie rozciągniętym w czasie doświadczeniem niezwykłego dźwiękowego świata.

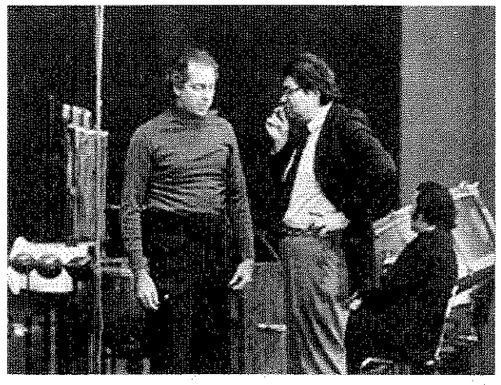
O wizualnym nacechowaniu myślenia Feldmana mówią rozliczne porównania w jego tekstach, publikowanych w ciągu całego życia, nieraz nieco ze sobą sprzecznych czy niejasnych, na pewno mocno zindywidualizowanych. Posługuje się w nich terminologią związaną z malarstwem, jak: kolor, płaszczyzna, iluzja, perspektywa, *horror vacui*... „Tematem mojej muzyki jest obsesja *płaszczyzny*. W tym sensie moje kompozycje wcale nie są kompozycjami, można by je nazwać płótnami czasowymi (*time canvasses*)". Dla artysty *płaszczyzna* związana jest z pojęciem *aury* (*aural plane*), a jego zamierzeniem było wykreowanie nowego rodzaju atmosfery dzieła, opartego na wykorzystaniu pasywnych własności dźwięku zamiast starych metod jego prowadzenia przez „atak instrumentalny". W swoim ostatnim eseju, *More Light*, do opisania późnych utworów używa natomiast pojęcia *światła*, i sugeruje odczytywanie subtelnej zmienności w strukturach nie jako wariacji, ale „zróżnicowanego oświetlenia" (*listening to a different light*).

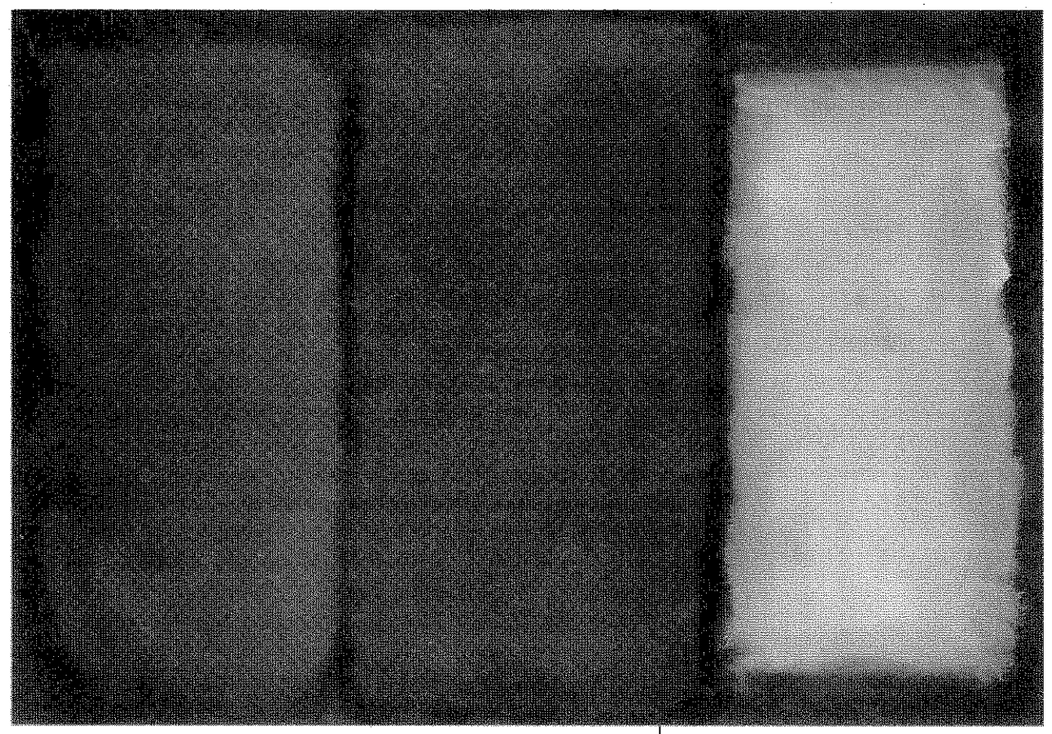
W latach 70., kiedy istotnym motywem w dziełach Feldmana staje się repetycja, on sam przywołuje jako źródło inspiracji niektóre obrazy Jaspera Johnsa, jednej z czołowych osobistości łączonej z ideą antysztuki, i jego definicję pojęcia wariacji: „zrób to tak, a potem inaczej". Znamienne, że kompozytor wspomina o redukcji, a unika określenia „minimalizm", z jego cechami takimi jak klarowność formy czy prostota struktur oraz stały, niezmienny rytm. Feldman delikatnie różnicuje, modeluje swoje powtórzenia, granice poszczególnych segmentów są zdefiniowane raczej mgliście, a nie klarownie, co burzy możliwy formalizm zabiegu repetycji i wynika z głębszych, niekiedy zestawianych też z literackimi metodami Becketta, zamysłów. W ten sposób utwór inspiruje słuchacza do wnikliwego odbioru.

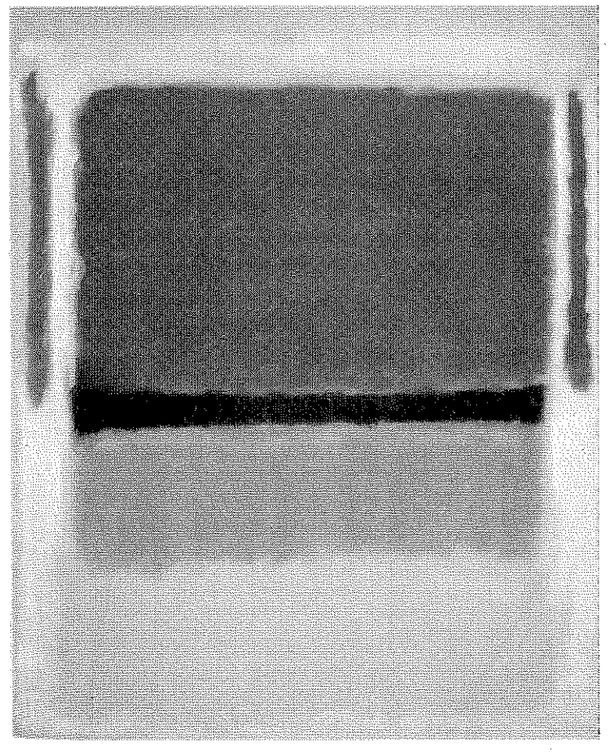
Frank O'Hara, poeta związany ze środowiskiem nowojorskim tak charakteryzuje postawę Feldmana: „Podobnie jak artyści zaangażowani w ruch nowego amerykańskiego malarstwa, dążył on do znalezienia własnej ekspresji, która nie byłaby ograniczona przez żaden system." Udało mu się stworzyć własny, homogeniczny język, który cechuje to, co szczególnie cenił – bezkompromisowość, odrzucenie eklektyzmu. Podobnie jak niektórzy malarze chciał wyzwolić się z obciążeń przeszłości. „Wolność – jak to ujął – jest najlepiej zrozumiana przez kogoś takiego jak Rothko, który był na tyle wolny, żeby zrobić tylko jedną rzecz – stworzyć »Rothkę« i odkrywać to wciąż na nowo. Postawa kompozytora, wykrystalizowana w ciągu długiej kariery, wydaje się podobnie konsekwentna, a jego niechęć do historycznych uwarunkowań czy tradycji oraz skłonność do abstrakcji przetrwała, również wtedy, gdy w sztuce zaczęły dominować inne tendencje.

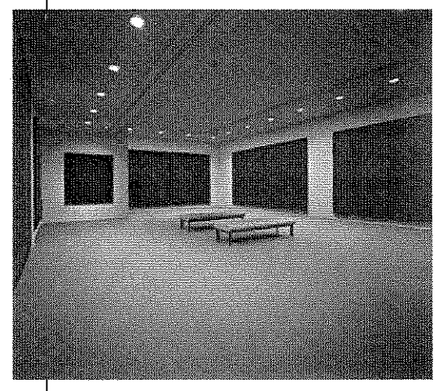
Wizualne odniesienia mogą wzbogacić odbiór i poszerzyć interpretację muzyki Feldmana, entuzjasty sztuki – obrazów dawnych mistrzów, ascetycznego Mondriana czy XIX-wiecznych wschodnich dywanów. Choć część jego wypowiedzi to mocno subiektywne, często retoryczne, a nieraz i sprzeczne twierdzenia, da się z nich wyczytać jakąś ogólną estetyczną zbieżność między aktywnością tego twórcy i współczesnych mu malarzy nowojorskich, by zacytować Amy C. Beal – „sztuka, którą oglądał wokół siebie nasyciła jego doświadczenie". A być może nawet je ukształtowała?

Agnieszka Tes









Na stronie obok po lewej: Mark Rothko i Morton Feldman; po prawej: „Szkoła Nowojorska" – Christian Wolff, Earle Brown, John Cage, Morton Feldman.

U góry: Mark Rothko, *Untitled* (1955);
po lewej: Mark Rothko, *Untitled (Violet, Black, Orange, Yellow on White and Red)* (1949);
powyżej: *Rothko Chapel* (1971), wnętrze

Obraz jest statyczny, nie przemija, ale widz może sam wybrać punkt, na którym będzie się w danej chwili koncentrował. Jego oczy wędrują, nie możesz kontrolować sposobu, w jaki ktoś patrzy na obraz. Problem z muzyką polega na tym, że ona istnieje w czasie. Nie możesz pominąć faktu, że zaczyna się i kończy w określonym momencie. Nie da się od tego uciec. Fascynuje mnie to, jak można w muzyce stworzyć iluzję czasu nieliniearnego. Wrażenia, że czas nie biegnie w sposób jednostronny, mimo że w istocie tak jest, podobnie jak obraz naprawdę jest statyczny. Malarz pracujący nad obrazem nie może zmienić tego, że ma on płaską powierzchnię. Ja zaś nie mogę sprawić, że wraz z początkiem utworu czas zmieni swój bieg. Fascynuje mnie ten problem...

Every Tuesday
at the Empty Bottle
the VANDERMARK 5
will pour an ocean of sound
into your bucket.

Drink, don't drown.

W wiad z Kenem Vandermarkiem

W samo południe ciepłego marcowego dnia spotykamy się w Alchemii – *Ken Vandermark*, nasz przyjaciel *Wawrzyniec Mąkinia* i *my dwaj*. Szybkie cappuccino i idziemy na Meiselsa, gdzie muzyk mieszka podczas pobytu w Krakowie. Po drodze wspominamy wczorajsze jam session. „Witam w moim domu!". Szukamy kawy innej niż zbożowa Inka (ostatnia pokoncertowa noc w Alchemii trwała do piątej rano). I wreszcie sam wywiad. Dziwny, bo rzadko się zdarza, aby ktoś odpowiadał na pytania, których nawet nie zdążyliśmy zadać. Rozmowa toczy się tak, jak się toczy, choć pewnie mogłaby inaczej. A poniższy tekst jest jej wiernym zapisem. Jak powiedziałby Vandermark – to ślad. Ken chciał mówić, a my po prostu nie przerywaliśmy.

Wczoraj wieczorem, mówiąc o albumie* Alchemia, *użyłeś określenia „zupełnie zwariowany box". Dlaczego?

Dlaczego? Miałem na myśli to, że wydanie w postaci boksu całej pracy, jaką wykonaliśmy tu, w Alchemii rok temu, podczas serii koncertów Vandermark 5, jest zupełnie niesamowite. Dla mnie to jak zestaw nagrań Arta Peppera z Village Vanguard, który jest dokumentem tego, jak jego grupa pracowała, starała się grać razem i uczyła się nowego materiału. Oczywiście kiedy przyjechaliśmy do Krakowa z Vandermark 5, graliśmy ze sobą już od wielu lat, ale istnienie takiego dokumentu funkcjonowania grupy... Nawet nie wyobrażałem sobie, że coś podobnego może się kiedyś zdarzyć. Więc jeśli mówię, że to szalone lub wariackie... no, bo to jest szalone! (*śmiech*). Ale i fantastyczne jednocześnie.

(...)

Wiemy, że masz w Polsce nagrywać płytę z braćmi Oleś...

To wyszło od Marka [Winiarskiego – przyp. red.]. On jest naprawdę zadziwiającym facetem. W marcu zeszłego roku zasugerował nagranie z Olesiami. Wydaje się to być całkiem dobrym pomysłem. Dali mi mnóstwo muzyki do nauczenia. Sam nie wiem... Przeglądałem te nuty i doszedłem do wniosku, że chyba jednak wolałbym pracować jako trio i wyimprowizować materiał. To, co od nich dostałem, związane jest z estetyką, którą nie mam ochoty się już zajmować. Tak mi się przynajmniej wydaje. (...) Nie chcę, aby to zabrzmiało jak krytyczne uwagi pod adresem muzyki, którą mi zaprezentowali, albo jak stwierdzenie, że nie jest ona dobra. Chodzi raczej o moje własne refleksje na temat tego, co mnie obecnie najbardziej interesuje. Chcę, żeby to było jasne i żeby nikt nie poczuł się urażony moimi słowami. Według mnie dokładne powtórzenie w muzyce zabija energię. W nagraniach, które naprawdę uwielbiam – nieważne, czy jest to jazz, funk czy reggae, blues czy cokolwiek – często pojawia się coś, co ociera się o dokładne powtórzenie. Ale kiedy się w nie wsłuchasz, usłyszysz te drobne różnice. Elastyczność w obrębie powtórzenia jest elementem tworzącym napięcie. (...) Interesuje mnie idea, którą można bardzo łatwo zobrazować za pomocą przykładów z twórczości Mortona Feldmana albo bluesa z Delty. Słyszysz frazę i wydaje ci się, że ona się powtarza, ale jeśli uważnie się wsłuchasz, zauważysz, że w istocie nie jest to powtórzenie. Fraza ukazuje się jakby z coraz to innej perspektywy. Kiedy ją słyszysz, czujesz, że to żywa muzyka. To samo dotyczy też reggae i funky, w których, co prawda, występuje stała, powtarzająca się linia basu, ale zmieniające się na jej tle partie innych instrumentów (na przykład gitary) czynią muzykę elastyczną i wnoszą do niej element zaskoczenia. Właśnie to jest dla mnie najciekawsze, bo otwiera przestrzeń dla rozwoju.

Dotyczy to również muzyki Bridge 61. Kilka utworów z elektrycznym basem, które napisałem dla tego składu, bazuje na tym właśnie pomyśle. Powtórzenia pojawiają się za każdym razem jakby w innym świetle.

Ciekawi mnie fenomen pamięci słuchacza. Wyobraźmy sobie człowieka oglądającego obraz. Obraz jest statyczny, nie przemija, ale widz może sam wybrać punkt, na którym będzie się w danej chwili koncentrował. Jego oczy wędrują, nie możesz kontrolować sposobu, w jaki ktoś patrzy na obraz. Problem z muzyką polega na tym, że ona istnieje w czasie. Nie możesz pominąć faktu, że zaczyna się i kończy w określonym momencie. Nie da się od tego uciec. Fascynuje mnie to, jak można w muzyce stworzyć iluzję czasu nielinearnego. Wrażenia, że czas nie biegnie w sposób jednostronny, mimo że w istocie tak jest, podobnie jak obraz naprawdę jest statyczny. Malarz pracujący nad obrazem nie może zmienić tego, że ma on płaską powierzchnię. Ja zaś nie mogę sprawić, że wraz z początkiem utworu czas zmieni swój bieg. Fascynuje mnie ten problem... I być może jestem jedynym zainteresowanym tą kwestią (*śmiech*)! Staram się jednak coraz bardziej myśleć w kategoriach malarskich. To pomaga mi w zmaganiach z tym problemem. Weźmy jakiś utwór muzyczny – mam na myśli dzieło zawierające zarówno elementy kompozycji, jak i improwizacji, żeby wszystko było jasne. Jeśli kontrolujesz pewne parametry, a inne zostawiasz niedookreślone, to zawsze będzie miejsce na zaskoczenie, improwizację i napięcie. Ale gdyby stworzyć kompozycję, która jest czymś na podobieństwo obrazu... Powiedzmy, że patrzę na obraz i widzę jego prawy górny narożnik. Potem mój wzrok wędruje do dolnego narożnika, ale wciąż pamiętam ten prawy! Nadal jest w moim umyśle. Kompozycja, która wywołuje to samo uczucie – to mnie teraz najbardziej interesuje.

Weźmy dla przykładu te utwory z elektrycznym basem napisane dla Bridge 61. Numer, który graliśmy na końcu każdego wieczora nazywa się *Shutter*. Zatrzymajmy się tylko przy linii basu – utwór zbudowany w ten sposób, że od początku do końca zapisanej części istnieje kilka, cztery, pięć linii basu. Prezentujesz publiczności ten materiał. Ludzie słyszą wszystkie te basowe linie. To tak jakby zobaczyli obraz – mają teraz zupełną swobodę w patrzeniu na niego tak, jak mają na to ochotę. Więc kiedy Nate [Mc Bride – przyp. red.] przechodzi do kolejnej partii basu, mają to w swojej pamięci. Potem chodzi już o wzięcie tych kawałków i umieszczenie ich w innych miejscach... powiedzmy – pamięci. Jeśli pomyślisz o słuchaniu tak jak o patrzeniu – możesz odtwarzać i operować tymi elementami w czasie. Rozumiecie? Zaczynasz tworzyć iluzję cofnięcia się w czasie. Zegar zaczyna chodzić o dwunastej i cofa się do piątej... rano (*śmiech*)! Ponieważ Nate wraca do czegoś, co słyszałeś na początku, stwarza to poczucie chronologicznego odwrócenia. Oczywiście to nie tak, że nikt tego nie robił już w przeszłości, bo jest mnóstwo przykładów na powrót do wcześniejszych partii utworu. Ja jednak staram się łączyć to z improwizacją. Struktura, jaką nadałem tej kompozycji, nie zmienia się – w tym sensie gramy ją co noc prawie tak samo. Ale wybory, jakich dokonuje Nate, kolejność linii basowych – to już jest improwizowane. Członkowie zespołu nie wiedzą, co zamierza zrobić Nate. Publiczność też tego nie wie. Tworzy się więc odczucie przechodzenia poprzez czas... (...)

Kompozycja jest odpowiednikiem obrazu, a improwizacje mają symulować różne warianty ruchów oka widza?

Dokładnie tak! Właśnie to mam na myśli. Nasza praca polega jakby na prowadzeniu wzroku odbiorcy w stronę różnych części obrazu. To nie jest dokładnie taka sama wolność, jest w tym więcej kontroli, ale tak, o to chodzi.

Coraz bardziej interesuje mnie idea wolności w powtarzaniu fraz. W odróżnieniu od ich powtarzania ścisłego. Napisałem sporo bardzo skomplikowanej muzyki. Różne rytmy, metra, takty... Zapisanie jej w ten sposób było jedyną metodą wydobycia na zewnątrz dźwięków, które słyszę w głowie. Nie jest skomplikowana dla samej tylko komplikacji. Najlepsza muzyka to według mnie taka, która może być bardzo złożona w zapisie, ale brzmi niezwykle prosto. Niewykluczone, iż najlepszym tego przykładem są kompozycje Theloniousa Monka. Naprawdę bardzo, bardzo ciężko zagrać je dobrze. Ale brzmią jak piosenki! Możesz śpiewać te melodie: gdy je raz usłyszysz, już ich nie zapominasz. Jeśli mógłbym coś osiągnąć w muzyce, chciałbym, aby było to właśnie coś podobnego do dzieła Monka. Jego muzyka doskonale ilustruje mój sposób rozumienia powtórzeń. Wiecie, te jego linie (*nuci*), a potem improwizacje na ich tle. Więc solo będzie jakoś tak (*nuci, akcentując dysonans*). To jest właśnie przedmiot mojego zainteresowania – gra z pamięcią słuchacza oparta na powtórzeniach i zmianach. Napięcie powstaje w momencie, kiedy wszyscy wiemy, co ma się wydarzyć za chwilę. Ale co będzie, jeżeli odłożymy to na moment? Czy postrzegamy te linie tak, jakbyśmy ich wcześniej nie słyszeli? Muzyka Monka jest tego świetnym przykładem. Jest tak nowatorska, świeża, te linie melodyczne... W szczególności sam sposób, w jaki grał te melodie i improwizował na ich podstawie. Każda rzecz, którą zrobił, była jak ponowne wynalezienie fortepianu! To według mnie największe osiągnięcie, jakiego możesz dokonać w muzyce.

Czyli, jeżeli dobrze rozumiem, chcesz przenieść sposób percepcji charakterystyczny dla malarstwa na muzykę?

Tak, w dużym uproszczeniu można by to tak określić. W rzeczywistości nie jest to aż tak oczywiste, muzyka i malarstwo operują zupełnie innymi środkami wyrazu. Ale jakiś aspekt myślenia obrazami na pewno jest użyteczny... Szczerze mówiąc, nie jestem jeszcze do końca pewien, co chcę osiągnąć. Naprawdę nie wiem, dokąd zmierzam. Mam tylko mgliste wrażenie, że to może być jakaś metoda pracy, sposób konstruowania. Czuję, że aby dobrze wykonywać mój zawód, jakim jest tworzenie muzyki nowej, nowoczesnej czy osobistej (nieważne, jak ją określimy), powinienem szukać metod, które, być może, dotychczas nie istniały. Nie chciałbym wyjść na pretensjonalnego dupka, mówiąc: „tego jeszcze nie było!", ale jeżeli pracuję nad czymś naprawdę własnym i wyjątkowym, nie powinienem korzystać z metod, które ktoś za mnie wypracował. Dotychczas studiowałem głównie twórczość innych artystów – Braxtona, Monka, Aylera czy Jamesa Browna, próbując znaleźć element pobudzający moją kreatywność, żebym mógł pisać muzykę wypływającą z ich dzieła. Teraz uświadamiam sobie, że muszę pójść dalej, czyli uniezależnić się od tych źródeł inspiracji. Muszę znacznie więcej od siebie wymagać, żeby przedostać się na terytorium, które, mam nadzieję, będzie moją własnością. Nie cudzym wzorcem, z którego się czerpie, ale moją własną formą. Dla mnie malarstwo, a zwłaszcza twórczość artystów amerykańskich z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, stało się ważnym obiektem studiów właśnie dlatego, że jest tak odległe od muzyki. Problemy, z którymi się zmagali: znalezienie nowej formy, nowej materii i nowej myśli, są bardzo bliskie mojemu myśleniu o muzyce, którą chcę grać. Jedynie specyfika medium jest inna. Bo nie chodzi o to, że chcę tworzyć muzykę, która byłaby jakimś dźwiękowym odzwierciedleniem malarstwa...

...to nawet byłoby mało wiarygodne...

...właśnie. Natomiast prześledzenie ich procesów myślowych może być bardzo pomocne, bo właśnie teraz próbuję wyjść poza dźwięki, które znam. Chcę znaleźć coś własnego. Nie wiem, czy to ma sens... Mam nadzieję, że tak.

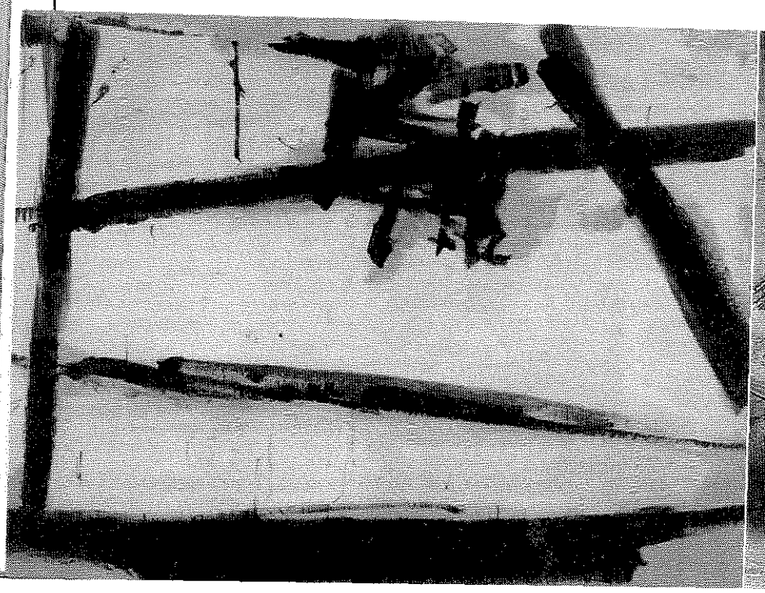
Franz Kline, *Untitled* [1957], Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

Oprawa graficzna Twoich albumów często jest bardzo piękna. Czy grafika odgrywa jakąś ważną rolę, czy współtworzy płytę?

Tak, to bardzo ważny element. Patrzę na albumy jak na dokumenty. Świadectwa drogi, jaką przeszedłem wraz z innymi muzykami danego zespołu. Zapisy pewnych momentów w czasie, wrażeń z nimi związanych – wizualnych, a także uczuć. Czasem to wszystko znajduje odzwierciedlenie w notce, którą piszę do płyty. Próbuję wyrazić wszystko, czego doświadczyłem w tamtym momencie, ale myślę, że wciąż mi się to nie udaje (*śmiech*). Tak, czy inaczej, jeśli kupujesz moją płytę, słuchasz muzyki, a do tego widzisz i grafikę, i tekst, to powinieneś wiedzieć, że to znaczy dla mnie więcej niż sama muzyka, niż te kilka kawałków, które zagraliśmy. Album dokumentuje nas samych z okresu, kiedy ten materiał się rodził — wszystkie próby, koncerty, pracę kompozytorską... Oto, kim byliśmy! To nie jest tylko muzyka. Głęboko wierzę, że nie da się jej oddzielić od nas jako od ludzi z bagażem doświadczeń. A chyba najbardziej jaskrawym tego przykładem jest box Vandermark 5 z Alchemii. Ta powalająca (*śmiech*) liczba dwunastu płyt z owych pięciu dni, poprzedni wywiad, który przeprowadziliście [znajdujący się we wnętrzu książeczki albumu – przyp. red.], wszystkie zdjęcia, a nawet grafika, która jest dziełem Bartka i Marka – wszystko razem składa się na najlepszą z możliwych prezentacji tego, kim byłem wtedy, rok temu, w marcu, w Krakowie. Ów album opowiada o moich uczuciach, poglądach, nawet o wyglądzie. To ślad. Dowód.

Dlatego też ten rodzaj muzyki jest mi tak bliski jako forma sztuki. Dlatego tak bardzo mnie obchodzi i emocjonuje jej rola i miejsce w świecie: ponieważ jest niezwykle mocno związana z tu i teraz, jest sposobem wyrażania... naszego człowieczeństwa; takim, które nie istnieje w żadnej innej formie sztuki. Malarz może pracować kilka dni, miesiąc albo rok nad jednym płótnem; podobnie z filmem. Stosunkowo bliska jest mi fotografia, ona też jest zapisem chwili: mam na myśli zwłaszcza fotografię prasową, reportażową, na przykład zdjęcia Roberta Franka. Jeśli chcesz wiedzieć, jaka była Ameryka, kiedy odbywał swoją podróż, wystarczy zajrzeć do jego albumu, zobaczyć zdjęcia ludzi ówcześnie żyjących. To wielki dokument tamtych czasów i ich atmosfery. Moja metoda pracy i charakter improwizacji mają dla mnie naprawdę duże znaczenie, a oprawa graficzna nagrania ma podkreślać wymowę samej muzyki. To bardzo trudne zadanie, prawie niemożliwe do wykonania.

Jeśli popatrzysz na te trzy wieczory, podczas których graliśmy teraz, i porównasz je do tych pięciu sprzed roku, jeśli spojrzysz na wszystkie zmiany, jakie zaszły w nas, w świecie... Jednym ze sposobów na wyrażenie tego jest muzyka. Mam nadzieję, że to, co grałem podczas tegorocznych koncertów, różni się od tego, co zaprezentowałem rok temu. To zadziwiająca wolność, a jednocześnie odpowiedzialność wobec sztuki, którą zdecydowałem się uprawiać. Aby próbować wyrazić poprzez improwizację to, kim jesteśmy. Kim ja jestem. I moje refleksje na ten temat w danym czasie. Wszystko – dokumenty, koncerty, dyskusje – wszystko się ze sobą wiąże. Wszystko jest pogonią za ideą – jak wyrazić ten chaos, w którym żyjemy. Tak więc ważne jest dla mnie, jak są postrzegane owe pozamuzyczne elementy albumu i staram się mieć wpływ na ich wygląd.



Franz Kline, *Painting Number 2* [1954]; The Museum of Modern Art, New York

Jestem pewien, że dużo czytasz. Jaka lektura daje Ci najwięcej przyjemności?

Cóż... Do moich największych rozczarowań samym sobą należy to, że tak wolno czytam. Przez brak umiejętności szybkiego czytania nie mogę poznać tylu książek, ile bym chciał. W ciągu ostatnich kilku lat najbardziej interesowały mnie biografie.

Widzę, że czytasz właśnie biografię Becketta!

Tak! To świetna książka. Czytam głównie biografie muzyków i innych artystów, których szczególnie cenię, na przykład właśnie Becketta. To dla mnie prawie jak poszukiwanie metody, próba dowiedzenia się, w jaki sposób osiągnęli to, co osiągnęli. Jak dokonali przełomów, których dokonali. Może studiowanie ich życiorysu pomoże mi odnaleźć klucz, wskazówki dla samego siebie. W ciągu ostatnich kilku lat było to jednym z ważniejszych nurtów moich poszukiwań. Nie czytam zbyt wiele beletrystyki, ale uwielbiam Becketta i znam więcej jego książek niż jakiegokolwiek innego prozaika czy dramaturga. Większość rzeczy, które czytam, to literatura faktu, a to dlatego, że próbuję poznawać i zrozumieć rzeczywistość, być może z pewną nadzieją na odnalezienie jakiegoś życiowego przewodnictwa.

Rozmawiałem z Wawrzyńcem o poetach, ale w ogóle nie znam się na poezji. Był tak hojny i podarował mi tom Miłosza, którym jestem teraz zafascynowany. To ciekawy zbieg okoliczności: on zmarł kilka miesięcy temu, prawda? Widziałem artykuł w jakimś amerykańskim magazynie, był tam przedruk jego wiersza. Z powodu własnej ignorancji nie miałem pojęcia, kim był Miłosz, ale ten wiersz podziałał na mnie powalająco. Wyciąłem go wtedy i teraz jest na drzwiach mojej lodówki, więc kiedy tylko chcę ją otworzyć, on tam na mnie czeka (*śmiech*). To piękny tekst o starzeniu się, o wysiłku, jakim jest poszukiwanie prawdziwego sposobu wyrażania siebie i o pięknie, które się w tym kryje. Sam jego sposób pisania jest niesamowity. To niezwykłe, że akurat tę książkę dostałem od Wawrzyńca, dlatego tym bardziej czuję się zobowiązany, żeby ją przeczytać. Czuję w tym jakieś przeznaczenie, tak miało być.

Ostatnio czytałem też wiersze Kennetha Patchena, amerykańskiego poety. Moje zainteresowanie jego twórczością jest wynikiem współpracy z Peterem Brötzmannem, który uwielbia Patchena. To dobre połączenie – kiedy czytasz poezję Patchena, odkrywasz jej podobieństwo do muzyki Brötzmanna. To literatura bezpośrednia, surowa i otwarta. Emocjonalna i klarowna. Zapoznałem się z tymi tekstami dzięki projektowi, który organizowaliśmy w listopadzie. Muzyka Petera Brötzmanna rozwijała się wokół czternastu bodajże erotyków Patchena recytowanych przez Mike'a Pearsona – to naprawdę niezwykły materiał. Peter nie przepada za wypowiadaniem się na temat własnej twórczości, ale nawet on nie krył entuzjazmu. Płyta nosi tytuł *Be Music, Night* i ukaże się z końcem kwietnia w Okka Disk [Sama płyta faktycznie się już ukazała, a więcej o niej i muzyce Brötzmanna w artykule Dariusza Brzostka *Eksplozja z dawna oczekiwana*… na stronie 110 – przyp. red.].

I jeszcze Frank O'Hara. Był on związany z nowojorskim środowiskiem malarzy, pisarzy i muzyków w latach czterdziestych i pięćdziesiątych – w tym okresie sztuki amerykańskiej, który bardzo mnie fascynuje, więc naturalnie zainteresowałem się jego tekstami. Bardzo chciałem wykorzystać jego wiersz na ostatnim albumie Vandermark 5, *Elements Of Style... Exercises In Surprise*, bo mamy teraz w Stanach bardzo ciężkie czasy. Może stąd tego nie widać, ale życie tam jest naprawdę pogmatwane. To straszny okres w historii naszego kraju i najbardziej destrukcyjny politycznie w całym moim życiu. Kiedy pracowaliśmy nad tym albumem, tutaj w Krakowie i dalej w trasie, a następnie w Stanach, wiele rzeczy zdarzyło się w związku z wojną w Iraku. Duża część muzyki, którą skomponowałem w tym czasie, pozostaje pośrednio pod wpływem tych wydarzeń. Oczywiście nie powiedziałbym, że odzwierciedla ona czy przedstawia to, co myślę albo czuję, ale wszystko to, co się dzieje obecnie w Stanach Zjednoczonych wpływa na moje emocje i poglądy. Znalazłem przepiękny wiersz Franka O'Hary mówiący o drugiej wojnie światowej. To wyjątkowy tekst, który najmocniej ze wszystkiego, co kiedykolwiek czytałem, odzwierciedla dziwaczność i smutek dzisiejszej sytuacji w kraju.

Biografie często traktują o związku albo napięciu pomiędzy życiem a dziełem artysty. Chciałbym Cię zapytać o potrzebę komfortowego miejsca do pracy. Ja lubię pracować przy własnym biurku, z dobrą kawą w moim własnym kubku. Ty robisz to codziennie w innym miejscu – w podróży, w pokojach hotelowych. Nie potrzebujesz własnej przestrzeni?

Już nie! Wiem, o co Ci chodzi i tęsknię za tym, ale moim domem jest teraz to mieszkanie, w którym się znajdujemy. Mój kubek do kawy to ten, z którego teraz piję. Spędzam poza domem więcej czasu niż w domu, więc musiałem się do tego przyzwyczaić. Nie mógłbym wykonywać dobrze swojej pracy, gdybym musiał ciągle wracać do domu w Chicago, do otoczenia, które jest naprawdę moje. Stworzyłem więc swoją mentalną przestrzeń, którą zabieram jak koszulę do każdego nowego pokoju hotelowego.

To naprawdę bardzo dziwne życie... Czuję się bardzo szczęśliwy i uprzywilejowany, że wiodę je właśnie takie, ale na pewno jest ono dziwne. Kilka dni temu, kiedy graliśmy w Krakowie, ktoś (ale nie pamiętam kto, ponieważ ja w ogóle nic nie pamiętam) powiedział, że minął dokładnie rok od czasu naszego poprzedniego pobytu tutaj. Będąc w Austrii, bardzo się rozchorowałem, cały zespół miał okropną grypę i gorączkę, która zresztą wciąż się za mną ciągnie. Pod koniec wieczoru Aleksander, człowiek z Alchemii, zaprosił mnie na wódkę. „Człowieku, nie mogę, jestem chory" – mówiłem. „Chodź, to tylko jedna żubrówka". „No dobrze". A potem było dużo żubrówki... Mam świadomość, że przesiadywanie nad wódką w Alchemii jest jedną z tych rzeczy, które umożliwia mi granie muzyki. Nie potrafię wyrazić tego, co czuję, uzmysławiając sobie, że minął rok, a ja siedzę w tym samym miejscu, z tymi samymi ludźmi, i z tymi, których wcześniej nie znałem. Jak to możliwe, że minął już cały rok? I oto znowu jestem, pijąc wódkę w miejscu, w którym nigdy wcześniej nie byłem aż do ostatniego razu. To było takie dziwaczne uczucie... Jak to powiedzieć... Jak linia demarkacyjna. Wszystkie rzeczy, które się zdarzyły, wracają nagle do ciebie i widzisz je wszystkie naraz. To było tak złożone – mnóstwo dobrych, złych, fantastycznych i różnych innych uczuć zmieszanych ze sobą w jednym momencie. Ciężko to wyrazić. Kiedy graliśmy koncert, stałem na scenie w Alchemii, myśląc o tym, że po roku znów tu jesteśmy i jak wiele to dla mnie znaczy. Więc mówię: „To tak wiele dla mnie znaczy" i słyszę swój głos przez ten cholerny mikrofon. „To tak wiele dla mnie znaczy". I to nie to! To zupełnie nic nie wyraża...

Ale przecież mam muzykę. Mam nadzieję, że ona opowiada o tym, co czuję i czego doświadczam. Nawet jeśli byłoby to tylko siedzenie w piwnicy, picie wódki i rozglądanie się po sali, w której znalazłem się znów po roku – jeśli będę w stanie przekazać to wrażenie w dźwiękach, wtedy będzie to coś jak... prawda. To dlatego moje życie jest takie dziwne, fantastyczne i złożone. Jak to możliwe, że jestem tutaj i rozmawiam z Wami? To prawdziwa tajemnica. Jestem kimś tam, mieszkam w Chicago i gram tę muzykę... i nagle znalazłem się tutaj z Wami. To fantastyczna, niemożliwa wręcz podróż. I jest prawdziwa! Nikt jej nie zaplanował, nikt jej wcześniej nie obmyślił i nie przewidział. Po prostu jest! To fantastyczne! Między innymi dlatego to wszystko jest dla mnie takie ważne.

Sztuka jest ważna, ma duże znaczenie w świecie, bo stwarza możliwość. Możliwość zmiany tego prawdziwego szaleństwa w coś innego. Powiedziałem tak o albumie Marka, ale to piękne szaleństwo. (…) Sztuka sprawia, że możemy stać się kimś innym. Jesteście Polakami, a ja Amerykaninem, siedzimy tu, w Krakowie i rozmawiamy o czymś, co stanowi lepszy, bardziej wrażliwy wariant świata. A w tym samym czasie ludzie zarzynają się w miejscu, w którym nawet nie mieszkają! Właśnie to szaleństwo mam na

myśli. Wstyd mi! Wstyd, że to dzieło mojego kraju. Codziennie, zawsze mam świadomość tego, skąd pochodzę i doceniam to, że jestem zapraszany w różne miejsca mimo że mój kraj jest godny pożałowania. I paradoksalnie jestem dumny, choć to smutne czasy.

Myślimy: co musiałoby się stać, aby zmienił się zwariowany kierunek, w którym teraz podążamy jako państwo? Byłem ostatnio w trasie z Philipem Wachsmannem i Paulem Lyttonem. To było w październiku zeszłego roku. Pamiętam, jak w pociągu Philip opowiadał nam o swoim pobycie w Paryżu w 1968 roku. Wydarzyło się wtedy tak wiele rzeczy, w całej Europie Zachodniej i w Stanach! Wszyscy czuli, że coś może się naprawdę zmienić. Phil powiedział: „Wiesz, gdybyś wówczas w Paryżu powiedział mi, że za niecałe czterdzieści lat świat będzie wyglądał właśnie tak, na pewno bym ci nie uwierzył. To byłoby niewyobrażalne". Pod względem sytuacji politycznej i społecznej cofnęliśmy się o kilkaset lat! To takie dołujące! Moje emocjonalne zaangażowanie jest gestem na rzecz tego innego, lepszego świata. Nawet jeśli wydaje się ono czasami daremne.

Potem w listopadzie podczas wyborów pracowaliśmy nad tym Patchenowskim projektem z Brötzmannem. Część zespołu siedziała u mnie w domu i oglądaliśmy wybory. Myśleliśmy, że to już koniec z tym cholernym Bushem, naprawdę wierzyliśmy, że już po nim. Patrzyliśmy na to wszystko osłupiali. Jak to możliwe!? – pytaliśmy. Nazajutrz wróciliśmy do pracy nad materiałem... To było tak wyniszczające doświadczenie, że gdyby nie muzyka, nie wiedzielibyśmy w ogóle, co ze sobą zrobić. To jak, jak... No, pieprzyć to! I tak będziemy robić swoje! Bo mamy TEN świat. W opozycji do tego całego obłędu i destrukcji możemy stworzyć własny mały świat. To jest ważne. Naprawdę ważne. Utrzymuje mnie przy zdrowych zmysłach. Czuję się wyróżniony, że mogę tu być i wiem, że mam dług wobec wszystkich, którzy uczynili mnie tym, kim jestem. Bo widziałem i przeżywałem dzieła innych twórców, a to wszystko wywoływało we mnie zmiany, które doprowadziły mnie aż tutaj. Wszystko to jest ze sobą połączone, wiesz, o co mi chodzi? Powiedziałem, że to niemożliwe, że siedzimy przy tym stole. Ale jednocześnie nie ma żadnej innej drogi. Ciekawość, wpływ innych, pasja i zaangażowanie – te wszystkie rzeczy prowadzą do spotkań i do zjednoczenia z innymi ludźmi!

Siedziałem więc wczoraj w Alchemii i myślałem: „Minął cały rok!" I wszystkie rzeczy, które wydarzyły się w tym czasie: reelekcja Busha, niemal zupełny brak pieniędzy, granie muzyki, życie w trasie, rozłąka z żoną i czas spędzony razem z nią, pranie ubrań w tym zlewie tutaj... I te wszystkie wrażenia jednocześnie... BANG!!! Coś pięknego! Bardzo silne uczucie... Zdolność do doświadczania i zrozumienia takich emocji w tym całym domu wariatów to cholernie dobra rzecz (*śmiech*). Tak, to naprawdę w porządku...

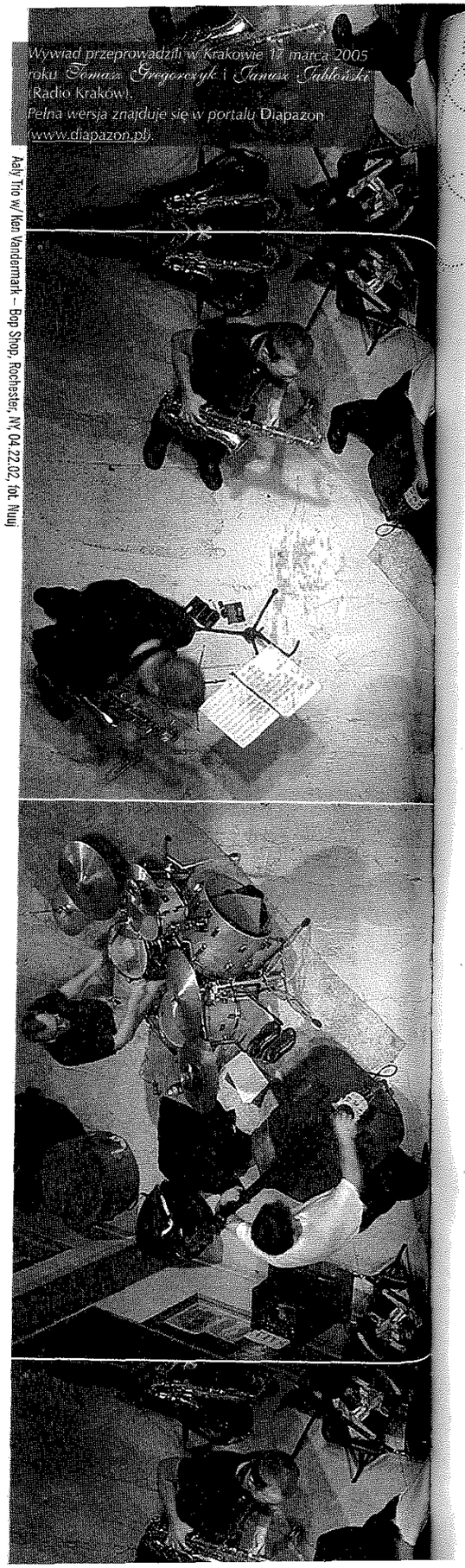
(...)

Bierzesz udział w tak licznych projektach, że trudno je wszystkie spamiętać, a co dopiero współtworzyć. Całe miesiące w trasie, próby, nagrania – to musi być fizycznie wyczerpujące. Skąd bierzesz energię do tak intensywnej pracy?

Myślę, że energia pochodzi z tego wszystkiego, o czym mówiłem wcześniej, czyli z możliwości, jakie stwarza muzyka, a także zapału, jaki rodzi świadomość tych możliwości. Nie wyobrażam sobie sposobu na życie, który byłby dla mnie lepszy. Energia potrzebna do tej działalności bierze się z zachwytu...

Może wszystko, co mówię, brzmi głupio, ale energia pochodzi z tak wielu różnych źródeł! Od ludzi, z którymi pracuję. Darzę ich szacunkiem, a oni obdarowują mnie własną energią. Może ona też pochodzić z takich rozmów jak ta. To dla mnie bardzo ważne, że rozmawiam z ludźmi, którzy czują podobnie, którzy chwytają istotę rzeczy. Wielu ludzi chcących ze mną rozmawiać tak naprawdę mnie nie rozumie. Myślę sobie wtedy: „Mój Boże, po co ja to robię?" Ale wy wiecie, o co mi chodzi. O znaczeniu rozmów mówiłem też Wawrzyńcowi, kiedy dawał mi książkę Miłosza. Takie sytuacje mają dla mnie kolosalne znaczenie, motywują mnie do dalszego działania. Bo ktoś coś zrozumiał! A nie tylko: „O, świetny koncert!", „O, wydajesz tyle płyt!"... Ważna jest świadomość, że ktoś Cię naprawdę rozumie. To wszystko owocuje ciągłym przypływem energii. Uważam, że gdybym porzucił komponowanie czy granie koncertów, byłby to z mojej strony brak szacunku dla własnych zobowiązań. To moje powołanie – ktoś kiedyś powiedział tak do mnie. To nie jest praca. Jest wiele takich dni, kiedy wiem na pewno, że właśnie to powinienem robić. I dlatego robię to, co robię. To nie tak, że energia skądś przychodzi. Ona po prostu jest. Wiecie, o co mi chodzi? Każda próba wyrażenia tego słowami brzmi fałszywie, bo słowa nie oddają tego dobrze.

To ruch dwukierunkowy: muzyka czymś mnie obdarowuje, i jeśli ja jej się odwzajemniam, ona znowu coś mi daje. Dopóki będę szanował ten układ, on będzie działał. Tak, wszystko sprowadza się do szacunku dla muzyki. Mówiąc o nim, mam na myśli szacunek dla historii muzyki, dla ludzi, z którymi pracuję, dla faktu, że publiczność jest inteligentna i dla innych rzeczy związanych z muzyką. Wtedy ona zadba i o siebie, i o mnie. Dlatego ciągle to robię.



Wywiad przeprowadzili w Krakowie 17 marca 2005 roku Tomasz Gregorczyk i Janusz Tabliński (Radio Kraków).
Pełna wersja znajduje się w portalu Diapazon (www.diapazon.pl).

Aaly Trio w/ Ken Vandermark – Bop Shop, Rochester, NY, 04.22.02, fot. Nuuj

Oficyny NOT TWO

Istniała kiedyś krakowska wytwórnia GOWI... Wydawała płyty i była chyba pierwszą polską niezależną oficyną nagrywającą muzykę jazzową. Istnieje do tej pory, jest to jednak już inna firma, przynajmniej w sensie własnościowym. Połowa GOWI, czyli Marek Winiarski, założył po odejściu własną wytwórnię Not Two. Nie Dwóch. Jeden. Kiedy tworzył ją w 1998 roku, pewnie nawet nie myślał, że jego nowe dziecko stanie się znów pierwszą polską oficyną, dla której swoje specjalne projekty będą nagrywały uznane na świecie gwiazdy jazzu i muzyki improwizowanej. Tak się jednak stało. Pewnie też nie przypuszczał, że wyda dwunastopłytowy boks będący zapisem pięciu kolejnych koncertów jednego z najlepszych obecnie jazzowych kwintetów świata.

Na swój sposób początek był przypadkowy. Zwłaszcza pierwsze nagranie. Nie w sensie artystycznego przypadku, a przypadkowej rejestracji. Bułgaria. Sofia. Dwóch polskich artystów na scenie: Leszek Możdżer i Adam Pierończyk. Niesamowita muzyka będących wówczas w kapitalnej formie artystów – zgranie, koncepcja i improwizacja na najwyższym poziomie. I wielki sukces. Duet, którego nie powinno się wstydzić żadna oficyna na świecie. Skromnie opakowany album był dopiero zapowiedzią olbrzymiej ilości płyt, które pojawiły się w następnych latach. Przy okazji, jakość nagrania, szczególnie zaś jego naturalność i dynamika, kwalifikować mogły płytę do miana audiofilskiej – gdyby w tamtych latach ktokolwiek przywiązywał wagę do takiego pomysłu! Z całym sztafażem tłoczenia na złocie wydawnictwa takie w Polsce pojawiły się bowiem dopiero rok później. W 1999 roku nakładem właśnie wytwórni Not Two ukazała się taka płyta tria Jacek Kochan / Ed Schuller / Adam Pierończyk. Nosiła tytuł *Plastinated Black Sheep* i została wyprodukowana pod patronatem znanego audiofilskiego czasopisma „HiFi i Muzyka". Przez wiele lat pozostała również jedyną taką płytą jazzową w Polsce. W sumie – biorąc pod uwagę obecne sukcesy firmy ARMS – szkoda nieco, że *Plastinated Black Sheep* nie zyskała takiej promocji jak zeszłoroczne *Piano* Leszka Możdżera, niesłusznie pozostające w świadomości fanów pierwszą polską jazzową płytą audiofilską. Widziana przez dzisiejszy pryzmat muzyka zawarta na tym albumie niczym się nie wyróżnia. Ot, spotkanie trzech instrumentalistów kultywujących w jakimś tam stopniu tradycje awangardy freejazzowej lat 60. Jednak w chwili, gdy była wydawana, w Polsce nikt praktycznie tak nie grał... Moim zdaniem, płyta ta stanowić może także jeden z pierwszych sygnałów, wskazujących w jaką stronę skieruje się profil Not Two. Nie można bowiem nie zauważyć, że w początkowym okresie oficyna przedstawiała muzykę najróżniejszą: od awangardy yassowej po mainstream Jarka Śmietany.

Pierwszy rok działalności przyniósł osiem realizacji. Będąc wierny swoim zainteresowaniom muzyką yassową (czy raczej: wywodzącą się z yassu) z firmy GOWI, Winiarski zdecydował się opublikować nagrania NRD (*Sport i religia*, 1998) i tria Gwinciński / Richter / Skolik. Następny rok owocuje jedynie czterema albumami, w tym jednym dość szczególnym: liderzy Hasidic New Wave, Frank London i Dan Wall, zdecydowali się wydać nagrania swego nowego zespołu właśnie w krakowskiej wytwórni, o czym poniżej. Mimo uznania krytyków i artystycznego sukcesu *Katharsis* Leszka Kułakowskiego – stanowiącej połączenie kwartetu jazzowego oraz smyczkowego, a w swej stylistyce będącej odczytaniem przez Kułakowskiego idei trzecionurtowych – wydaje się, że do pamięci przeszła w zasadzie jedynie jedna płyta: wspomniana *Plastinated Black Sheep*, jako ta pierwsza jazzowa audiofilska.

Dwa, trzy następne lata charakteryzuje niesamowity rozrzut stylistyczny. Pojawiły się bowiem nagrania tak różne, jak te subtelnych kompozycji Simple Acoustic Trio (*Habanera*, 2000) czy fortepianowego składu Wyleżoł / Kowalewski / Żyta (*Yearing*, 2001), mainstreamowych muzyków Janusza Muniaka (*Just Friends*, 2000 i *Annie*, 2002) i Sopot-Hamburg Jazz Quintet (2002), odnoszącego się do grappelowskiej tradycji tria Strzelczyk / Małys / Rodowicz (*Jazz Ballads for Trio*, 2002), a nawet sonorystycznych zabaw akordeonowego Motion Trio (*Play Station*, 2001), czy poszukiwań Leszka Kułakowskiego (zrealizowana z awangardową wokalistką Olgą Szwajger *Eurofonia*, 2000) lub penetrującej styk muzyki transylwańskiej i jazzu Interzone Orchestra (*Transylvanian Grace*, 2000). Wtedy także rozpoczęła się współpraca z braćmi Oleś, którzy zostają „nadwornymi" polskimi muzykami Not Two, patronującego odtąd niemal wszystkim ich przedsięwzięciom (za wyjątkiem trzech projektów tria Oleś / Trzaska / Oleś, wydanego przez rodzinną wytwórnię Mikołaja Trzaski Kilogram Records) – od nagrań *Gray Days* i ostatniego albumu *Back Point* Custom Trio z cenionym polskim saksofonistą Adamem Pierończykiem. W pamięć zapadła szczególnie chyba ta właśnie płyta, na której sekcja jest niesamowicie zgrana z instrumentem solowym, przy jednoczesnym odejściu od swej zwykłej, rytmicznej roli. To również prawdziwy początek wypracowywania przez Olesiów własnego języka, który, rozwijany przez następne lata, stanie się ich znakiem rozpoznawczym.

Nie sposób przeoczyć jeszcze jednego projektu. Otóż w 2002 roku pojawia się firmowana przez Erę Jazzu inicjatywa pod nazwą *Penderecki... Jazz* – koncerty kwintetu w międzynarodowym składzie Mark Taylor / Rudi Mahall / Mircea Tiberian / Marcin i Bartłomiej Olesiowie (zespół bez Taylora nazwał się później Contemporary Quartet). Była to pierwsza od trzydziestu lat próba połączenia muzyki Krzysztofa Pendereckiego z jazzem (poprzedniej dokonał sam kompozytor m.in. z udziałem Dona Cherry'ego: *Actions*, 1971/2002; teraz jedynie patronował przedsięwzięciu). Długi tytuł *Plays music of Bacewicz, Kisielewski, Komsta, Lutosławski, Penderecki* wskazują, że na płycie i podczas koncertów pojawiają się także inne utwory należące do kanonu współczesnej kameralistyki polskiej. Album został ciepło przyjęty przez serwis jazzowy BBC, choć spotkał się z druzgocącą krytyką w... „Jazz Forum". Niezależnie od poglądów i ocen, Contemporary Quartet wnosi znaczący wkład w rozwój twórczości na granicy jazzu i muzyki współczesnej. Moim zdaniem, Contemporary Quartet jest znaczącym osiągnięciem w zakresie odczytania współczesnej muzyki kameralnej przez jazzowych improwizatorów. Gdzieś słychać oczywiście jakieś paralele z Trzecim Nurtem, jednak to coś innego. W Contemporary Quartet spotykają się dwa sposoby improwizacji, ta kontrolowana, obecna w niektórych dokonaniach kompozytorów współczesnych, oraz ta wywodząca się z jazzowego idiomu. Sukces koncertów promujących płytę i jej samej jest w dużej mierze efektem wspaniałych aranżacji i adaptacji Bartłomieja „Brata" Olesia oraz innych wykonawców.

Niemal od samego początku istnienia firmy w jej katalogu pojawiać się zaczęły nagrania muzyków zagranicznych. Na początku były to nazwiska osób mniej znanych, cieszących się raczej lokalną popularnością lub występujących w katalogu ze względu na uczestnictwo w projektach realizowanych wraz z polskimi improwizatorami. Niebawem proporcje te zmieniły się: mniej więcej od premiery płyty kwartetu japońskiej pianistki Satoko Fujii w roku 2003 wytwórnia Not Two zaczęła wydawać albumy niemal wyłącznie muzyków zagranicznych, cieszących się zresztą coraz większym uznaniem. O ile wcześniejsze płyty – jak np. *Live in Cracow* (1998), będąca zapisem koncertu Hasidic New Wave (który odbył się podczas krakowskiego Festiwalu Kultury Żydowskiej w 1997 roku), płyta zespołu Interzone *Crossing Atlas 45** (1998), czy też *Family Song* Los Angeles Jazz Quartet z Oleszkiewiczem (1998) – prezentowały w zasadzie zespoły mało znane (mimo że Hasidic New Wave uchodził już wtedy za gwiazdę

nowoklezmerskiego ruchu), tak późniejsze lata przyniosły ze sobą sesje zarejestrowane już wyłącznie dla Not Two, z udziałem coraz większych sław. Na wspomnianej *Plastinated Black Sheep* pojawia się Ed Schuller, niebawem wraz z braćmi Oleś pojawi się m.in. Theo Jörgensmann (*Miniatures*, 2003) czy gwiazda tej miary co David Murray (*Circles – Live in Cracow*, 2003). *Miniatures* przynosi muzykę o generalnie freejazzowej stylistyce, tylko że znacznie wyciszonej. Być może wpłynął na to fakt sięgnięcia przez zespół także po utwory kameralne. Same jednak kompozycje instrumentalistów brzmią tak, jakby starały się połączyć w homogeniczną całość dwie podstawowe inspiracje: muzyką współczesną i jazzową. W feerię freejazzowej fiesty rozwija się natomiast krakowski koncert Davida Murraya z braćmi Oleś, zarejestrowany podczas Ery Jazzu. Przyznam, że po latach odchodzenia przez Murraya od stylistyki loftowej i prezentowania coraz to łatwiejszej i bardziej popularnej muzyki, nagranie to stanowiło dla mnie miłe zaskoczenie. Murray raz jeszcze udowodnił, że nie darmo mówiło się o nim jako o jednym z najciekawszych muzyków drugiej fali muzyki free.

To właśnie ów rok 2003 przyniósł znaczącą zmianę w polityce Not Two. Oprócz nagrań z braćmi Oleś nie pojawiają się żadni rodzimi muzycy. Zresztą i owe „polskie nagrania" są znaczące: wyszedł wówczas bodajże pierwszy w historii solowy album polskiego basisty. *Ornette On Bass* jest złożonym muzyce Colemana hołdem Marcina Olesia, na który złożyły się transkrypcje oryginalnych utworów, jak i inspirowane nimi własne kompozycje basisty. Co dziwne, płyta ta została okrzyknięta płytą roku w głosowaniu użytkowników portalu Diapazon. Wybór to o tyle zaskakujący, że *Ornette On Bass* jest nagraniem solowym, w dodatku instrumentem tym jest kontrabas, a muzyka tu zarejestrowana nie należy do najłatwiejszych w słuchaniu. Pozostałe albumy z udziałem polskiej sekcji są bodaj jeszcze bardziej istotne: krakowski koncert Davida Murraya z Olesiami pojawia się na *Circles – Live in Cracow*. Pojawia się również *Miniatures*, na której Bracia towarzyszą niemieckiemu klarneciście Theo Jörgensmannowi. Trio to przetrwało kolejne lata, stając się jednym z nielicznych przykładów stałych związków muzyków polskich i zagranicznych (obecnie zapowiadana jest druga ich płyta, zaś zespół dość regularnie koncertuje). Zresztą, wydaje się, że właśnie koncertowe rozwinięcie formuły tria jest najciekawsze. Ostatnie koncerty, na których byłem (5 grudnia 2004), wskazują, że jest to jeden z niewielu, jeśli nie jedyny, zespołów z udziałem polskich muzyków, który buduje improwizację w zupełnie oryginalny sposób. Nie mamy tu do czynienia z sekcją, na której tle słyszymy improwizacyjne sola instrumentu melodycznego. Podczas ostatnich koncertów coraz częściej pojawiała się tendencja do improwizacji na przestrzeni całych utworów (co w pewien sposób przywodzi pomysły tzw. improwizacji strukturalnej), zaś wszyscy członkowie zespołu zachowują równoprawną pozycję. W roku 2003 pojawił się również *Zephyros*, album Satoko Fujii Quartet, nagrany specjalnie dla krakowskiej wytwórni (jest jeszcze wersja japońska, mająca inny montaż i kolejność utworów). Moim zdaniem *Zephyros* jest o tyle ciekawa, że prezentuje w Polsce jazz rodem z odległej Japonii, który nie jest ani zbyt znany, ani nazbyt popularny (choć nie można nie dostrzec popularyzatorskiej roli audycji *Wschodnie Triady* Marcina Witkowskiego). Sama muzyka stanowi spotkanie dwóch tradycji free: rockowej i jazzowej. O ile pianistka Fujii i trębacz Natsuki Tamura prezentują raczej jazzową szkołę, to ich partie osadzone zostały na tle pomysłów rytmicznych rodem z Ruins, jako że perkusistą jest bębniarz duetu – Tatsuya Yoshida; skład zaś uzupełnia energiczny basista Takeharu Hayakawa.

Warto wspomnieć tu o dwóch kolejnych płytach. Pierwszą stanowią nagrania Daniela Cartera, symbolu nowojorskiego podziemia, zrealizowane z sekcją działającego niegdyś Satlaha, Shanirem Ezra Blumenkrantzem i Kevinem Zubkiem. *Chinatown* jest ważne choćby dlatego, że pomimo nieprzerwanej muzycznej obecności Cartera od początku lat 70. i jego statusu żywej legendy, nieczęsto pojawia się on na płytach. Towarzyszące premierze koncerty ukazały polskiej publiczności jak daleko sięgać może nieskrępowana improwizacja oraz że jej podstawą może być praktycznie każda muzyczna formuła: jazz, punk, hardcore. Także *Sirone's Concord* odkrywa na nowo legendarnego muzyka – Sirone, który był swego czasu współpracownikiem m.in. Cecila Taylora i członkiem The Revolutionary Ensemble, nagrał dla Not Two album ze swoim nowym kwartetem. Zaiste, tytuł trafnie charakteryzuje harmonijną całość: muzyka odległa jest od niepokoju, z jakim kojarzyć mogą się bardziej znane sesje z udziałem basisty.

Rok 2004 owocuje znów przedziwnymi nagraniami, gdyż pojawiają się produkcje, jakich próżno szukać w historii polskiego jazzu. Przede wszystkim solowe *FreeDrum Suite* Bartłomieja „Brata" Olesia, zrealizowane wyłącznie na perkusji i różnych instrumentach perkusyjnych oraz *Weather* Joe Giardullo, uważanego po śmierci Steve'a Lacy'ego za najważniejszego saksofonistę sopranowego świata. Obie płyty można uznać, za wszechstronne prezentacje możliwości instrumentów. Zaskakiwać może przy tym stonowany charakter *FreeDrum Suite*, której delikatność brzmień nie kojarzy się ze zwykłą rolą perkusji: próżno tu szukać efektownych, perkusyjnych solówek; zamiast tego poruszamy się w świecie szmerów, delikatnych brzmień i ledwie odczuwalnego pulsu. Ponownie też w Not Two pojawia się żywa legenda: Sonny Simmons wraz z The Cosmosamatics. Zespół w składzie: dwa saksofony (niekiedy obój czy klarnet) i perkusja sięga do awangardy jazzowej lat 60. co nie dziwi specjalnie, jako że sam Simmons współtworzył tę muzykę. Bardzo ograniczona jest natomiast prezentacja polskich muzyków: obok wspomnianego solowego nagrania, pojawia się wyłącznie debiutancka *Zimna płyta* zespołu 100nka. Przerodzona z Sonetu 100nka sięga po rozmaite inspiracje (rock, jazz, tzw. nowa muzyka), ożywiając polską scenę muzyki improwizowanej, i stając się symbolem nowego, najmłodszego pokolenia twórców.

Od kilku lat wydawnictwom Not Two towarzyszyły koncerty, w ramach których w 2004 roku dochodzi do zaproszenia do Polski sztandarowego zespołu Kena Vandermarka – The Vandermark 5. Przez pięć kolejnych wieczorów muzycy pojawiają się w krakowskim klubie Alchemia, by nagrać materiał na nową płytę zespołu. Jeszcze nie wiadomo, jaki będzie jej układ, czy wydanie polskie realizować będzie Not Two, zaś amerykańskie Atavistic – jesteśmy jedynie świadkami pięciu niezapomnianych nocy, podczas których pokazywany jest w sumie środkowy nurt jazzu, czerpiący wszakże z niemal wszystkich muzycznych doświadczeń od Trzeciego Nurtu po free jazz. W ciągu dwu dni odbyły się także jam sessions, kiedy to kwintet mieszał się w różnych składach z braćmi Oleś. Namawiamy Marka Winiarskiego na wariackie przedsięwzięcie: integralne wydanie płytowe koncertów The Vandermark 5. Po dłuższych pertraktacjach lider akceptuje ten pomysł, choć początkowo planował wersję co najwyżej dwupłytową. W roku 2005 ukazała się zatem dwunastodyskowa *Alchemia*, zawierająca dziesięć płyt z pełnym zapisem wszystkich setów zespołu oraz dwupłytowy suplement z niemal kompletnymi rejestracjami dwu nocy jam sessions. Sukces przede wszystkim w... USA, gdzie pojawiają się entuzjastyczne recenzje, zaś pierwsza partia została w zasadzie sprzedana jeszcze przed premierą rynkową. Album wyróżniają dodatkowo dwa rodzaje ręcznie robionych pudełek (w tym jedna wersja „limited", wyłącznie dla uczestników tamtych koncertów) i pięć różnych motywów okładek. Ken Vandermark pozostaje ciągle w kręgu zainteresowań Not Two, bowiem promocji *Alchemii* towarzyszą koncerty jego nowego zespołu Bridge 61, zaś The Vandermark 5 wkrótce znów odwiedzi Polskę. [O albumie piszą również w kontrapunkcie Maciej Karłowski, Wawrzyniec Mąkinia i Jan Topolski na następnych stronach – przyp. red.]

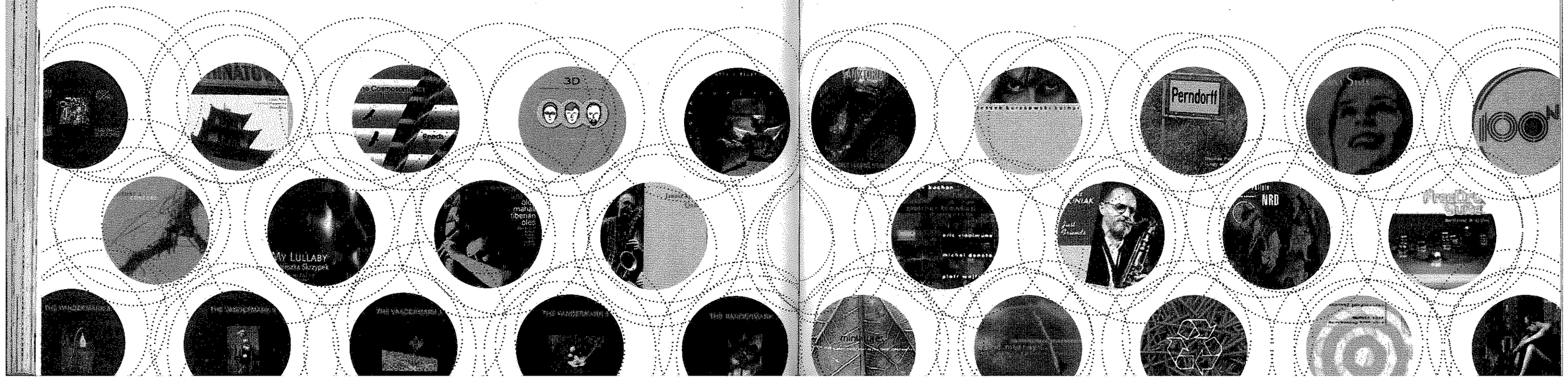
Nie wolno jednak zapominać, że obok niewątpliwego sukcesu The Vandermark 5, Not Two wciąż wydaje także inne nagrania. Rok 2005 rozpoczyna *Crescendo* zespołu Return Of The New Thing Dana Warburtona – cieszącego się dużym uznaniem improwizatora i zarazem jednego z najbardziej wpływowych jazzowych krytyków brytyjskiego „The Wire". Sama płyta obrazuje współczesne free, ostre, bezkompromisowe i... przypomina, zgodnie z nazwą zespołu, że muzyka taka to bynajmniej nie wynalazek naszych czasów. Dwie kompozycje-improwizacje skrzą się od różnych pomysłów i mimo historycznego bagażu powinny wciągnąć każdego sympatyka tej stylistyki. Do powrotów rzadko nagrywających muzyków zaliczyć można natomiast wspólne sesje Andrzeja Przybielskiego i braci Olesiów, zarejestrowane na płycie *Abstract*. Raz jeszcze dość oryginalna rejestracja, jako że producenci zdecydowali się pozostawić uwagi Przybielskiego wygłaszane podczas nagrywania albumu – ktokolwiek był na jego koncertach wie, że taki faktycznie jest na scenie, teraz zaś mamy możliwość usłyszenia tego również na płycie studyjnej.

Bieżący rok zapowiada się okazale. Oprócz wydanych już trzech płyt na swoją prezentację oczekuje trio Kena Vandermarka z Olesiami (podczas krakowskich koncertów The Vandermark 5 Ken nie szczędził komplementów polskiej sekcji, chcąc ją zabrać m.in. do Chicago). Inne zapowiadane projekty to częściowo w Polsce zrealizowany nowy album The Cosmosamatics oraz nagrania James Finn Quartet, tria Sorgen / Rust / Stevens, wreszcie Mike Pride Quartet ze znowu bardzo znanymi i cenionymi muzykami: Williamem Parkerem i Tonym Malabym. Części tych płyt towarzyszyć będą koncerty.

Pozostaje mieć nadzieję, że sukcesy takie jak *Alchemia* The Vandermark 5 jedynie uskrzydlą Marka Winiarskiego i starczy mu zapału do prezentowania z założenia niepopularnych projektów, jak choćby solowe nagrania podobne wymienionym wyżej. Faktem zdaje się również być, iż Not Two po latach poszukiwań znalazło swoją stylistykę. I chociaż w jednej z rozmów Satoko Fujii stwierdziła, że *Zephyros* w wersji dla Not Two jest „ugrzeczniony i mainstreamowy", to jednak Not Two stara się nurt taki redefiniować (podobnie zresztą jak wiele firm zagranicznych, np. AUM Fidelity, Hat Hut). Bo przecież *Alchemia* czy *Zephyros* to jest manistream naszych lat. Albo inaczej: to byłby jazz środka, gdyby nie kurczowe przyzwyczajenia niektórych krytyków do nieskończonego hołubienia hardbopu i wywodzącej się z niego muzyki. Z ostatnich płyt wynika, że Not Two stało się pierwszą polską firmą konsekwentnie prezentującą nowe nagrania międzynarodowych niekiedy sław. Zdaje się, że polskich muzyków pozostawiło innym wydawnictwom.

Paweł Baranowski

Linkografia:
www.nottwo.com – oficjalna strona wytwórni
www.diapazon.pl – tu znajdują się recenzje niemal wszystkich płyt z Not Two (najlepiej wpisać Not Two w wyszukiwarkę).
http://www.allaboutjazz.com/php/article.php?id=17078 – profil wytwórni w All About Jazz
http://www.jazzweekly.com/reviews/oles_contemporary.htm – recenzja Contemporary Quartet



Rok temu niewielka salka klubu Alchemia nie pomieściła wszystkich, którzy chcieli uczestniczyć w ostatnim, piątym z serii koncercie kwintetu. W relacji z tego dnia Paweł Baranowski napisał na Diapazonie: „spotkanie z The Vandermark 5 to jak spotkanie absolutu". I właściwie na tym powinienem zakończyć recenzję. Cóż, mimo że jak i on – kaznodzieją nie jestem – spróbuję, przy okazji wydania płyty, podzielić się kilkoma refleksjami.

Dwunastopłytowy album The Vandermark 5 to wydawnictwo unikatowe – nie tylko w skali naszego rynku muzycznego. Zawiera bowiem kompletny materiał z pięciu koncertów kwintetu w krakowskim klubie Alchemia i niemal kompletny z dwóch jam sessions, które odbyły się przy okazji tychże koncertów. Pierwszy raz zdarzyło się, że muzycy tej jednej z najważniejszych współcześnie jazzowych grup grali razem pięć dni w jednym klubie, mając nieograniczoną możliwość komponowania i odbywania prób. Otrzymujemy tutaj jakby pełen obraz – nie dokonań, ale miejsca w którym obecnie kwintet się znajduje, jego możliwości, a także możliwości interpretacyjnych, jakie drzemią w poszczególnych kompozycjach. To nie koncertowe *the best of*. Vandermark nie wraca do brzmień i materiału z początków działalności kwintetu, to zapis jego „tu i teraz". W wywiadzie udzielonym w tym roku powiedział, że dla niego improwizacja jest „tym wszystkim, czym jestem w danym czasie", co można by odnieść i do tego albumu – jest to zapis muzyki, tego, co kwintet grał w marcu 2004 roku oraz tego, kim w tym czasie byli muzycy go tworzący.

W książce dołączonej do boksu (w której znaleźć można jeszcze obszerny wywiad z Kenem Vandermarkiem, relacje z koncertów pisane na gorąco przez Pawła Baranowskiego i całą masę zdjęć Bartka Winiarskiego) lider zespołu napisał, że uważa te pięć dni w Alchemii „za jeden z najjaśniejszych momentów w swojej karierze". Moim zdaniem to także czas, gdy kwintet wypracował swą szczytową formę, to apogeum twórczości Vandermark 5. Wkrótce potem, po amerykańskiej trasie z norweskim zespołem Atomic i rejestracji niewydanego jeszcze materiału dla wytwórni Atavistic, z powodu choroby musiał się bowiem rozstać z kwintetem puzonista Jeb Bishop. Jak ważną dla brzmienia zespołu był on postacią, słychać najlepiej na nagraniach z Alchemii. Zamyka się więc pewien okres działalności grupy.

Muzyka The Vandermark 5 zawarta na dwunastopłytowym albumie przypomina budowanie mostów – między przeszłością (korzeniami free jazzu i jazzowej awangardy – wszystkie kompozycje Cecila Taylora, Kirka i Rollinsa, i te im dedykowane) a teraźniejszością; między mainstreamem a awangardą; między rockową energią i ekspresją a klasyczną precyzją i skupieniem; między jazzem a muzyką współczesną. Jednocześnie, wznosząc swoje budowle, muzycy cały czas pozostają sobą. Przez lata stałej współpracy wypracowali bowiem unikatowe brzmienie – nie tylko każdy z nich swój ton z osobna, ale razem, jako workband. I nie ma znaczenia, do jakiej stylistyki (bluesa, rocka czy awangardy) najmocniej w danym utworze się odwołują. Zapis pięciu koncertowych dni to także wyjątkowa okazja, by przyjrzeć się metodom pracy Vandermarka jako kompozytora i aranżera. Mając czas, wykorzystywał go na pisanie nowych kompozycji dla kwintetu, które oszlifowane na popołudniowych próbach, wykonywane były podczas wieczornych koncertów. W Alchemii swe prawykonania i pierwsze rejestracje miały: *Camera* (grana codziennie), *That Was Now* i *Pieces Of The Past*.

Dziesięć płyt to zapis koncertów The Vandermark 5, pozostałe dwie są rejestracją jam sessions, które obyły się po zakończeniu koncertów trzeciego i czwartego dnia. Prócz muzyków kwintetu uczestniczyli w nich także bracia Olesiowie. I dla mnie właśnie oni są największymi bohaterami tych dwóch krążków. Warto zwrócić uwagę zwłaszcza na ostatni. Marcin przywiózł wtedy swój kontrabas, bo poprzedniego dnia, gdy grał na basie Kenta Kesslera, piekielnie mocno naciągnięte struny po prostu poprzecinały mu opuszki palców. Teraz mógł więc ujawnić cały drzemiący w nim muzyczny potencjał. Dało to również okazję, by zaprezentować nietypowy kwartet z dwoma improwizującymi kontrabasami.

Czy jednak te dwanaście płyt to spotkanie muzycznego absolutu? Jest coś, co każe w to powątpiewać. Tak wydawało mi się rok temu w Alchemii, gdy po raz pierwszy słuchałem ich koncertu (dzień czwarty). Po czym każdy kolejny set weryfikował to stwierdzenie. Choć wydawało się to niemożliwe, z każdą chwilą grali jeszcze lepiej, coraz wyżej ustawiali poprzeczkę. Tak jest też z tym nagraniem. Każdy krążek jest inny i weryfikuje nasze odczucia po poprzednim. To czternaście godzin zwrotów akcji, zaskoczeń i zachwytów. Czy więc możemy z pewnością stwierdzić, że to już wszystko, że dotąd doszli i dalej się nie da? Ile razy już tak się nam wydawało? Ile razy słyszeliśmy, że „jazz się skończył"? Nie chcę więc wierzyć, że otrzymujemy „absolut", chociaż z drugiej strony – jakiż on piękny...

Wawrzyniec Mąkinia

Tekst pierwotnie publikowany na Diapazonie (http://www.diapazon.pl/PelnaWiadomosc.php?bn=Recenzje&Id=1167). Dziękujemy za możliwość redakcji i przedruku.

Byłem naocznym świadkiem występów The Vandermark 5 podczas ubiegłorocznej pięciodniowej trasy koncertowej po zakamarkach krakowskiej Alchemii. To, co wówczas usłyszałem i zobaczyłem, spisane zostało w krótkim komentarzu opublikowanym na łamach ukazującego się wówczas jeszcze „Jazz&Classics" i, prawdę mówiąc, po roku, jaki dzieli tamte doświadczenie i tę recenzję, moje odczucia nie zmieniły się ani na jotę.

Nie wracajmy więc do prób opisania muzyki, jaka wypełniła klubową piwnicę. Jeśli będziecie Państwo mieli chęć przypomnieć je sobie na portalu Diapazon, odnajdziecie tamten tekst bez większych kłopotów (http://diapazon.pl/PelnaWiadomosc.php?bn=Artykuly&Id=238).

Choć byłem świadomy wyjątkowości występów kwintetu, nie bardzo wierzyłem, że ich zapowiadana przez Marka Winiarskiego kompletna edycja kiedykolwiek się ukaże, a nawet jeśli tak by się stało, to – jak sądziłem – miałaby ona wartość tylko dla zagorzałych kolekcjonerów dokonań chicagowskiego muzyka.

Dzisiaj dwunastopłytowy box Alchemia stał się faktem i wzruszył moim ugruntowanym przez lata przekonaniem, że wielopłytowe wydawnictwa typu complete edition to w zazwyczaj wielki zamach na kieszeń słuchacza i maleńki bonus dla ucha. Cieszy mnie to niezwykle, ponieważ nie ma chyba nic przyjemniejszego niż zdarzenie burzące myślowy stereotyp.

Już sam rozmiar i ekskluzywność tego wydawnictwa jest z perspektywy polskiego padołu wydawniczego bezprecedensowym wydarzeniem i byłoby nim, nawet gdyby kolejne 12 dysków zawierało tylko ciszę. Pamiętajmy, że od czasu kompletu dzieł Fryderyka Chopina, wydanego przez Polskie Nagrania jeszcze w czasach płyty winylowej, i znacznie skromniejszych edytorsko nagrań Krzysztofa Komedy (Polonia Records), *Alchemia* to pierwsze wydawnictwo, w którym z równą pieczołowitością potraktowano materiał muzyczny i design opakowania. Poza tym nie posiada ona tych najbardziej dotkliwych wad wydawnictw wielopłytowych – nie ma na niej dogrywek, alternatywnych take'ów, miksów, wyborów kompozycji, architektury producenckiej, żonglerki wersjami, budowania sztucznego nastroju, podkręcania dramaturgii. Nie ma też próby sprzedania po raz nie wiem który tego samego materiału, tyle że w innym opakowaniu.

Dawno nie miałem w ręku pozycji tak służebnej wobec muzyki, tak oddanej idei zachowania prawdy o tym, jak zabrzmiała ona na żywo i, co szczególnie imponujące, tak bardzo niepokornej wobec rachunku ekonomicznego.

Jedni powiedzą: cóż to za filozofia opublikować kolejne koncerty, skoro te były udane? Jeszcze inni dopowiedzą, głosem rozsądku, że to przecież czyste wariactwo porywać się na 12-płytowy box w kraju, w którym ludzie nie chcą kupować i pojedynczej płyty. A ja myślę, że nie jest w najmniejszym nawet stopniu wariactwem odważyć się na realizację swoich marzeń i ogromna to odwaga oprzeć się pokusie ingerencji w całość, jaką jest zdarzenie koncertowe, zaniechać wydania wypieszczonego do granic wytrzymałości krążka tylko po to, aby garstka jajogłowych mądrali mogła z uczoną miną poklepać po plecach.

Rzeczywiście, dramaturgia poszczególnych koncertów Vandermark 5 w Alchemii sama narzuciła formę wydawnictwa. To był kawał lekcji z zakresu nowoczesnego jazzu i dzisiaj, kiedy jej przesłanie powoli wietrzeje nam z głów, dobrze jest przypomnieć sobie pełne brzmienie. Tym bardziej, że bardzo wiele z owej siły wyrazu przedarło się na srebrne krążki. The Vandermark 5 Alchemia to dzieło niezamówione, w intencjach swych czyste, na które nasz rynek płytowy nie bardzo sobie zasłużył.

Maciej Karłowski

Tekst pierwotnie publikowany na Diapazonie (http://www.diapazon.pl/PelnaWiadomosc.php?bn=Recenzje&Id=1196). Dziękujemy za możliwość redakcji i przedruku.

Cud – trudno inaczej określić te pięć wieczorów w małym krakowskim klubie a potem dwanaście płyt z całościową ich rejestracją. Który polski skład potrafiłby tak grać i pracować bez wytchnienia (bo przecież w ciągu dnia próby, wieczorem koncert, w nocy spotkania)? Która światowa firma miałaby tak szalony i piękny gest by bezprecedensowo wydać zestaw kompletnych nagrań wcale nie żywej legendy jazzu?

W tej formie – mogąc wielokrotnie powracać do tych chwil i do trzydziestu dwu utworów (z czego dwudzieścia jeden autorskich) w pięćdziesięciu pięciu wersjach – dostajemy szansę wnikliwszego niż przy innych albumach śledzenia kompozytorskiego i improwizatorskiego warsztatu jazzmanów. Możemy faktycznie usłyszeć, jak powstaje ich muzyka, np. w takiej premierowej *Camerze*, którą The Vandermark Five grał codziennie: pierwszego wieczoru (kompakt II, utwór 3) spokojnie i tajemniczo, drugiego (III, 3) wyróżniając interesujące solo kontrabasu Kenta Kesslera i perkusji Jima Daisy'ego, trzeciego (VI, 4) z pierwszoplanowymi gęstymi improwizacjami saksofonów Kena Vandermarka i Dave'a Rempisa.

Jednak esencją stylu Piątki zdaje się być przede wszystkim zagrane trzykrotnie *Knock Yourself Out*, którego energetyczny temat główny za każdym powrotem wzbudzał entuzjazm publiczności. I tu można zauważyć ciekawą różnicę między wersją z trzeciego wieczoru (VI, 7), gdzie dominuje faktura polifoniczna z równouprawnionymi wszystkimi partiami instrumentalnymi a wykonaniem z dnia czwartego (IX, 2), w którym wybijają się homorytmiczne partie zespołowe. Zresztą właśnie w doskonałym zgraniu, wzajemnym rozumieniu się, wspólnym rozwijaniu materiału, wymienianiu się motywami i harmoniami, niesłabnącej radości i entuzjazmie widocznych w grze upatrywałbym głównych zalet zespołu.

Bo trzeba wyraźnie powiedzieć, że ów skład nie jest ani najciekawszą propozycją Amerykanina (bardziej cenię choćby Territory Band czy duety z Paalem Nilssenem-Love lub trio z Jebem Bishopem i Fredem Lombergiem-Holmem), ani on sam nie jest szczególnie wybitnym saksofonistą. Wyjątkowość Vandermarka polega może raczej na jego zdolnościach kompozytorskich, aranżacyjnych i organizacyjnych. Imponuje również jego erudycja oraz wielość inspiracji (od bebopu poprzez funky, rock, trzecią falę aż po muzykę współczesną), które potrafi niemal niedostrzegalnie – a przy tym jakże ożywczo! – włączyć do własnego stylu i języka, zachowując idealną równowagę między tym, co zastane a tym, co dodane; między tradycją a współczesnością.

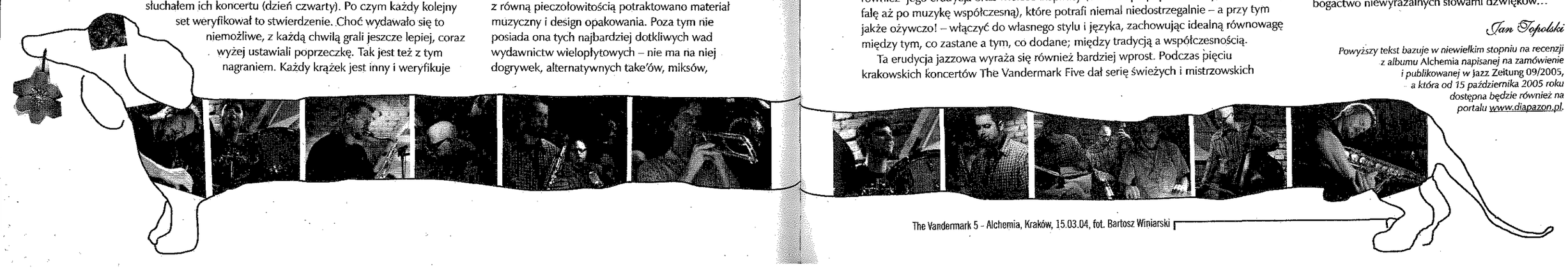
Ta erudycja jazzowa wyraża się również bardziej wprost. Podczas pięciu krakowskich koncertów The Vandermark Five dał serię świeżych i mistrzowskich aranżacji utworów klasyków: Cecila Taylora, Steve'a Rollinsa, Archiego Sheppa, Dona Cherry'ego, wreszcie Rolanda Rahsaana Kirka. Zwłaszcza kompozycje tego ostatniego, zabrzmiały tu nawet lepiej niż w konserwatywnej oryginalnej wersji, zaskakując przejściami od marszów i swingów do sonorystyki np. w *Rip Rig And Panic Suite* (III, 2). Znane tematy ułatwiły również komunikację z braćmi Oleś, z którymi Amerykanie zagrali dwa jamy, wydane w niemal kompletnej wersji na ostatnich płytach: świetnie zabrzmiał np. dynamiczny kwartet na *Round Trip* Ornette'a Colemana (XII, 1) albo kontrast między żywiołowym solo perkusyjnym a melancholijnymi motywami dętych w *Free Jam 2* (XI, 2). Tym bardziej oczekujemy nagranego już ponoć albumu Marcina i Bartka Olesiów w triu z Kenem Vandermarkiem.

Gwoli podsumowania: świetny poziom nagrania (choć lekko przeszkadzają urwane początki), piękna oprawa graficzna i wydawnicza (zdjęcia i design Bartka Winiarskiego, w bogatej książeczce interesujący wywiad z liderem oraz natchnione relacje Pawła Baranowskiego i Macieja Karłowskiego). Wreszcie to, co imponuje najbardziej: wrażenie prawdziwości niczym w filmowym dokumencie – tak, właśnie tak brzmiał wówczas ten zespół, tak go przyjmowali goście Alchemii, tak się grało. Oto mamy wielowymiarowe wcielenie współczesnego jazzu autorstwa jednego z lepszych obecnie kwintetów. Czysta energia i radość grania, o której nie warto długo się rozwodzić. Zwłaszcza, że dużo słuchania, całe dwanaście godzin. Czy nie znudzi? Czy nie za jazzowo? Każdemu jego prawda. Jednak między balladami takimi jak *Gyllene* (V, 4) a ostrymi kompozycjami typu *Cruz Campo* (II-V-VII, 5) dzieje się naprawdę kawał dobrej muzyki.

Dla mnie największym może zaskoczeniem i perełką albumu pozostanie *Six of One* (X, 5), grane jako ostatni kawałek przed bisami ostatniego wieczoru, gdzie czuć owo alchemiczne porozumienie między publicznością i muzykami, gdzie Vandermark niemal już po polsku zapowiada swoje kawałki, a sam utwór zaczyna się nastrojowo i niespiesznie od perkusji i kontrabasu, z aksamitnymi dętymi, lekko przyspieszając w solo bębnów, by dopiero w piątej minucie błysnąć pięknym tematem i dialogiem sekcji rytmicznej z dętą. Następują świetne solówki puzonu i saksofonu, nieco nużące powtórzeniami z początku; prawdziwy przełom następuje jednak koło trzynastej minuty, kiedy dźwięki zwijają się, piszczą, skomlą, jak w okrutnej i strasznej opowieści. Do jej końca zostaje jeszcze dziewięć minut, jeszcze więcej zwrotów akcji, całe bogactwo niewyrażalnych słowami dźwięków...

Jan Topolski

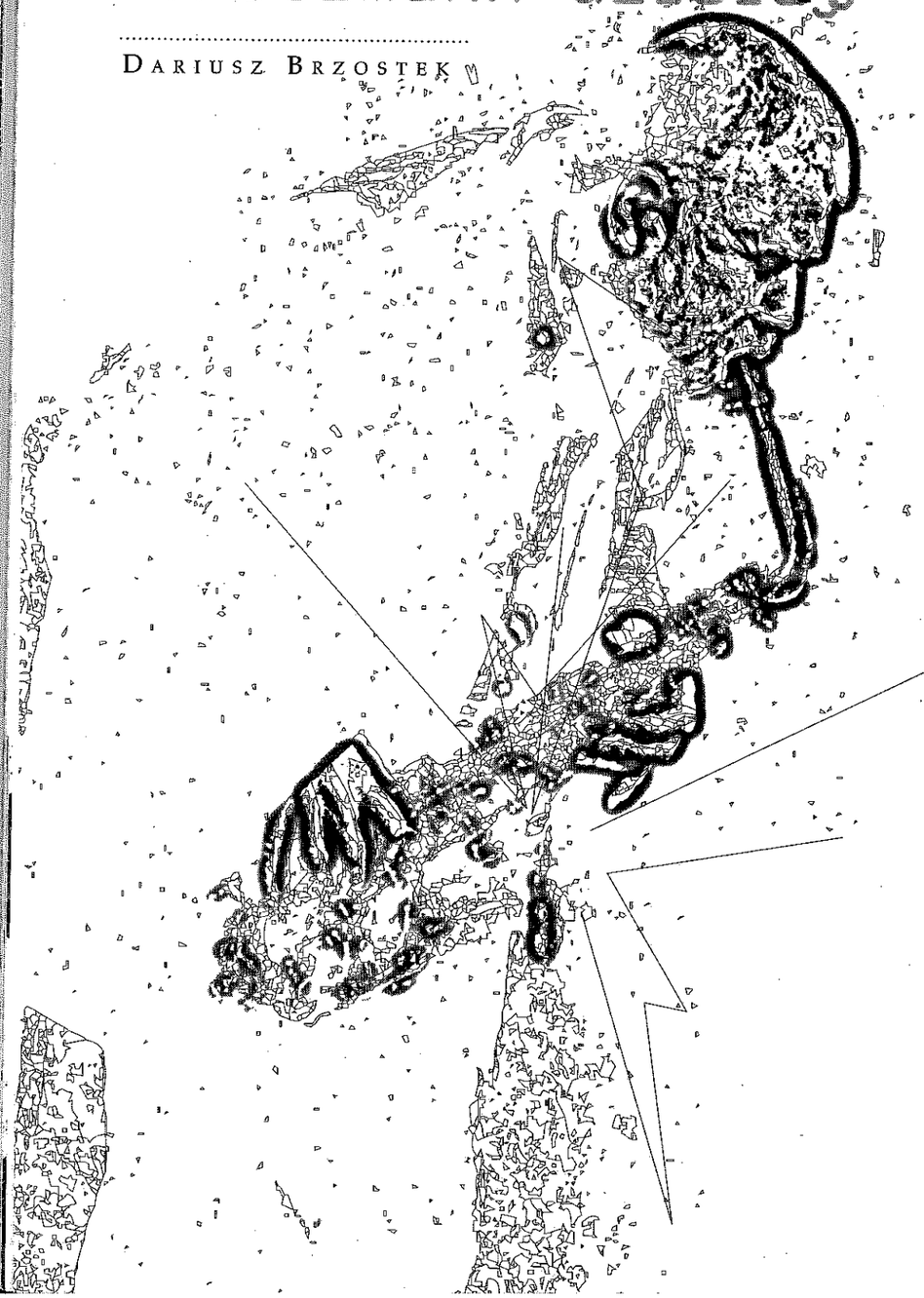
Powyższy tekst bazuje w niewielkim stopniu na recenzji z albumu Alchemia napisanej na zamówienie i publikowanej w Jazz Zeitung 09/2005, a która od 15 października 2005 roku dostępna będzie również na portalu www.diapazon.pl.



The Vandermark 5 - Alchemia, Kraków, 15.03.04, fot. Bartosz Winiarski

Eksplozja z dawna oczekiwana. Brötzmann dzisiaj

Dariusz Brzostek



I. Wielki człowiek z prowincji w Wuppertalu

Klasyk awangardy, ikona europejskiego free jazzu, wybitny saksofonista i improwizator, przez niektórych krytyków określany pieszczotliwie mianem „rzeźnika z Wuppertalu" lub „Behemota saksofonu" – Peter Brötzmann od czterdziestu lat niestrudzenie koncertuje i nagrywa, konsekwentnie realizując własną, skrajnie nonkonformistyczną wizję muzyki improwizowanej. Urodził się w roku 1941 w niewielkim Remscheid, skąd przeniósł się wkrótce do Wuppertalu, gdzie, jak sam wspomina, jako nastolatek grał swing, głównie zresztą na fortepianie. Dopiero seria tyleż nieoczekiwanych, co i nieuniknionych spotkań (m.in. z Peterem Kowaldem oraz Karlheinzem Stockhausenem), a także odkrycie free jazzu skłoniły Brötzmanna do porzucenia fortepianu na rzecz saksofonu oraz odejścia od swingu i bebopu ku rejonom muzyki *free*, czyli wyzwolonej improwizacji. Zaowocowało to także nawiązaniem szeregu kontaktów z czołowymi przedstawicielami europejskiej sceny tej muzyki, takimi jak choćby Han Bennink, Misha Mengelberg, Alexander von Schlippenbach, Derek Bailey czy Evan Parker, co przyczyniło się do rozkwitu swego rodzaju „improwizującej międzynarodówki", która wkrótce wydała na świat szereg niezwykle intrygujących formacji, poszukujących nowego języka ekspresji muzycznej, poza wszelkimi ograniczeniami konwencjonalnymi i stylistycznymi (Globe Unity Orchestra, Spontaneous Music Ensemble).

Na połowę lat sześćdziesiątych przypadają też pierwsze kontakty Brötzmanna ze środowiskiem artystycznym Fluxusu, gdzie zetknął się on z takimi postaciami, jak guru ówczesnej niemieckiej awangardy Joseph Beuys, John Cage, ojcowie *minimal music* – Terry Riley i La Monte Young, konceptualista Henry Flynt czy też Nam June Paik, wsławiony szeregiem koncertów, polegających m.in. na niszczeniu instrumentów na scenie. Nie bez wpływu na poczynania artystyczne Brötzmanna była też nić sympatii, jaka łączyła niemieckiego saksofonistę z przedstawicielami anarchistycznej lewicy, wśród których znalazła się i Ulrike Meinhof, późniejsza współorganizatorka terrorystycznej grupy Baader-Meinhof (o ideowych kontekstach free impro pisałem w artykule *Improwizacja, anarchia, utopia...* w 3 nr „G"). W wyniku tych rozległych i zróżnicowanych kontaktów Brötzmann uczestniczy w tym czasie również w rozmaitych, mniej lub bardziej ekscentrycznych projektach, takich jak *Actions* Krzysztofa Pendereckiego i Dona Cherry'ego (1971), łączący doświadczenia awangardy jazzowej ze współczesną muzyką symfoniczną oraz etno; *Free jazz und Kinder* (1972), w którym trio Brötzmann/Van Hove/Bennink gra jazz w towarzystwie piętnaściorga dzieci; czy wreszcie powracające cyklicznie festiwale Fluxusu (w których zresztą brał udział od roku 1963). Wszystkie te poczynania charakteryzowała bezkompromisowa otwartość artystyczna, ekstremalizacja środków wyrazu (bliska niekiedy bruitystom oraz ekscesom wiedeńskich akcjonistów) oraz nieskrywana niechęć wobec konwencji estetycznych, społecznych i politycznych. Z tych wszystkich doświadczeń wyrosła także osobliwa i osobna Brötzmannowska wizja muzyki improwizowanej, udokumentowanej setkami koncertów i wydawnictw. O tym, że zarówno sam artysta, jak i jego słuchacze wciąż przywiązują ogromną wagę do owych pionierskich nagrań z lat 60. i 70., przekonują najlepiej pojawiające się wciąż reedycje legendarnych już nierzadko archiwaliów (przypominane systematycznie przez Free Music Production oraz Atavistic w serii Unheard Music). Jak jednak awangardowa formuła prezentuje się i broni dzisiaj?

II. Zdychaj jak pies, czyli *groove*

„Przestań grać ten głupi rytm!" – tak, wedle środowiskowej legendy, miał odezwać się u schyłku lat 60. lider Globe Unity Orchestra, Alexander von Schlippenbach do jednego z jej perkusistów – Jakiego Liebezeita, sugerując w ten sposób, że granie transowych pochodów nie przystoi awangardowemu instrumentaliście. Programowy minimalizm Liebezeita i jego skłonność do tzw. „rytmów opętania" poprowadziły nieco później do największych muzycznych wzlotów legendę krautrocka – Can, co nie znalazło jednak uznania wśród poszukujących maksymalnej ekspresji europejskich improwizatorów, którzy na wiele lat porzucili typowy, jazzowy i etniczny *groove*. Brötzmann, podówczas jeden z filarów Globe Unity, nie podzielał chyba do końca tych uprzedzeń, jak wolno przypuszczać – głównie za sprawą wieloletniej współpracy z Hanem Benninkiem, genialnym perkusistą, potrafiącym fenomenalnie łączyć tradycyjne, etniczne instrumentarium oraz techniki gry z improwizacją, jak najbardziej „wyzwoloną" (*vide*: jego nagrania z Donem Cherrym). Doskonałym świadectwem tego zainteresowania Brötzmanna egzotycznym strukturami rytmicznymi są nagrania tria Brötzmann/Van Hove/Bennink, przede wszystkim zaś wyśmienity koncertowy album *Live in Berlin '71*, na którym trójka muzyków, wspomagana przez puzonistę, Alberta Mangelsdorffa, częstuje słuchacza porażającą dawką fenomenalnie zagranej, rozimprowizowanej *world music*, łączącej „tybetańskie" drony puzonu z karkołomnymi eskapadami wokalno-perkusyjnymi, rozwibrowanymi partiami fortepianu i ekstatycznymi wzlotami saksofonu.

W latach 90. miejsce Hana Benninka, jako stałego perkusisty Brötzmanna, zajął wybitny amerykański instrumentalista, Hamid Drake, wywodzący się z kolejnego już pokolenia muzyków związanych z chicagowską sceną AACM (współpracujący też okazjonalnie z Cherrym!), który w znacznym stopniu przyczynił się do powstania etniczno-transowego oblicza nagrań niemieckiego saksofonisty. Współpraca obu panów, poświadczona szeregiem nagrań i koncertów, znalazła swą kulminację na albumie Brötzmann/Drake Duo, *Dried Rat-Dog* (Okka 1995), na którym multikulturowe wycieczki perkusyjne Drake'a stanowią imponujące „tło" dla przejawów charakterystycznej Brötzmannowskiej ekspresji, w której zgoła nieoczekiwanie zaczynają pobrzmiewać subtelne etniczne echa rodem z Bliskiego Wschodu. Najefektowniejszym i najbardziej intrygującym świadectwem tej fascynacji jest jednak płyta *WELS Concert* (Okka 1997), będąca wynikiem spotkania Brötzmanna i Drake'a z Mahmoudem Ganią – marokańskim lirnikiem i wokalistą reprezentującym tradycję *gnawa*, zgodnie z którą trans muzyczny ma mieć moc egzorcystyczną i leczniczą. Nieuniknione ostinata *guimbri* dyscyplinują tu ogniste szarże improwizatorów.

Te konfrontacje i inspiracje nie pozostały bez wpływu na dokonania sztandarowego kwartetu saksofonisty – Die Like A Dog, proponującego pod pretekstem interpretacji Aylerowskich tematów imponującą rozmachem wizję elektroakustycznego „cyber jazzu" nowego stulecia. W jednym z wywiadów, poświęconym w całości dokonaniom tej formacji Brötzmann zauważył, że grający na co dzień z Laswellem Hamid Drake i Toshinori Kondo wnieśli do niej zaskakujący jego samego *groove*, rodem ze stylistyki *funky*. I choć z pewnością jest to bardzo *free funky*, to jednak trudno oprzeć się wrażeniu, iż rzadko która z grup niemieckiego saksofonisty grała tak bardzo „taneczne" rytmy (wyjąwszy może No Material, w której za perkusją siedział... Ginger Baker!). Die Like A Dog wykonuje przy tym muzykę o ekspresji tak gwałtownej i intensywnej, iż nie bez kozery krytyk Allan Warner określił nagrania kwartetu mianem „rebel music", zaś ceniony propagator jazzu i przyjaciel Brötzmanna, Steve Lake napisał, że korzenie tej muzyki są „równocześnie duchowe jak i zupełnie profaniczne", obejmując tak rozmaite źródła inspiracji jak „*Tybetańska księga umarłych* i butelka wódki Smirnoff". W istocie bowiem Aylerowski free jazz spotyka tutaj, jakże odległą w czasie i przestrzeni – a jakże bliską duchowo – marokańską tradycję *gnawa*; akustyczna sekcja rytmiczna jest nieustannie konfrontowana z mutowanym cyfrowo brzmieniem trąbki Kondo, który fascynację futurystyczną elektroniką łączy z nabożnym

niemal szacunkiem dla davisowskiego idiomu, zaś surowy, drapieżny ton saksofonu Brötzmanna, brutalnie wyrąbuje dla siebie przestrzeń do improwizacji.

W ostatnich latach transowo-etniczny pierwiastek zajmuje coraz bardziej eksponowane miejsce w nagraniach kolejnych formacji Brötzmanna, zaś dedykowana pamięci Petera Kowalda płyta *Never Too Late But Always Too Early* (Eremite 2003) to już czysta feeria afro-arabskich rytmów serwowanych przez sekcję: William Parker, Hamid Drake, obsługujących tu także tradycyjne instrumenty ludowe. Doskonałym przykładem tej tendencji jest także album triów Brötzmanna i von Schlippenbacha, *The Bishop's Move* (Victo 2004), będący zapisem improwizowanego spotkania dwóch muzycznych żywiołów – nieposkromionej ekspresji europejskiego *impro* i afroamerykańskich korzeni jazzu, uosabianych tu przez Parkera z Drakem. Nie dochodzi tu jednak do kataklizmu w postaci dramatycznego starcia odmiennych tradycji, gdyż w miejscu spodziewanej kolizji mamy raczej dwie odrębne opowieści przenikające się i uzupełniające wzajemnie, zaś pewien zadawniony konflikt znajduje swe twórcze rozwinięcie.

III. Big-band, czyli tentet (+2)

Big-bandy w awangardowym jazzie i muzyce improwizowanej mają swą długą i zobowiązującą tradycję, sięgającą korzeniami zespołów Charlesa Mingusa i Arkestry Sun Ra, wyznaczających horyzont możliwości twórczego hałasowania w wielkich składach. Także europejska scena *freely improvised music* wydała szereg modelowych bandów, by wspomnieć tylko Globe Unity Orchestra czy Willem Breuker Kollektief, wytyczających ścieżki nowego jazzu i wyzwolonej improwizacji, opartej na organizowaniu dźwiękowego chaosu generowanego przez kilkunastu instrumentalistów naraz. Trudno się więc dziwić, że również w twórczości Brötzmanna big-bandy zawsze zajmowały miejsce szczególne, począwszy od pamiętnego oktetu, który zarejestrował rewolucyjny manifest *Machine Gun* (1968), przez projekty z lat 80. (Clarinet Project, *Berlin Djungle*, 1984), aż po efemeryczne składy nagrywające w minionym dziesięcioleciu (März Combo, *Live in Wuppertal*, 1992). Trzeba przy tym nadmienić, że rozwijając twórczo tradycję „improwizującej międzynarodówki" zapoczątkowaną przez Globe Unity, Brötzmann zapraszał do współpracy zarówno muzyków europejskich, Amerykanów, jak i Japończyków, ignorując przy tym programowo nie tylko bariery kulturowe, ale także pokoleniowe – co niejednokrotnie umożliwiało mu wymianę doświadczeń z wkraczającymi dopiero na scenę muzykami kolejnych generacji „młodych gniewnych". Poczynania te charakteryzowała przy tym niebywała intuicja w doborze instrumentalistów, reprezentujących te właśnie środowiska, które cechowała w danym momencie największa kreatywność i otwartość twórcza. Tak było w latach 80. i 90., gdy przez big-bandy Brötzmanna (Clarinet Project, März Combo) przewinęli się kluczowi reprezentanci nowojorskiej sceny *downtown* (John Zorn, Anton Fier, Nicky Skopelitis), nadającej ton awangardzie swego czasu; tak jest i obecnie, gdy w chicagowskich projektach saksofonisty uczestniczą czołowi improwizatorzy nowego stulecia z charyzmatycznym Kenem Vandermarkiem na czele. Rzecz jasna, także sama struktura Brötzmannowskiego big-bandu odległa jest od millerowskiego czy nawet mingusowskiego modelu, opierając się na modyfikowanym każdorazowo projekcie brzmieniowym formacji. I nawet jeśli jego składy dalekie są od ekscentrycznych koncepcji Otomo Yoshihide czy Asahito Nanjo, łączących instrumentarium elektryczne z akustycznym i klasyczne (jazzowe) z etnicznym, to jednak sama idea zdominowania dziesięcioosobowej orkiestry przez klarnecistów i puzonistów, lub też włączenie w jej obręb dwóch hałasujących niemiłosiernie elektrycznych gitarzystów oraz modyfikowanej po davisowsku, amplifikowanej trąbki, daje dobre wyobrażenie o muzycznej wizji „dzikiej bandy" Petera Brötzmanna.

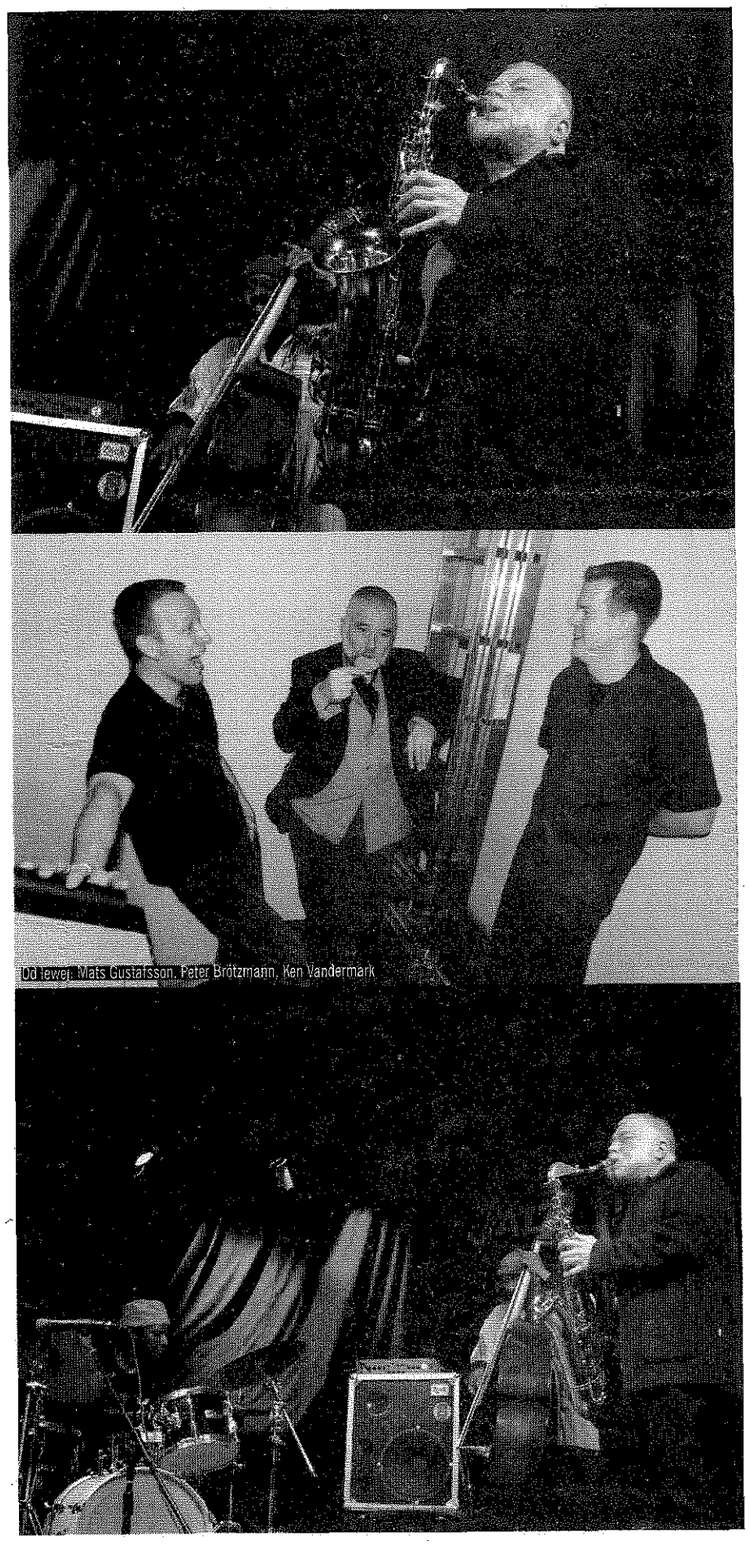
Wszystkie te doświadczenia znajdują oczywiste rozwinięcie w najnowszym projekcie bigbandowym saksofonisty, funkcjonującym od kilku lat pod zbiorczą nazwą The Chicago Octet/Tentet (+2). W jego składzie znaleźli się czołowi improwizatorzy sceny chicagowskiej: Ken Vandermark, Mars Williams, Jeb Bishop czy Kent Kessler, wybitny szwedzki saksofonista Mats Gustafsson, perkusiści Michael Zerang i Hamid Drake (do których ostatnio dołączył jeszcze jeden Europejczyk, Paal Nilssen-Love), ale także wiolonczelista Fred Lonberg-Holm i weteran Wielkiej Czarnej Muzyki, Joe McPhee. Zarejestrowane przez tę imponującą formację albumy *Stone/Water*, *Broken English*, *Short Visit to Nowhere*, *Images*, *Signs* i wreszcie inicjujący całość, monumentalny, studyjno-koncertowy box *The Chicago Octet/Tentet* (Okka 1998) przynoszą niezwykle spójną koncepcję muzyczną, w której wyrazisty *groove*, proste, nierzadko urzekające tematy, symultaniczna i paralelna improwizacja oraz czysto sonorystyczne wycieczki solowe instrumentalistów kreują dźwiękowe uniwersum balansujące nieustannie między chaosem i kosmosem. Ponieważ zaś chicagowski tentet pozostaje projektem w nieustającej realizacji, możemy spodziewać się z tej strony jeszcze niejednego zaskakującego uderzenia, nie tylko brzmieniowego. Najlepiej dowodzi tego ostatnie objawienie formacji, dedykowany pionierowi *jazz poetry*, Kennethowi Patchenowi album *Be Music, Night* (Okka 2005), na którym walijski aktor, Mike Person recytuje beatnikowskie teksty Patchena, mając za „tło" grupowe improwizacje podkomendnych Brötzmanna.

IV. *Never Say Fluxus Again?*

Jednym z nadrzędnych założeń Fluxusu i towarzyszących mu zjawisk awangardowych – prócz przekuwania codzienności i powszedniości w sztukę – była zawsze pielęgnowana troskliwie idea intermediów, swoistej artystycznej synestezji, objawiającej się m.in. za sprawą podejmowanych nieustannie prób „wizualizacji muzyki" („koncerty do oglądania" La Monte Younga i Philipa Cornera) czy „udźwiękowienia sztuk plastycznych" („grające rzeźby" Harry'ego Bertoi). Koncepcja ta owocowała nie tylko działaniami z pogranicza happeningu i performance'u, ale także przyjęciem przez artystę odpowiedzialnoi za całokształt działań powiązanych z dziełem, procesem jego powstawania i upubliczniania. Plastyków zmuszało to w konsekwencji do dbania o oprawę muzyczną swych wystaw, zaś muzyków do zaplanowania wizji scenicznej koncertu, projektowania plakatów, ulotek i grafiki okładek płytowych, etc. Tej wizji „sztuki totalnej" Brötzmann pozostał wierny przez kilkadziesiąt lat swej kariery artystycznej, rozwijając ją konsekwentnie w szeregu przedsięwzięć muzyczno-plastycznych. Dowodzą tego zarówno niezwykle staranie przygotowane, także w warstwie plastycznej, wznowienia Brötzmannowskich klasyków z archiwum FMP w Atavisticu (m.in. *Berlin Djungle*, *FMP 0130*, *For Adolphe Sax*, *Balls*) prezentujących jego ówczesną koncepcję sztuki zaangażowanej i estetycznie nonkonformistycznej, jak i projekty najnowsze (*Dried Rat-Dog*, *Live At The Empty Bottle*) ozdobione autorskimi okładkami i komentarzami, utrzymanymi, rzecz jasna, w jakże bliskiej Fluxusowi „estetyce druków ulotnych". Taka stylistyka była zresztą zawsze znakiem firmowym kolejnych wydawnictw Brötzmanna, balansujących nieustannie między swoistą retoryką szoku zaczerpniętą wprost z *Art Brut* i zainicjowanego przez Piero Manzoniego nurtu *Arte Povera* a fluxusowską estetyką codzienności. Znamionuje ją programowe ubóstwo środków, wyeksponowana technika kolażu, nieumiarkowane umiłowanie pieczątek i nadruków, grafika plakatu agitacyjnego, gazetowe czcionki oraz quasi-dokumentalistyczne fotografie, współtworzące stały repertuar elementów graficznych Brötzmannowskich wydawnictw.

Warto chyba w tym kontekście przypomnieć, iż Brötzmann, znany głównie jako instrumentalista-improwizator, rozpoczynał swą przygodę ze sztuką od traktowanego nieortodoksyjnie malarstwa, prezentowanego m.in. na festiwalach Fluxusu. Świadectwem zdecydowanego powrotu Brötzmanna do sztuk plastycznych w ostatnich latach jest *The Inexplicable Flyswatter. Visual Works on Paper 1959-64*, dokumentujący retrospektywną wystawę z Chicago (2003), na której wystawiono głównie prace powstałe w czasie ścisłej współpracy artysty z Fluxusem. Nie mniej isotny jest także świeżo opublikowany w Atavisticu zestaw kart *Signs/Images* z „obrazkowymi wskazówkami kompozycyjnymi" dla słynnego chicagowskiego tentetu saksofonisty, stanowiący przy tym niezwykłą ilustrację ewolucji czysto muzycznych koncepcji Brötzmanna, zmierzających w stronę improwizacji kontrolowanej przy pomocy systemu sygnałów graficznych, słownych i pozawerbalnych.

Na tym nie koniec jednak Brötzmannowskich ekskursji i peregrynacji artystycznych, obejmujących ostatnimi czasy także współpracę z artystami japońskimi (m.in. saksofonowo-wokalny duet z Keiji Haino), obiecującym saksofonistą młodszego pokolenia Thomasem Borgmannem czy wreszcie, *last but not least*, bliską elektrycznemu duchowi Last Exit kooperację z sekcją rytmiczną Friis Nielsen/Uuskyla, udokumentowaną już kilkoma albumami, w tym wyśmienitymi *Live at Nefertiti* (Ayler 2002) i *Medicina* (Atavistic 2004). Wszystko to pozwala mieć nadzieję na jeszcze kilkanaście zjawiskowych eksplozji, choć, zważywszy na konsekwencję twórczą tego artysty, należałoby zapewne mówić tu o nieustającej, czterdziestoletniej erupcji muzycznego wulkanu, bryzgającego wrzącą lawą na przekór „klezmerskim" popisom rozmaitych gwiazd jazzu, grających pod dyktando koncernów muzycznych.



od lewej: Mats Gustafsson, Peter Brötzmann, Ken Vandermark

Aby nausznie przekonać się o wartości Brötzmannowskich przedsięwzięć z ostatnich lat, warto wysłuchać również następujących płyt: Peter Brötzmann/Keiji Haino/Shoji Hano, *Shadows*, DIW 2000; Die Like A Dog Quartet, *Aoyama Crows*, FMP 2002; Peter Brötzmann & Frode Gjerstad Trio, *Sharp Knives Cut Deeper*, Splasc(h) 2003; Peter Brötzmann/Joe McPhee/Kent Kessler/Michael Zerang, *Tales Out of Time*, Hat Hut 2004.

Dariusz Brzostek

ORNETTE!!

PRZEMEK PSIKUTA

Prawdziwa sztuka nie cierpi spekulacji, popychania i natrętnego komentarza. W świecie jazzu są one jednak wszechobecne, owocując takimi produktami ubocznymi jak snobizm i asekuranctwo. Dziesiątki hochsztaplerów i kombinatorów ocenia się na równi z prawdziwymi nowatorami.

Do tych sprawiedliwych, choć mocno kontrowersyjnych, należy Ornette Coleman (saksofon altowy i tenorowy, trąbka, skrzypce) urodzony 19 marca 1930 roku w Fort Worth, w stanie Teksas. Jego rodziców nie było stać na lekcje muzyki dla syna, podobnie więc jak większość czarnoskórych jazzmanów w tamtych czasach, kształcił się samodzielnie. Ponieważ nikt nie uświadomił Colemanowi, iż saksofonowy zapis zasadniczo odbiega od stroju tego instrumentu, wszystko, co grał z nut w wieku kilkunastu lat – a zatem w decydującej fazie swego rozwoju – grał z teoretycznego punktu widzenia błędnie. Krytyk Martin Williams upatruje w tym fakcie źródła bardzo wyraźnej od samego początku osobliwości harmonicznej Ornette'a. „Większość muzyków nie chciała ze mną grać (...), mówili, że nie znam harmonii i fałszuję" – wspomina Coleman, który pracując w Los Angeles na stanowisku windziarza, przesiadywał w rzadko używanej windzie na najwyższym piętrze i studiował podręczniki harmonii.

Tears Inside

W roku 1956 Coleman poznał trębacza Dona Cherry (1936-1995), którego zafascynowała zupełnie nowa, oryginalna wizja muzyki Ornette'a. Na przełomie lat 1958/59 Lester Koenig zarejestrował dla własnej wytwórni Contemporary ich pierwsze dwie płyty: *Something Else!!!!* (Contemporary 1958) i *Tomorrow Is The Question* (Contemporary 1959). Były to pierwsze dokumenty dźwiękowe zespołu, który miał wkrótce wprowadzić ferment i rewolucję w muzyce jazzowej. Coleman (grający na razie na plastikowym saksofonie) i Cherry (na kieszonkowej trąbce kupionej w pewnym pakistańskim lombardzie za 10 dolarów) sprawiali wrażenie, że grają nieczysto i nonszalancko, lecz wyraźnie swingowali, a ich muzyka była przesycona bluesem. Część krytyki widziała w nich podejrzanych szarlatanów, reszta okrzyknęła ich prorokami nowej muzycznej rzeczywistości. Koncern Atlantic, z którym podpisali kontrakt, zafundował im letni kurs w Lenox School Of Music w Nowym Jorku. Ich nauczycielami byli między innymi: Gunther Schuller, John Lewis, George Russell i Milt Jackson.

Najistotniejsze rysy wczesnego stylu Colemanowskiej improwizacji można prześledzić na przykładzie pięknego utworu *Tears Inside*, pochodzącego z drugiego albumu Colemana *Tomorrow Is The Question*, nagranego w składzie: Ornette Coleman – saksofon altowy, Don Cherry – trąbka, Percy Heath – kontrabas, Shelly Manne – perkusja. Przy osobliwym potraktowaniu centrum tonalnego Coleman zastosował tu dwa zabiegi stylistyczne, które są ściśle ze sobą połączone: nowy rodzaj imrowizacji motywicznej i długotrwałe przesunięcia na inne obszary tonalne.

Za twórcę improwizacji motywicznej we współczesnym jazzie uważany jest Sonny Rollins. Jednak Rollins korzysta z materiału motywicznego, który czerpie ze stosowanych przez siebie tematów, czyniąc tym samym łatwiejszym rozpoznanie owego zapożyczenia. Coleman odkrywa nowe motywy niezależnie od tematu i rozwija je sam, jakby na własną rękę. W rezultacie powstaje wewnętrzna spójność improwizacji, analogiczna do strumienia świadomości u Joyce'a lub do automatycznego zapisu surrealistów: jedna (pierwsza) myśl tworzy następną, po czym jest formułowana ponownie, prowadząc raz jeszcze do nowej idei (do nowego pomysłu). Dla przybliżenia tej procedury Ekkehard Jost wprowadza termin motywicznych asocjacji łańcuchowych, który został zapożyczony z psychologii eksperymentalnej, gdzie pojęcie „łańcucha asocjacji" oznacza serię wolnych skojarzeń językowych. Nie są one regulowane żadnymi racjonalnymi kryteriami, takimi jak np. kategorie, ale zależą wyłącznie od strumienia świadomości osoby tworzącej asocjacje.

Human pitch

Odrębnym problemem jest specyficzny stosunek Ornette'a Colemana do wysokości dźwięku, tzw. „zła intonacja". To jednak, co możemy uznać za niewłaściwe w odniesieniu do europejskiego stroju temperowanego, może okazać się słuszne w innym kontekście muzycznym. W przypadku jazzu skala równomiernie temperowana (w swych założeniach bardzo ograniczająca muzyka) nigdy nie stała się normą niwelującą każdą inność. Zawsze istniały w niej elementy obce, jak choćby nieprzystawalne do europejskiego systemu dur-moll blue notes. Zostały one jednak dosyć sztucznie utemperowane poprzez wprowadzenie funkcji takich jak molowa tercja czy septyma.

Indywidualna intonacja Colemana jest więc w pełni zamierzona i świadoma; jest integralną częścią jego języka muzycznego, ważnym środkiem wyrazu. Sama wysokość dźwięku to wartość subiektywna, choć ściśle powiązana ze swoją podstawową częstotliwością, uzależnioną od kilku innych parametrów fizycznych, z których najważniejszy to spektrum całościowe tonu. Serie szczegółowych pomiarów elektroakustycznych, przeprowadzonych w Berlinie przez Ekkeharda Josta wykazały, iż częstotliwości dźwięków Colemana w rzeczywistości nieco odbiegają od systemu temperowanego. Większość tych „dewiacji" mieści się w zakresie tolerancji stosowanej w przypadku śpiewu operowego czy wirtuozowskich partii skrzypiec. Są to tzw. dewiacje subiektywne, wynikające nie ze zmiany częstotliwości, lecz najczęściej z wielokrotnych alteracji (a nawet dysalteracji), polegających na jednoczesnym podwyższaniu i obniżaniu tego samego dźwięku lub składnika akordu.

U Colemana ma miejsce tzw. „human pitch" – dźwięk nie jest intonowany wyżej lub niżej, lecz jest „grany różnie". Coleman: „Dźwięk *f* zagrany w utworze, który nazwałem *Peace* nie może przecież zabrzmieć identycznie, jak *f* w kompozycji pod tytułem *Sadness*". Te subtelne manipulacje brzmieniowe są stosowane przez saksofonistę w celu – jak sam twierdzi – uzyskania „ludzkiego brzmienia wokalnego", które pozostaje w sprzeczności ze sterylnym brzmieniem „cool" charakterystycznym dla jazzu zachodniego wybrzeża Stanów Zjednoczonych (tam właśnie wypłynął Coleman!); przykłady można znaleźć na każdym etapie jego twórczości, szczególnie w utworach o wolnych tempach (*Lorraine*, *Lonely Woman*, *Sadness*).

Free Jazz

W grudniu 1960 r. zabrzmiało nagranie przełomowe dla świata jazzu. *Free Jazz* (Atlantic 1960), 36-minutowy utwór, stał się ideowym wzorem dla wielu poszukujących. Doszła w nim do głosu, niespotykana dotąd, kolektywna improwizacja dwóch pełnych kwartetów jazzowych. Zespół Dolphy'ego w składzie: Eric Dolphy – klarnet basowy, Freddie Hubbard – trąbka, Scott La Faro – kontrabas, Ed Blackwell – perkusja, stawił

czoła grupie Colemana: Ornette Coleman – saksofon altowy, Don Cherry – trąbka, Charlie Haden – kontrabas, Billy Higgins – perkusja. Ponoć bez żadnej próby cała ósemka weszła do studia, improwizując bez określonego tempa, bez kreski taktowej, bez określonych funkcji harmonicznych. Jedynymi wyznacznikami formy były wprowadzające pasaże solistów oraz – jak to określił sam Coleman – „harmoniczne unisona, które brzmią bardzo dysonansowo".

Bodaj po raz pierwszy obserwujemy tu całkowitą swobodę w partiach kontrabasu i perkusji, co nie wyklucza istnienia pewnych założeń, wynikających z obecności podwójnej sekcji rytmicznej. Haden i Blackwell są odpowiedzialni za fundamentalny rytm i grają bardziej stabilnie, natomiast La Faro i Higgins mogą improwizować bez ograniczeń. Znamienne jest, że Coleman powierzył background swym najstarszym współpracownikom.

Przed totalnym chaosem bronią Free Jazz improwizacje Colemana, mające odgórny, porządkujący sens (znów pojawiają się motywiczne asocjacje łań cuchowe). Improwizacje te są tu jednak prowadzone grupowo, a nie solistycznie. Motyw, który wprowadza solista, jest spontanicznie przetwarzany przez pozostałych muzyków, przez nich rozwijany, po czym wraca do inicjatora, lecz już w zmienionej postaci. Proces, na którego gruncie kształtowany jest materiał muzyczny w kompozycji Free Jazz to sieć interakcji, wywołanych przez kontrast, imitację i kontynuację. W wyniku tego w ob ębie powtarzanej frazy melodycznej wciąż wprowadzany zostaje nowy element. Niezwykle istotny i nowatorski wydaje się tu aspekt improwizacji zespołowej, przesunięcie ciężaru z solisty na zespół. Pod tym względem Free Jazz należy traktować jako kamień milowy w rozwoju nowych form improwizacji.

Harmolodic music

W latach 70. Coleman formuje zupełnie nowy zespół Prime Time, dążąc do zelektryfikowania swej muzyki. Jednocześnie chodzi mu o wprowadzenie w życie koncepcji harmolodycznej, która w mniejszym czy większym stopniu obecna jest w twórczości saksofonisty do dziś. Określenie „harmolodics" jest skrótem od HARmony, MOtion i meLODICS. Według teorii Colemana rytm, melodia, harmonia i tempo znajdują się w pewnej równowadze. Każdy instrument funkcjonuje – w tym samym momencie – zarówno jako melodyczny, jak i rytmiczny. W ten sposób zaciera się klasyczne przeciwstawienie sobie dwóch grup instrumentów: melodycznych (klawiszowe, dęte, gitary) i sekcji rytmicznej. Dodatkowym założeniem jest, iż każdy z nich posiada swój charakterystyczny głos, swoją barwę, i w związku z tym powinien czerpać z najbardziej dla siebie naturalniejszej skali dźwięków. I to niezależnie od konwencjonalnych uwarunkowań tonalnych. W temperowanym systemie muzyki europejskiej interwały są sztuczne i w gruncie rzeczy niezbyt dokładne, dlatego Ornette'a interesują „dźwięki naturalne", naturalne interwały, naturalne oktawy. Zwraca na przykład uwagę na to, że oktawy wyznaczone przez alikwoty ulegają przesunięciu o pół tonu, wskutek czego, gdy zestawi się dwanaście oktaw jedna nad drugą, otrzyma się wszystkie tony skali temperowanej.

Pierwsze przejawy harmolodycznego grania ujrzały światło dzienne na albumach:

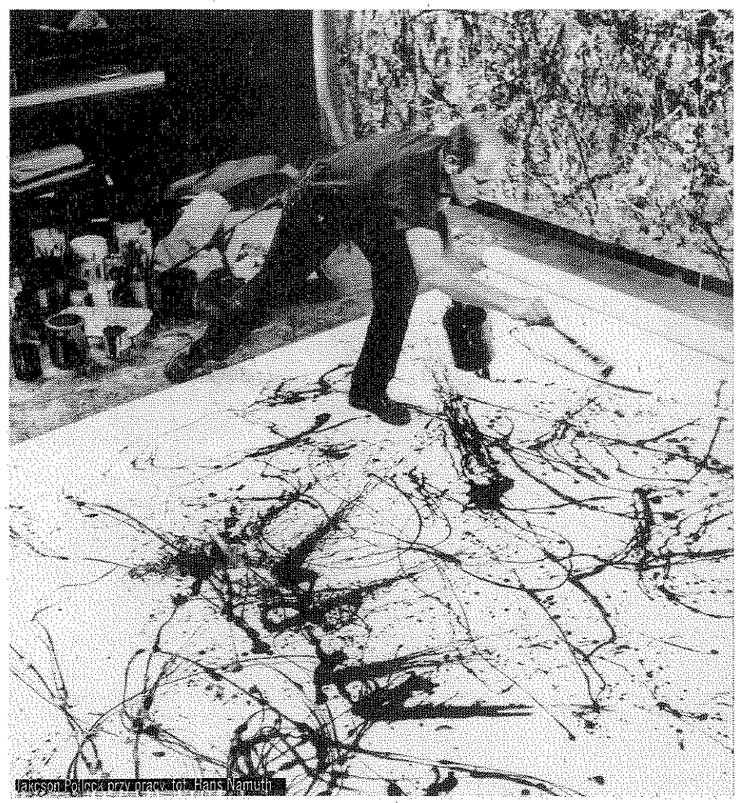
Dancing In Your Head (A&M Horizon 1976) i Body Meta (Artists House 1978), które zadziwiły publiczność fenomenalnym doborem instrumentalistów (Bern Nix – gitara, Charles Ellerbee – gitara, Jamaaladeen Tacuma – gitara basowa, Ronald Shannon Jackson – perkusja). Jednocześnie pojawili się zdolni i twórczy uczniowie Colemana, zwłaszcza dwaj oryginalni reprezentanci muzyki harmolodycznej: pierwszym jest gitarzysta James „Blood" Ulmer, który starał się usystematyzować colemanowską harmolodykę, grając tzw. „diatoniczny funk". Szczególnie udanym przykładem współpracy Ulmera z Colemanem jest album *Tales Of Captain Black* (Artists House 1978), nagrany z udziałem zjawiskowego basisty Jaamaladeena Tacumy i perkusisty Denardo Colemana – syna Ornette'a. Drugim bohaterem jest perkusista Ronald Shannon Jackson, który – podobnie jak Coleman – pochodzi z Teksasu. Jego niebywała umiejętność łamania czy dekonstruowania rytmów funkowych po raz pierwszy ujawniła się w połowie lat 70., właśnie w zespole Prime Time. W roku 1979 na festiwalu w Moers Shannon wyczyniał podobno z rytmami funkowymi to, co Elvin Jones robił z rytmami bopowymi na początku lat 60.: wyzwalał je, rozrywał, łamał, przeobrażał, poddając je jednocześnie zaskakującym zmianom tempa.

„No wave", „free funk", „punk jazz" to określenia, które pojawiały się na przełomie lat 70. i 80. w odniesieniu do twórczości grupy Prime Time Ornette'a Colemana i jego naśladowców. Do głosu doszło wówczas intrygujące połączenie free-jazzowych improwizacji z brzmieniem i rytmami muzyki funk, new wave, a nawet punk przy respektowaniu tradycji bebopu i rhythm & bluesa. Trzon późniejszego wcielenia elektrycznego zespołu Colemana stanowiło podwójne trio (dwie gitary, dwa basy, dwie perkusje), które podczas koncertów lider rozstawiał po bokach sceny, by pośrodku samemu balansować na pograniczu muzycznej fantazji, ezoterycznego humoru, funky i harmolodycznego jazzu. Rewolucyjność tamtych dokonań polegała przede wszystkim na uwolnieniu jazzowej melodyki od stereotypowej formy i wydobyciu jej z obsesyjnego związku ze stałymi schematami harmonicznymi oraz rytmicznymi.

Sound Museum

Świetną ilustracją ewolucji stylistycznej Colemana jest podwójny album *In All Languages* (Verve/Harmolodic 1987), gdzie na pierwszej płycie pomieszczono muzykę utrzymaną w stylu klasycznego kwartetu Colemana z przełomu lat 50. i 60., natomiast drugą zdominował projekt Prime Time. Szczególnie ciekawe jest to, że repertuar zawarty na obu krążkach w dużej mierze pokrywa się. Jeszcze dalej w tym kierunku autor Free Jazzu poszedł niespełna dziesięć lat później...

Sound Museum – nowy, metaforycznie nazwany projekt w pewnym sensie podsumowuje fascynującą twórczość jednego z najpoważniejszych prowokatorów w dziejach jazzu. Mówi się, że jest kwintesencją jego sztuki, zarówno tej sprzed trzydziestu lat, jak i nowszych dokonań z elektryczną formacją Prime Time. Składają się na niego dwie płyty, które zostały wydane oddzielnie i opatrzone tytułami: *Three Women* (Verve/Harmolodic 1996) i *Hidden Man* (Verve/Harmolodic 1996). Na każdej z nich znajdują się odmienne wersje tych samych trzynastu kompozycji, obcujemy więc ze świadomie kontynuowaną koncepcją harmolodyczną. W opisie dołączonym do tego niecodziennego wydawnictwa Ornette


Jackson Pollock przy pracy (fot. Hans Namuth)

tłumaczy, iż nagrał materiał podwójnie, aby podkreślić, że „w harmolodycznym świecie dźwięków problem czasu i przestrzeni nie należy ani do przeszłości, ani do przyszłości, lecz jest wyłącznie teraźniejszością". Tego rodzaju wypowiedzi potwierdzają fakt, że u podstaw colemanowskiej harmolodics leżą bardziej przesłanki filozoficzne, aniżeli koherentna teoria.

Skonfrontowano tu ze sobą nie tylko utwory z albumów *Three Women* i *Hidden Man*, ale także kilka wcześniejszych wersji niektórych z nich, pochodzących ze znanych płyt Colemana (głównie z lat 70. i 80.). *European Echoes* to kompozycja najstarsza, pierwotnie umieszczona na legendarnym koncertowym *At The Golden Circle* (Blue Note 1965), zarejestrowanym podczas europejskiego tournée tria Ornette'a w sztokholmskiej restauracji Gyllene Cirkeln. Uwagę przykuwają też ogniste interpretacje tematu *Mob Job*, który znalazł się już wcześniej na płycie *Of Human Feelings* (Artists House 1979) i przede wszystkim na *Song X* (Geffen 1985) – słynnej sesji, podczas której z Colemanem współliderował Pat Metheny.

Zasadniczą zmianą, która wpływa zarówno na brzmieniowe, jak i na strukturalno-formalne oblicze projektu Sound Museum jest nowy akustyczny kwartet, w skład którego wchodzi fortepian (zdaniem Colemana instrument zasadniczo zbędny, spychający w cień indywidualizm i niezależność kontrabasu i perkusji!) To znamienne, że od późnych lat 50., kiedy to współpracował z pianistą Paulem Bleyem (gra on jedynie na pierwszym autorskim albumie Ornette'a – *Something Else!!!!*), Coleman tworzył już praktycznie bez podstawowego instrumentu harmonicznego, nie licząc klawiszowca z przedostatniej płyty *Tone Dialing* (Verve/Harmolodic 1995) – Dave'a Bryanta. Pianistka Geri Allen – bo o nią właśnie chodzi – wydaje się w pełni odczytywać intencje alcisty. Jej partie istotnie są linearne, niezależne od funkcji harmonicznych tradycyjnie podawanych przez pianistę, stronią również od rytmicznego segregowania materiału. Obrazu całości dopełnia niemal telepatycznie porozumiewająca się sekcja rytmiczna w obsadzie: Charnett Moffett – kontrabas oraz Denardo Coleman – perkusja.

Sound Museum przedstawia prawdziwą harmolodyczną muzykę kameralną, na poły parodystyczną, niekiedy bardzo refleksyjną, zagraną z olbrzymim zaangażowaniem emocjonalnym. Twórcy dedykują ją Donowi Cherry'emu i Edowi Blackwellowi – dawnym współpracownikom saksofonisty i niezapomnianym autorom dzieła *El Corazon* (ECM 1982), bez których dzisiejszy wizerunek muzyki Ornette'a Colemana byłby z pewnością znacznie uboższy.

Przemek Psikuta

Jak Beatlesi zjedli studio, jak studio zjadło Beatlesów

ŁUKASZ MIKOŁAJEWSKI

W jednym z „Przekrojów" z 1965 roku Lucjan Kydryński, peerelowskie okienko na świat, w popularyzatorskim artykule *Na płycie grają najlepiej! Dlaczego?* tłumaczy czytelnikom, na czym polega współczesna technika nagrywania muzyki: „Nagrywać można albo bezpośrednio na koncertach, albo w studio. Pierwszy sposób daje pewien posmak autentyku, ma wartość dokumentu. Ale nagrania wzorowe, idealne pod względem brzmienia dokonywane są niemal zawsze w studio. I tam o wszystkim decyduje już nie tylko dyrygent, lecz i reżyser nagrania, producent – jak mówią niektórzy".

Kydryński przekonuje o zaletach telewizyjnego playbacku (bo „zezwala w trakcie piosenki na wykonywanie w studio różnych głośnych czynności: zmianę dekoracji, jazdy kamer, uwagi reżysera i operatorów – buźkę w prawo... odejdź trzy kroki... patrz teraz w swoje lewo..."), opisuje studyjne triki takie jak synchron i wspomina o ich kontrowersyjności, pisze także o tym, że: „w rejestracji muzyki rozrywkowej (...) nagranie rozbija się na poszczególne warstwy dźwiękowe. Najpierw nagrywa się sam tylko zespół orkiestralny, akompaniament. Później ewentualnie – jeśli wymaga tego aranżacja – do gotowej już taśmy orkiestrowej dogrywa się chór, względnie solistów instrumentalnych i dopiero na koniec – może to być za tydzień lub za miesiąc – do studia przychodzi piosenkarz. Dogrywa swój głos do orkiestralno-chóralnego podkładu, czystego już, nie wymagającego poprawek i łatwo dającego się wyciszać lub podciągać".

„Sposób nagrywania, reżyseria dźwięku – to obecnie połowa pracy nad płytą" – stwierdza autor. „Dawniej solista lub zespół nagrywali utwór po kilka razy i wybierało się najlepszą wersję, posiadającą najmniej usterek interpretacyjnych i technicznych. Dziś te kilka wersji stanowi dopiero punkt wyjściowy do pracy reżysera". Wybiera on już nie nagrania całych utworów, ale ich fragmenty: „Zdarza się, że nagrania różnych wersji jednej symfonii zajmują łącznie półtora kilometra taśmy; tnie się ją nieraz i na 250 odcinków, z których potem kolejno skleja się utwór na taśmie około 120-metrowej długości. (...) Pomyślcie: dwuminutowy utwór Beatlesów czy Presleya zlepiony jest z 16 skrawków żmudnie wybranych z tego, co nagrywali nieraz przez kilka godzin!..."

Kydryński pisze o nowej płycie Łazuki pt. *Bohdan, trzymaj się!*, która cała została zmontowana ze starych i nowych utworów wraz z dodaniem oklasków wyciętych z koncertu na „Jazz Jamboree", po to by brzmiała jak jeden z koncertowych występów piosenkarza. Wspomina także o rezygnacji Glenna Goulda z występów. Kto wie – konkluduje dziennikarz – płyty być może całkowicie wyprą za jakiś czas koncerty, zwłaszcza jeżeli idzie o muzykę klasyczną. „Rozumie to chyba awangarda, tworząc muzykę, która często nabiera znaczenia dopiero przy obserwowaniu czynności wykonawców (...) Dostrzegłem tego rodzaju próby na »Warszawskich Jesieniach« i przyznam się, że wygląda mi to na samoobronę".

Niedługo potem, w 1966 roku Beatlesi, najlepiej zarabiający muzycy Wielkiej Brytanii, ogłosili, że postanawiają zawiesić działalność koncertową i pragną od tej pory skupić się wyłącznie na pracy w studiu. Jako najpopularniejszy zespół, od trzech lat niezmiennie zgarniający najwięcej pieniędzy w dynamicznie rozwijającym się przemyśle muzyki młodzieżowej, mogli sobie na to pozwolić. W branży byli obiektem kultu i nienawiści zarazem. Sami żartowali, że nie są już w stanie patrzeć na swoje twarze. Ich sukces, wykraczający poza dotychczasowe ramy biznesu, od jakiegoś czasu pozwalał im – jako pierwszym gigantom popularności i posiadaczom własnej wytwórni (swoją drogą ciekawe określenie) muzycznej – na swobodne lekceważenie przyjętych w nim zasad. Ciśnienie oczekiwań i zainteresowania, jakie oddziaływało na Lennona, McCartneya, Harrisona i Starra, było rzecz jasna coraz większe. Znalazłszy się na postumencie, co robić, aby nie spaść? Jak wykorzystać swoją nadzwyczajną pozycję? Świat dookoła bynajmniej nie stał w miejscu – kultura młodzieżowa, która wyniosła zespół niemal na ołtarze, zaczęła właśnie przechodzić szereg nagłych zmian. Kim były wtedy te rozkrzyczane nastolatki, jeszcze niedawno dostające histerii przy *Love Me Do*? Dla młodych w tym czasie szukanie tego co nowe i przełamywanie dotychczasowych norm stało się – na chwilę – niemal równie ważne, jak było to dla awangardy. Wraz z nadejściem hipisów, ich kultem spontaniczności i afiszowaną otwartością, młodzieżowa kultura popularna szeroko otworzyła się na jakiś czas na najróżniejsze przeciągi. W takiej sytuacji – ile wspólnego mógł mieć najpopularniejszy zespół z prądami kontrkultury?

Rok później, w 1967, korespondentka „Przekroju" zdaje relację z obserwacji uczestniczącej, jaką przeprowadziła na nieznanym lądzie imprez doktorantów geologii w Londynie: „Pierwsza prywatka odbyła się pod hasłem: »My lubimy i słuchamy tylko The Beatles«. Było to przyjęcie typowo młodzieżowe. Mało się jadło, więcej się piło, cały wieczór słuchało się wyłącznie płyt z nagraniami Beatlesów, przy czym ze szczególnym namaszczeniem ostatnio nagranej pt. *Penny Lane*. Kilku panów przyszło z przyklejonymi wąsami, jakie Beatlesi niedawno zapuścili. Beatlesi bowiem lansują wąsy i bokobrody jak niegdyś długie włosy". Tych kilka zdań pozwala przypuszczać, że autorce niemal tak jak nam obce były detale beatlemanii, ale pomijając ten fakt, zwróćmy lepiej uwagę, iż zgromadzeni geolodzy z przyklejonymi wąsami słuchali podwójnego singla, na którym zebrane były dwa nowe, od dawna wyczekiwane utwory Beatlesów: *Penny Lane* oraz *Strawberry Fields Forever*. Jeszcze dziś, gdy słucha się zwłaszcza drugiej z tych piosenek, trudno nie odnieść wrażenia, że wraz z jej nagraniem zaczął się nowy etap w historii muzyki, etap, który w pewnym sensie trwa jeszcze do dziś. Tyle rzeczy, które wydają się istotą współczesnej muzyki popularnej – zwłaszcza dobrej muzyki popularnej – można znaleźć już na płytach Beatlesów. *Strawberry Fields Forever* w warstwie aranżacyjnej, produkcyjnej i formalnej w genialny sposób odchodziła od wielu schematów, bezrefleksyjnie rządzących do tej pory muzyką rozrywkową. Wyważała drzwi do pomieszczenia, w którym my siedzimy do dziś.

Szereg rzeczy opisywanych przez Kydryńskiego musiało ulec zmianie, aby „dwójka" *Penny Lane / Strawberry Fields Forever* mogła powstać w formie, w jakiej powstała. W studiu podczas jej nagrywania siedzieli i czuwali bowiem nie tylko producent George Martin oraz menedżer Brian Epstein, ale także – co, jak widać z artykułu w „Przekroju", wcale nie było wówczas rzeczą oczywistą i częstą – od początku do końca sami „piosenkarze" (Lennon lub McCartney). Byli oni również autorami dużej części, a z czasem całości swojego repertuaru – to między innymi odróżniało muzykę młodzieżową tego okresu, z jej amatorskimi *beat groups*, od funkcjonującego w śmiertelnie nudny i schematyczny sposób przemysłu muzyki rozrywkowej „dorosłych". Muzyka rozrywkowa powstawała do tej pory w oparciu o całkowicie mechaniczne i odtwórcze procedury: do nagranego wcześniej i przygotowanego przez innego człowieka podkładu, często o bardzo wystawnej zresztą aranżacji, solista śpiewał cudze piosenki, napisane zwykle przez pożałowania godnych futyniarzy – sytuacja pod względem statystycznym podobna do dzisiejszej. Dalej, aby jedna z wielu *beat groups* mogła stać się The Beatles, muzycy z Liverpoolu musieli mieć jeszcze to szczęście, że trafili na tak niekonwencjonalnego producenta jak Geor-

ge Martin. Produkował on zarówno nagrania rozrywkowe jak i klasyczne, a przy tym – co zdecydowanie bardziej niezwykłe – dostrzegał niezauważaną wówczas możliwość tworzenia muzyki w dużym stopniu lekceważącej ten podział.

Słuchając *Strawberry Fields Forever* odczuwa się wyraźnie, że podczas nagrywania piosenki doszło w studiu do odkrycia nowej świadomości tego, jakie możliwości wiążą się z zapisem dźwięku oraz tego, czym jest nagranie. Przebłyski tej świadomości zaznaczały się już na wcześniejszej płycie Beatlesów, *Revolver* z 1966 roku. Własną chwytliwą formułę muzyczną, tę która przyniosła im fenomenalną popularność, muzycy próbowali wtedy urozmaicić i wzbogacić przez dodanie ornamentów granych na różnych egzotycznych dla beatbandów instrumentach oraz stosując kilka zabiegów producenckich możliwych do osiągnięcia jedynie w studiu. (Najbardziej odkrywcze były oczywiście te z *Tomorrow Never Knows*: puszczona wspak solówka gitary elektrycznej oraz przetworzona, jakby zapętlona perkusja – efekt tak bardzo nowy, że potem przez lata kolejne pokolenia muzyków – od Pink Floyd aż po The Chemical Brothers – będą się mozolnie starały go powtórzyć.)

Dopiero wtedy nastąpiło odkrycie nagrania jako zapisu – pola ogromnej wolności i niemal nieograniczonych możliwości; miejsca na taśmie, na której dzięki długiej i pełnej poprawek pracy można powoli budować dźwięk, zapełniać nim tę przestrzeń, obudowywać go – doskonalić w nieskończoność i grać na nim. To odkrycie zmieniało pierwotne pojmowanie tego, czym jest piosenka i ogólniej – muzyka. Beatlesi dostrzegli, jakie możliwości daje praca w studio. Odtąd, nawet jeśli by chcieli o tym zapomnieć, piosenka miała być dla nich w ostatecznym celu nagraniem. Wykonywany poza studiem utwór był teraz w dużym stopniu pomysłem i szkicem, podstawą dla późniejszej długiej, precyzyjnej pracy, żmudnego dłubania i przekomponowywania na taśmie.

Rola przypadku? Lennon początkowo nagrał z pomocą Martina dwie różne wersje *Strawberry Fields Forever*: w jednej utwór przypominał melodyjne piosenki Beatlesów z ich ostatniego okresu, aranżowanych w coraz bogatszy sposób – tym razem Martin wynajął na sesję trębaczy i wiolonczelistów. W drugiej wersji, w tonacji o pół tonu niższej i różniącej się od pierwowzoru również tempem, piosenka przypominała raczej psychodeliczny eksperyment w stylu sceny San Francisco. Lennon zastanawiał się, czy dałoby się połączyć nagrania tak, aby łatwiejsza wersja rozpoczynała nagranie, a eksperymenty je kończyły. Martin wpadł zatem na pomysł, by część nagranych instrumentów trochę przyspieszyć, a część zwolnić i zatuszować te różnice. Wykorzystał przy tym próbki przetworzonej perkusji, nad którymi siedzieli Ringo Starr z inżynierem dźwięku Geoffem Emerickiem. Ta edycja taśm przyniosła zdumiewająco brzmiący, niezwykle efektowny utwór.

Dziś, kiedy słucha się tej piosenki, wrażenie robi nie tyle fakt, że ktoś wpadł na pomysł, by wykorzystać w nagraniu puszczoną wspak perkusję jako bajer – to zdarzało się wcześniej – ale że po raz pierwszy podobne sposoby obróbki dźwięku spełniły w nagraniu rolę ważnego, umiejętnie używanego instrumentu. W trzeciej zwrotce wyciszone i przetworzone elementy perkusji zaczynają się układać w rytm, nieustępujący pomysłom tych muzyków lat dziewięćdziesiątych i dzisiejszych, którzy swoją muzykę opierają na pracy i miksowaniu w studiu. Paradoksalnie, te beatlesowskie „studyjne" aranżacje brzmią znacznie bardziej świeżo i nowocześnie niż te z lat 70. i 80. Stworzone w czasach jeszcze przed rozwojem popularności beatboksów i elektroniki, zachowują brzmienie akustyczne, które my dopiero niedawno nauczyliśmy się cenić w muzyce studyjnej. Nawet dzisiaj brzmią nadzwyczajnie.

Jeszcze kilka innych rozwiązań sprawia, że *Strawberry Fields*... robi na słuchaczu tak wielkie wrażenie (mam nadzieję, że na Tobie, Czytelniku, też; bo jak nie – co za wpadka!...): Pierwszy raz objawia się tu wyraźnie nowa zasada tworzenia muzyki przez Beatlesów: struktura piosenki istnieje po to, aby z radością ją łamać i rozwijać. Właśnie umiejętność czerpania z konwencji, efektownego wypełniania jej przy jednoczesnym beztroskim przełamywaniu i lekceważeniu wtedy, kiedy trzeba, stanowią sedno ich muzyki. Gdy po ostatnim refrenie *Strawberry Fields*... i partii gitary następuje wyciszenie, słuchacz spodziewa się zakończenia utworu – po chwili jednak okazuje się, że i ten nawyk już nie obowiązuje – psychodeliczne dźwięki powracają jeszcze na 40 sekund. To uwolnienie się od stereotypowej struktury piosenki – rozwiązanie proste jak jajko Kolumba – otwierało nowy etap w muzyce Beatlesów i ich słuchaczy. To co najlepsze z ich płyt brało się właśnie z tej radosnej gry ze schematem się; czy chodziło o zlepianie kilku pomysłów piosenek w jedno nagranie, (np. w rewelacyjnych kawałkach jak *Happiness Is A Warm Gun* i *A Day In The Life*), czy o tworzone przez Lennona surrealistyczne kolaże w kształcie piosenki – *For the Benefit Of Mr. Kite* i *I Am The Walrus*.

Podobnie było z aranżacyjną konwencją. Podczas gdy każdy refren w *Strawberry Fields*... przynosi dalsze rozwinięcie bogactwa i dynamizmu piosenki, w kolejnych zwrotkach słychać coraz dalsze odejście od tradycyjnego instrumentarium *beat bandu*, w stronę nowego i urozmaiconego brzmienia. Pojawiające się stopniowo partie wiolonczel i trąbek rozpisane zostały w taki sposób, by sprawiały wrażenie tylko jednej spośród wielu innych wyciszonych warstw dźwięku. To pozorne „rozebranie" zwrotek z ich typowej dla norm gatunku faktury oraz wprowadzenie nowych, bajkowo brzmiących instrumentów dawało zupełnie nową siłę wyrazu. Porównać by ją można było jedynie do *Eleanor Rigby*, gdzie aranżacja smyczkowa autorstwa Martina, wzorowana na muzyce Bernarda Herrmana z filmu *Fahrenheit 451* (i jednocześnie zgodna z sugestiami McCartneya, by brzmiała jak z kompozycji Verdiego), udowadniała współczesnym słuchaczom, że tradycyjna pompatyczność, a zarazem senność orkiestrowych partii w tego typu utworach jest tylko kwestią nawyku. Sekcja smyczkowa wystarczyła tam, by stworzyć piosenkę o brzmieniu równie gęstym i dynamicznym, jak grane na perkusji i elektrycznych gitarach pozostałe utwory z płyty *Revolver*.

Odkrycie studia wiązało się z ewoluowaniem tworzonej muzyki, od czego trudno było uciec. Choć rzadko dzieje się to w równie pełny i wydatny sposób jak u „pierwszych" Beatlesów, podobne ewolucje do dziś bywają udziałem wielu zespołów, które karierę zaczynają od prostego grupowego grania, lecz zdobywszy popularność, pod wpływem jej ciśnienia, tracą pierwotną spontaniczność, a swoje kompozycje żmudnie i z rozmysłem doskonalą i przerabiają w studiu.

Następna po „dwójce" *Penny Lane / Strawberry Fields Forever* płyta *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* stanowiła ironiczną i inteligentną trawestację koncepcji nagrania powszechnie pojmowanego jako „koncert niby na żywo". Także udawała koncert, ale nie Beatlesów, lecz wymyślonego zespołu o bajkowym, nierzeczywistym brzmieniu – zupełnie niemożliwym do uzyskania bez użycia studia. Produkcja miała tym razem umożliwić wytworzenie jak największej liczby zadziwiających ucho, bogatych i olśniewających efektów brzmieniowych, wykreować nową rzeczywistość – miała być przejściem na drugą stronę lustra. Ten nowy świat, barwny i surrealistyczny, wykraczał poza samo nagranie – płycie towarzyszyła po raz pierwszy fantazyjna oprawa graficzna, w skład której wchodziły między innymi wąsy do przyprawienia (czyżby te wspominane przez korespondentkę „Przekroju"?) i order klubu samotnych serc imienia Sierżanta Pieprza. W powstawaniu albumu rola produkcji i formy nadawanej piosenkom była tak duża, że część dziennikarzy złośliwie określiła płytę jako najlepszą w dorobku George'a Martina.

W nagraniach z „Białego albumu" słychać już inne podejście do nagrywania. Pierwszy raz muzycy przez ponad pół roku siedzieli w studiu – mieli tam nawet wstawione łóżka, przyjmowali gości, jedli obiady – bez pośpiechu starając się zdobyć całkowitą kontrolę nad efektami pracy. Ich koncepcja pracy nad materiałem tym razem była inna, w dodatku

niezgodna z pomysłami Martina. Studio miało służyć już nie kreacji jakiejś fikcyjnej rzeczywistości dźwiękowej ani imitacji grania na żywo, lecz do pewnego stopnia samo stało się tematem i przedmiotem nagrania. Pogłosy, komentarze, wszelkie studyjne brudy nie były już eliminowane, wręcz przeciwnie, użyte z umiarem miały wartość estetyczną. Jak bazgroły w brudnopisie, podkreślały fakt, że płytowa wersja piosenki jest jedną z wielu, jest czymś w trakcie rzeźbienia, kształtowania, gdzie przypadkowe dźwięki nieraz się zostawia. Na „Białym albumie", podobnie jak na poprzedniej płycie, niektóre utwory przechodziły bez pauzy jeden w drugi, połączone kilkoma niezwiązanymi frazami – wobec wielkiej liczby piosenek i ich różnorodnej stylistyki przypominało to tym razem bardziej szkicownik, w którym bez reguł mieszają się ze sobą różne przedmioty i style, spójność nie obowiązuje, sąsiadujące utwory często w zaskakujący sposób kontrastują ze sobą. Tak jest na przykład w przypadku całkiem rozmytej kolażowej gry dźwięków z *Revolution 9* (w obliczu której nawet tak otwarty producent jak Martin okazał się przywiązany do harmonii i formy – uważał utwór za pomyłkę, podobnie jak całą nową koncepcję „studyjnego" albumu) i następującej po niej słodkiej jak ulepek, konwencjonalnie zaaranżowanej kołysanki *Good Night*. W takim szkicowniku każdy utwór rządził się własnymi regułami – obok siebie mogły znaleźć się: żart w stylu *The Continuing Story of Bungalow Bill*, ckliwa ballada *While My Guitar Gently Weeps*, psychodeliczny rock *Glass Onion*, czy utrzymany w stylu muzyki karaibskiej cukierek *Ob-La-Di-Ob-La-Da*. Granicę między piosenkami stanowić mogła teraz – lecz nie musiała – świadomie przyjmowana konwencja. Tak jak siłą pomysłów Lennona było jej przekraczanie i deformowanie, tak McCartney jako jeden z pierwszych popularnych muzyków umiał z dystansem i ironią nawiązywać do dawnych stylów, był utalentowanym twórcą pastiszów i utworów korzystających z cytatów.

Jakie były konsekwencje tego wielomiesięcznego siedzenia w studiu i nieustannych prób tworzenia nowych wersji utworów? Wydaje mi się, że była nią m.in. widoczna w kilku utworach na „Białym albumie" rodząca się fascynacja małą piosenką, prostą formą. Szafowanie dźwiękami, rozbudowywanie aranżacji w pewnym momencie zaczynało męczyć, a ucho cieszyła oszczędna i nieskomplikowana drobnostka, taka jak *Blackbird*. Wystarczała, tak jak wystarczała radość z faktu, że dźwięk akustycznej gitary sam w sobie ma ładną i pełną barwę, że odgłos przekładania palców na strunach podczas zmiany akordu, po utrwaleniu na taśmie, przy wielokrotnym słuchaniu tego samego nagrania także staje się częścią utworu. Zapis pozwalał tym samym na docenienie bogactwa, jakie tkwi w tym co najprostsze. Było to coś zupełnie innego, niż wówczas, gdyby tego typu piosenki były punktem wyjścia.

W przeciwieństwie do grania na żywo, studio nie sprzyja integracji zespołu i w mniejszym jeszcze stopniu wspólnemu podejmowaniu decyzji. Beatlesi odczuli to podczas sesji z 1968 roku. Wiele piosenek z „Białego albumu" poszczególni członkowie zespołu nagrywali bez pomocy reszty, często przyprowadzając do studia ludzi, z którymi łatwiej się potrafili dogadać co do tego, jaki efekt chcieli uzyskać: Lennon razem z Yoko Ono ku przerażeniu McCartneya i Martina zmontował kolaż *Revolution 9*, Harrison podczas nagrywania swoich utworów przyprowadzał na sesje Erica Claptona. Gdy pewnego dnia w wyniku kłótni Ringo Starr ze złością zadeklarował, że odchodzi z zespołu i wyszedł, pozostali muzycy nie sprzeciwili się i kontynuowali nagrania – w *Back in The U.S.S.R.* na perkusji zamiast niego zagrał McCartney.

W jaki sposób można było wybrnąć z podobnego kryzysu? Zespół, po miesiącach spędzonych w studiu w tym samym stopniu na dywagacjach i kłótniach co na graniu, nie był w stanie wyobrazić sobie kontynuowania pracy w ten sposób. Lennon wyszedł wobec tego z pomysłem, na który także dziś wpada wielu muzyków z zespołów znajdujących się w podobnej sytuacji: po pierwsze, zmienić producenta. Po drugie, wrócić do prostego, rockowego stylu. Utwory zarejestrowane podczas sesji z 1969 roku miały być powrotem do korzeni – wspólnego, koncertowego jakby grania, bez studyjnego kombinowania (wyjątkiem była piosenka *Across the Universe*). Efekty współpracy z producentem Philem Spectorem rozczarowały członków zespołu, jednak część materiału zebrano później na longplayu *Let It Be*. Beatlesi sami oceniali, że próba powrotu do dawnych czasów oraz podjęcie starego i bardziej klasycznego repertuaru sprawiły, że gdzieś wyparowywała duża część radości grania i fantazji, tak charakterystycznych dla muzyki Beatlesów.

W takiej sytuacji McCartney zaproponował nagranie ostatniego wspólnego albumu – ponownie ze wsparciem Martina. Na udanej *Abbey Road* studyjność nagrania nie miała być tak widoczna jak na poprzednich płytach – choć wiązanka utworów z drugiej części krążka, w której dwudziestosekundowa *Her Majesty* została wyrwana spomiędzy dwóch innych utworów i umieszczona na samym końcu (za piosenką *The End*) zdaje się temu zaprzeczać. Sam tytuł, zaczerpnięty od nazwy studia, także pokazuje, że studio wciąż pozostawało podstawą dla muzyki. Poza tą składanką na płycie nie ma jednak już studyjnych eksperymentów, wiele kawałków brzmi jakby trochę bardziej ociężale od wcześniejszych nagrań, dają się słyszeć zapowiedzi rocka lat 70., tak niepokojące jak syntezatorowe akordy w *Maxwell's Silver Hammer*. Beatlesi prezentują się na niej trochę jako spracowani rockmani, którzy na finiszu są w stanie jeszcze pokazać swoją dawną formę, lecz bardziej niż poszukiwaniami grają doświadczeniem. To wystarcza, jak pokazuje ostatni nagrany wspólnie utwór, *I Want You (She's So Heavy)*.

Wciąż pojawiają się płyty, które otwarcie nawiązują do muzyki Beatlesów – jest ich sporo mniej lub bardziej udanych. *Plagiaty* Janerki czy *12 Bar Blues* Scotta Weilanda sprzed kilku lat należą do tych nielicznych płyt, które do pewnego stopnia przypominają Beatlesów pod względem radosnego łączenia melodyjności i różnorodności oraz swobody zmieniania konwencji i dobierania środków wyrazu. W tym trudno im dorównać. Ale i pod innym względem Beatlesi ciągle rządzą: jako pierwsi odkryli studio, jako pierwsi zrozumieli i odczuli, jak daleko może wieść droga nagrania, zapisu, od muzyki granej na żywo. A czy można uwolnić się od wpływu pierwszych, ich pomysły, choćby nieświadomie, wciąż powtarzając i na nowo rozwijając?

Łukasz Mikołajewski

Ta amerykańska okładka składanki wydanej charakterze materiału promocyjnego w 1966 roku tuż przed premierą płyty *Revolver* szybko została wycofana z obiegu – amerykańscy dziennikarze uznali zdjęcie za skandaliczne i niesmaczne. Beatlesi tłumaczyli później, że nigdy nie miało się ono znaleźć na okładce, a powstało podczas żartobliwej sesji zdjęciowej z fotografem Robertem Whitakerem, kiedy to muzycy postanowili odreagować znudzenie swoim wizerunkiem słodkiego i grzecznego beat bandu. Widać tu wyraźnie, w jaki sposób Beatlesi nieustannie balansowali jako idole kulturowi pomiędzy tym, co konwencjonalne i grzeczne a kompletnym odlotem i surrealizmem. To, co dla nich było żartem w powszechnym szaleństwie i zachłyśnięciu się wolnością owych lat, okazywało nieraz potworne oblicze – jak w przypadku mordu, jakiego dopuściła się grupa Mansona, inspirowana wedle własnych deklaracji piosenkami Beatlesów, m.in. *Piggies* o świnkopodobnych mieszczanach, którym przydałoby się porządne lanie.

O eksperymentach i concept albumach = czyli wspomnienie o Pink Floyd

ARTUR ZAGAJEWSKI

Stało się! 2 lipca tego roku podczas koncertu Live8 odbywającego się w londyńskim Hyde Parku wystąpił zespół Pink Floyd. Reaktywacja? Wielki powrót legendarnej grupy? Pojawiające się w prasie informacje zostały szybko wyjaśnione przez członków zespołu: było to jednorazowe wznowienie działalności. Mimo wszystko i tak ten krótki, dwudziestominutowy występ okazał się wielkim wydarzeniem.

Dlaczego? Po pierwsze, grupa wystąpiła po ponad dziesięcioletniej przerwie. Po drugie – jeden z najważniejszych zespołów rockowych w historii pojawił się w swoim pierwotnym, najsłynniejszym składzie. Po ponad dwudziestu latach ponownie razem zagrali Nick Mason, Rick Wright, David Gilmour oraz Roger Waters. Jeszcze do niedawna wszelkie przypuszczenia dotyczące ewentualnego wspólnego powrotu rozwiewał konflikt pomiędzy Watersem a resztą grupy (głównie Gilmourem), którego następstwem było odejście tego pierwszego z Pink Floyd w 1986 roku. Data ta niewątpliwie zamyka pewien rozdział w historii grupy, choć z pewnością znajdą się i tacy, dla których odejście lidera oznaczało koniec zespołu. Pink Floyd działał jeszcze niemal przez 10 lat, ale nie nagrał już albumu na miarę chociażby *The Dark Side of the Moon* czy *Wish You Were Here*. Zatem czy ostatnia płyta z Watersem *The Final Cut* okazała się rzeczywiście „ostatnim cięciem"? Czy zespół, działając nadal w oryginalnym składzie, byłby w stanie stworzyć jeszcze coś nowatorskiego, odkrywczego? Być może Waters miał rację, mówiąc w połowie lat 80., że formuła zespołu się już wyczerpała. Warto więc sięgnąć do historii grupy i przyjrzeć się nieco jej twórczości.

5 sierpnia 1967 roku wytwórnia płytowa Columbia wydała debiutancki album brytyjskiej grupy Pink Floyd zatytułowany *The Piper at the Gates of Dawn*. Płyta, której tytuł zaczerpnięto z bajki Kennetha Grahame'a umieszczonej w zbiorze *Wind in the Willows*, została natychmiast dostrzeżona przez krytykę i uznana za typowy przykład nowego zjawiska w muzyce rozrywkowej, jakim był rock psychodeliczny. Wpływ na to miała niewątpliwie obecność w stylistyce zespołu elementów charakterystycznych dla tego nowego nurtu, choć sama grupa odnosiła się doń z pewnym dystansem. Do połowy lat 60. wyznacznikiem muzyki młodzieżowej była prosta, około trzyminutowa piosenka, oparta najczęściej na następstwie zwrotki i refrenu lub dwunastotaktowej formie bluesa. Nowym elementem w muzyce rockowej, dzięki któremu zaczęto przełamywać istniejące schematy, stała się improwizacja. Na *The Piper at the Gates of Dawn* można wprawdzie odnaleźć kompozycje oparte również na formie tradycyjnej zwrotkowej piosenki, jednakże jej przebieg bywał często modyfikowany, np. poprzez zmiany agogiczne (w piosence *Bike* każda zwrotka utrzymana jest w innym tempie). Większość kompozycji z pierwszych lat działalności grupy (1965-68) to jednak improwizacje, których podstawą był riff (*Interstellar Overdrive*) lub powtarzany, pojedynczy dźwięk (*Careful with that Axe, Eugene*). Podczas koncertów utwory takie trwały często po kilkanaście minut, a w trakcie gry eksponowano w szczególności jakości brzmieniowe.

Już od samego początku niezwykle istotny element stylu Pink Floyd stanowiła sonorystyka. Ważną rolę w tym zakresie odegrał pierwszy gitarzysta zespołu Syd Barrett. Niestety, choroba psychiczna Barretta, wywołana długoletnim nałogiem narkotykowym, spowodowała, że zespół – aby móc prawidłowo funkcjonować – w 1968 rozstał się z gitarzystą, a na jego miejsce zatrudnił Davida Gilmoura. Mimo to niekonwencjonalne sposoby gry na gitarze stosowane przez Barretta z pewnością zainspirowały pozostałych członków zespołu do poszukiwań. Elementy sonorystyczne rozwinięte zostały na kolejnych płytach Pink Floyd. W tytułowej kompozycji z drugiego albumu *A Saucerful of Secrets* (Columbia 1968) obok gitarowych efektów brzmieniowych zastosowano nowe sposoby gry na fortepianie, jak glissanda i arpeggia wykonywane wewnątrz instrumentu (fortepian totalny), a także współbrzmienia klasterowe. Jest to o tyle ważne, że w kompozycji tej elementy sonorystyczne stają się podstawowym materiałem dźwiękowym, a nie jedynie efektownym dodatkiem do tradycyjnych piosenek, jak to często bywa w muzyce rozrywkowej. Fortepian totalny użyty został w wielu wczesnych utworach zespołu, czego dowód stanowi chociażby *Sysyphus*, w której to kompozycji wykorzystano grę pałkami perkusyjnymi na strunach instrumentu. Album *Ummagumma* (Harvest 1969), z którego pochodzi *Sysyphus*, jest pozycją niezwykle charakterystyczną i wyjątkową nie tylko w dyskografii Pink Floyd, ale również w historii muzyki rockowej. Tylko, czy rzeczywiście rockowej?

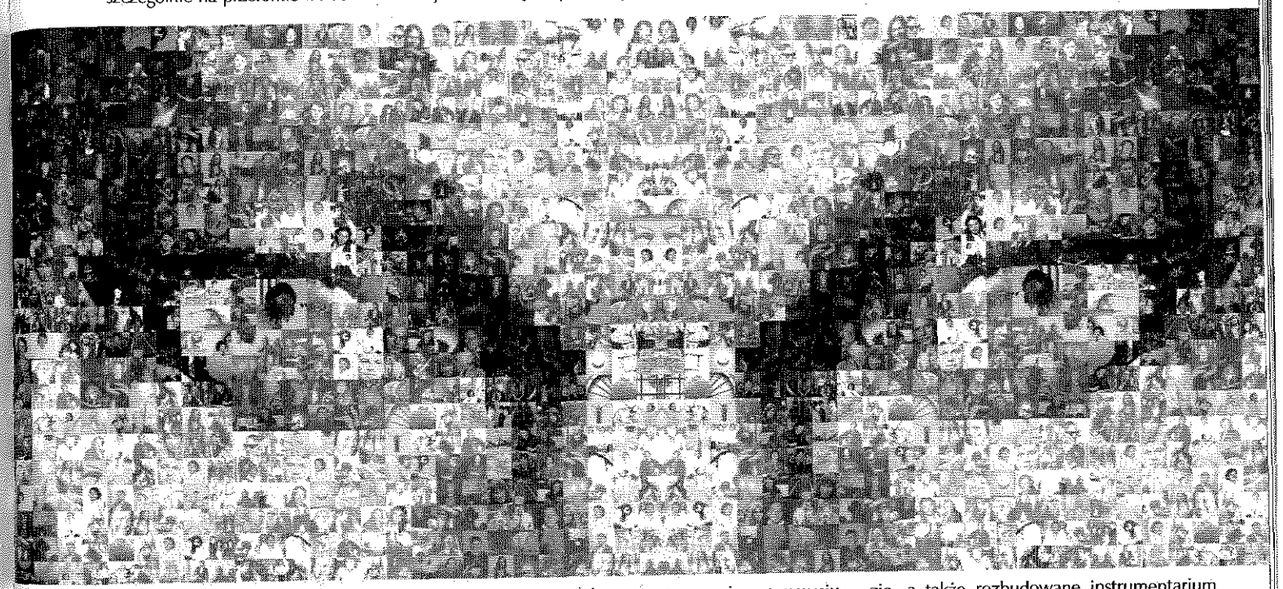
Przynajmniej dwie kompozycje – *The Grand Vizier's Garden Party* oraz *Several Species of Small Furry Animals Gathered Together on a Cave and Grooving with a Pict* – mają niewiele wspólnego z estetyką tej muzyki. Stanowią one bardzo śmiałe jak na zespół – jakby nie patrzeć – rockowy eksperymenty rodem z muzyki awangardowej. Wpływ na to miało z pewnością przyjęcie przez Pink Floyd innej metody twórczej niż na pozostałych płytach. Grupa zrezygnowała z typowej dla rocka zespołowej pracy nad muzyką. Płytę podzielono na cztery części, a każda z nich została wypełniona utworami skomponowanymi przez poszczególnych członków zespołu. W związku z tym muzycy mogli umieścić tu swoje pomysły, które w „normalnym" (zespołowym) systemie pracy nie zostałyby zrealizowane. Dlatego też wyjściowy materiał dźwiękowy w drugiej części *The Grand Vizier's Garden Party* – kompozycji perkusisty Nicka Masona – stanowią różne brzmienia uzyskane poprzez grę na instrumentach perkusyjnych. W celu organizacji materiału zastosowano tu rozmaite operacje studyjne. Każde zjawisko dźwiękowe zostało osobno zarejestrowane na taśmie, którą następnie pocięto na odcinki różnej długości. Pomiędzy fragmenty nagranej taśmy, na skutek sklejania z fragmentami taśmy nienagranej, wstawione zostały odcinki ciszy. Ukształtowane w ten sposób struktury przerywane są dłuższymi pauzami, które wypełnia partia perkusji wykonywana podczas tradycyjnej gry na żywo, co stanowi typowy przykład utworu na instrument i taśmę.

Warto wspomnieć również o kompozycji autorstwa Watersa zatytułowanej dość oryginalnie *Several Species of Small Furry Animals Gathered Together on a Cave and Grooving with a Pict*. Utwór składa się głównie z dźwięków, których źródłem są uderzenia dłońmi w uda, klaskanie, a także okrzyki i inne środki wokalne. Wprowadzony tu został monolog wykorzystujący sonorystyczne właściwości mowy. Watersowi nie chodziło bynajmniej o zrozumiałość tekstu. Tekst ów staje się z jednej strony okazją do użycia różnych zabiegów studyjnych (cięcia, sklejanie, zmiany prędkości przesuwu taśmy), z drugiej zaś pozwala na ukazanie walorów brzmieniowych deklamacji. Stąd przesadna wymowa spółgłosek („r"), modulacja głosu czy wydłużanie samogłosek.

Sonorystyczne środki wokalne wykorzystywane były z upodobaniem przez zespół szczególnie na przełomie lat 60. i 70. Przejawiało się to w stosowaniu glissand, okrzyków, zestawianiu spółgłosek oraz sylab o specyficznych jakościach brzmieniowych („psz", „tsz", „czsz", „rzsz", itp.). Pod względem różnorodności wokalnych efektów artykulacyjnych interesujący jest środkowy fragment tytułowego utworu z albumu *Atom Heart Mother* (Harvest 1970). W partii występującego tu zespołu chóralnego zostały wykorzystane prawie wszystkie możliwe sonorystyczne środki wokalne. Słychać tu krzyk, szept, sapanie, syczenie, mruczenie, które to efekty zostały osiągnięte m.in. poprzez zastosowanie wybranych spółgłosek i samogłosek czy ciągów sylab o charakterze asemantycznym („si-ko-pa", „tu-ka-ri", „ra-ka-ti-ka", „ko-ko-ta").

Szczególną rolę odgrywa w muzyce Pink Floyd użycie dźwięków konkretnych. Efekty takie zarejestrowane na taśmie wykorzystywane były na koncertach zespołu już we wczesnych latach działalności, co wynika z wypowiedzi Rogera Watersa: „Odkąd sięgam pamięcią, zawsze eksperymentowałem z efektami dźwiękowymi. Można je było usłyszeć już podczas pierwszych koncertów Pink Floyd, w 1965 czy 1966 roku. A ich rola wzrosła podczas wczesnych spektakli, takich jak *Games for May*, wystawionych jeszcze przed ukazaniem się pierwszego singla; na przykład gdy publiczność dopiero schodziła się do sali, z głośników płynął nagrany przeze mnie śpiew ptaków. Wykorzystanie efektów dźwiękowych wydawało mi się zawsze czymś naturalnym".[1] Dźwięki otoczenia coraz częściej pojawiały się także na płytach zespołu. *Alan's Psychedelic Breakfast* z albumu *Atom Heart Mother* to nic innego, jak rejestracja odgłosów nagranych w kuchni podczas śniadania – począwszy od wejścia do kuchni, napełnienia czajnika wodą i zapalenia palnika, poprzez smażenie, przygotowanie gorącego napoju, na umyciu naczyń skończywszy. Pojawiają się tu również trzy krótkie miniatury instrumentalne, które pełnią rolę jedynie interludiów dzielących kompozycję na poszczególne części odpowiadające etapom przygotowania śniadania. *Alan's Psychedelic Breakfast* doczekał się kilku wykonań koncertowych, które miały jednak więcej cech wspólnych z teatrem muzycznym czy nawet happeningiem niż z tradycyjną prezentacją utworu. W trakcie występu pracownicy techniczni zespołu wchodzili na scenę i przygotowywali prawdziwe śniadanie na prawdziwym sprzęcie kuchennym.

Pierwszy okres twórczości Pink Floyd (lata 1965-72) charakteryzują w dużej mierze eksperymenty z materiałem konkretnym i elektronicznym, poszukiwania w zakresie barwy. W tym czasie następuje przemiana Pink Floyd z grupy psychodelicznej w zespół reprezentujący rock progresywny, co widoczne jest szczególnie w upodobaniu do rozbudowanych form muzycznych. Coraz częściej improwizacja ustępuje miejsca częściom w całości skomponowanym. Przykłady stanowią tu utwory *Atom Heart Mother* oraz *Echoes* z albumu *Meddle* (Harvest 1971), w których zespół realizuje własną koncepcję formalną. Obydwa utwory trwają ponad 20 minut, co wynikało niejako z parametrów technicznych płyty gramofonowej, gdzie na jednej stronie można było umieścić około 25 minut muzyki. Posiadają one wieloczęściową formę łukową, przy czym w każdym utworze znajduje się fragment o charakterze improwizowanym oraz jedna miniatura elektroniczna – skomponowana poprzez połączenie przetworzonych dźwięków konkretnych i elektronicznych. *Atom Heart Mother* dodatkowo posiada dwa tematy, które pojawiają się również w repryzie, a także rozbudowane instrumentarium (orkiestra dęta, chór), co powoduje, że bywa nazywany rock-symfonią.[2]



W 1973 roku rozpoczyna się nowy okres w twórczości Pink Floyd, który trwa aż do roku 1986, kiedy to grupę opuszcza Roger Waters. W tym czasie zespół nagrał pięć płyt, przy czym każda z nich to concept album. Gatunek ten jest typowy dla rocka progresywnego i oznacza specyficzny cykl utworów wypełniających całą płytę, który charakteryzuje obecność nadrzędnej koncepcji wyznaczanej najczęściej przez treść literacką. Koncepcja realizowana jest zarówno poprzez muzykę, tekst, jak i elementy plastyczne. I tak *The Dark Side of the Moon* (Harvest, 1973) „stał się wypowiedzią o naciskach, którym we współczesnym świecie Zachodu musi stawiać czoło każdy z nas, nie tylko muzyk, nie tylko ktoś uwięziony w kieracie kariery. Okazał się najbardziej chyba poruszającym w dorobku światowego rocka dziełem na temat trudu istnienia, zmagań z poczuciem bezsensu życia, ucieczki przed bólem egzystencji w szaleństwo".[3] Główna idea zrealizowana została także przy użyciu odpowiedniej oprawy graficznej

albumu. Okładka przedstawia zjawisko rozszczepienia światła przez pryzmat, przy czym najważniejszy element stanowi trójkąt mający oznaczać ambicje.[4] Do płyty dołączono zdjęcia piramid, które ilustrowały według autora okładki ambicje chorobliwe, a nawet szaleństwo[5], a także rysunki przedstawiające serce i kardiogram – symbol życia. Słowem-kluczem na *Wish You Were Here* (Harvest 1975) była „nieobecność", a okładka przedstawiała zdjęcie dwóch witających się mężczyzn, przy czym jeden z nich (znak nieobecności) płonął. Nadrzędną koncepcję na *Animals* (Harvest 1977) podkreślają już same tytuły piosenek (*Dogs*, *Pigs – Three Different Ones*, *Sheep*), ale także okładka płyty. „Świnia lecąca nad elektrownią ilustruje główną ideę albumu: technologicznie rozwinięte państwo totalitarne, którym rządzi cyniczna i bezwzględna kasta »równiejszych«, jak u Orwella".[6] Wyraźne nawiązanie do *Folwarku zwierzęcego* stanowi przedstawienie porządku społecznego na przykładzie świata zwierząt.

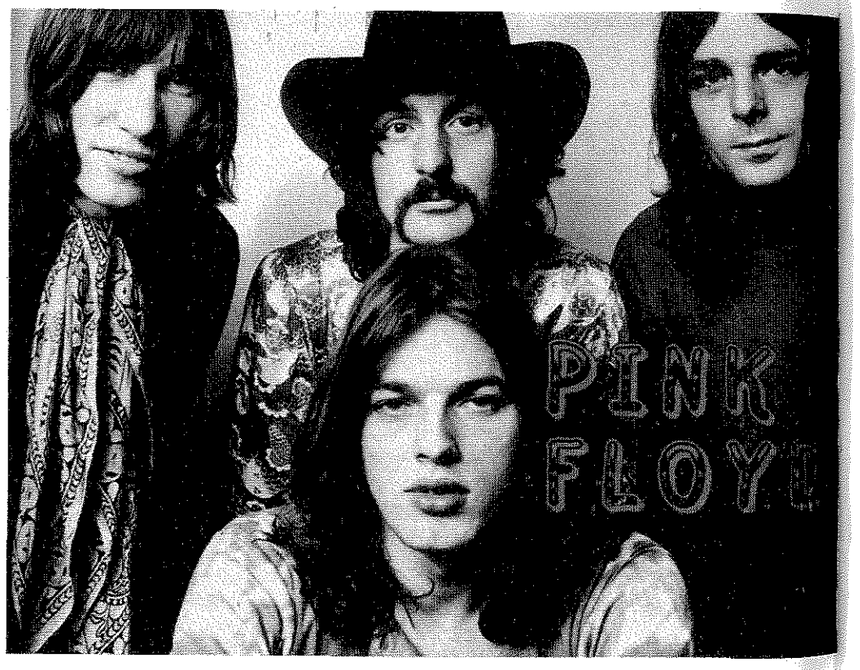
W latach 70. Pink Floyd tworzy najbardziej dojrzałe i najważniejsze w swoim dorobku albumy. W celu realizacji treści literackiej i integracji całego dzieła zespół wykorzystał, oprócz strony graficznej, bardzo wiele środków muzycznych. Warto tu zatrzymać się nieco przy *The Dark Side of the Moon* – płycie powszechnie uważanej, zresztą nie bez powodu, za jedną z najważniejszych w historii muzyki rockowej. Oryginalnym pomysłem okazało się umieszczenie na niej fragmentów wypowiedzi ludzi, którzy w trakcie sesji nagraniowej pojawili się w studiu – muzyków, gości, obsługi technicznej i innych. „Każdy musiał odpowiedzieć na kilkanaście pytań. (...) O własne reakcje i zachowania w sytuacjach kryzysowych. Zwłaszcza o reakcje i zachowania pełne gniewu, agresji, brutalności. O pierwiastek szaleństwa w życiu każdego z nas. I o stosunek do śmierci. A także o to wszystko, co kojarzy nam się z ciemną stroną księżyca".[7] Szczególnie charakterystyczne słowa pojawiają się na początku: „Jestem (...) szalony od wieków... Zawsze byłem szalony. Szalony jak większość z nas..."[8] – oraz na końcu płyty – „Nie ma żadnej ciemnej strony księżyca. W rzeczywistości panuje ciemność..."[9] Wśród innych elementów realizujących treść albumu oraz spajających całe dzieło należy wymienić:

- efekt imitujący bicie serca (symbol życia), który pojawia się na początku i na końcu (jako rodzaj muzycznej klamry) a także w trakcie trwania płyty,
- efekty elektroniczne i dźwięki konkretne ilustrujące treść poszczególnych piosenek, jak odgłosy zegarów w *Time* czy efekt otwieranej kasy sklepowej i brzęku monet w *Money*,
- odgłosy biegu w kompozycji *On The Run* oznaczające szaloną gonitwę, życie w pośpiechu,
- śmiech symbolizujący obłęd, szaleństwo (*Brain Damage*),
- motyw gitary oparty na wysokich dźwiękach w piosence *Breathe* rozpoczynającej się od słów „Oddychaj, oddychaj powietrzem". Motyw ten występuje również w utworze *The Great Gig in the Sky*.

Oprócz tego zespół zastosował wiele technik czysto muzycznych niemających bezpośrednich powiązań z treścią, integrujących jednak cały album:

- wprowadzenie wstępu (*Speak to Me*), który został skomponowany przy użyciu techniki kolażu łączącego różne zjawiska dźwiękowe i efekty pojawiające się na całej płycie. Technika ta użyta została w muzyce Pink Floyd już wcześniej (we wspomnianym *Atom Heart Mother*, czy w *Heart Beat, Pig Meat* – kompozycji nagranej dla potrzeb filmu *Zabriskie Point* Antonioniego),
- następowanie kolejnych utworów bez przerw. Jedyna pauza występuje w połowie albumu pomiędzy kompozycjami *The Great Gig in the Sky* oraz *Money* i wynika z podziału płyty gramofonowej na dwie strony,
- podzielenie drugiego utworu *Breathe* i umieszczenie jego trzeciej zwrotki po czwartym z kolei utworze *Time*,
- częste wykorzystanie połączenia akordu molowego na pierwszym stopniu z akordem durowym na stopniu czwartym (*Breathe*, *The Great Gig in the Sky*, *Any Colour You Like*).

The Dark Side of the Moon stanowi swego rodzaju podsumowanie dotychczasowych doświadczeń. Z drugiej strony jest on świadectwem w pełni ukształtowanego stylu zespołu. Album wyznacza nowy etap w twórczości Pink Floyd, w którym grupa stopniowo odeszło od charakterystycznych dla pierwszego okresu działalności eksperymentów w zakresie poszukiwań brzmieniowych. Podstawowym gatunkiem stała się piosenka o czasem jeszcze rozbudowanej, wieloczęściowej formie (*Shine on You Crazy Diamond* z albumu *Wish You Were Here*). Zespół z upodobaniem stosował cały czas dźwięki o ciekawych walorach sonorystycznych (zwłaszcza konkretne), jednakże ilustrowały one jedynie tekst piosenki i nigdy nie stawały się już podstawowym materiałem w danym utworze; np. na płycie *Animals* w poszczególnych kompozycjach pojawiają się odgłosy psów, świń czy owiec. Dźwięki otoczenia



pełnią ważną rolę również na płycie *The Wall* (Harvest 1979), która zdecydowanie wykracza poza ramy concept albumu. Występują tu dodatkowo bohaterowie (główna postać Pink oraz postacie poboczne, jak np. nauczyciel), akcja, a treść dotyczy poszczególnych etapów życia – od dzieciństwa, poprzez lata szkolne, aż do dojrzałości – przedstawionych na przykładzie lidera grupy rockowej. Jako temat główny podjęty tu został problem odosobnienia, stopniowej izolacji od społeczeństwa, budowania wokół siebie symbolicznego muru. Prezentacja sceniczna *The Wall* stanowiła syntezę koncertu rockowego oraz przedstawienia teatralnego, przez co bliska była rock-operze. Oprócz zespołu na scenie pojawiali się także aktorzy, statyści oraz wielkie kilkumetrowe kukły przedstawiające bohaterów, zaś najważniejszy element scenografii stanowił ogromny mur, który w scenie finałowej ulegał zburzeniu.

The Wall było bodajże jedynym tak monumentalnym przedsięwzięciem w historii muzyki rockowej. Nowatorstwo tego rozwiązania polegało przede wszystkim na połączeniu koncertu rockowego z przedstawieniem rozgrywającej się równolegle akcji. Jednakże od strony muzycznej zespół wykorzystywał znane i sprawdzone już środki. *The Wall* to zbiór krótkich, kilkuminutowych piosenek uzupełnianych efektami dźwiękowymi, które występują pomiędzy kolejnymi utworami, pełniąc rolę łączników. Wpływ na styl muzyki miała niewątpliwie coraz większa dominacja Rogera Watersa, co było jednocześnie przyczyną narastającego konfliktu pomiędzy nim a Masonem i Gilmourem[10]. Najważniejszym elementem w twórczości zespołu stała się treść literacka, co zauważalne jest także na płycie *The Final Cut – A Requiem for the Post War Dream by Roger Waters* (Harvest 1983). Stanowiła ona osobistą wypowiedź na temat wojny, co podkreśla użycie nazwiska twórcy w tytule. Płyta była też ostatnią, jaką zespół nagrał z Watersem.

Po jego odejściu w 1986 roku Pink Floyd nagrał jedynie dwa albumy zawierające premierowe nagrania – *A Momentary Lapse of Reason* (EMI 1987) oraz *The Division Bell* (EMI 1994) – mimo że działał jeszcze stosunkowo długo, bo aż do roku 1995 (choć w połowie lat 80. grupa na moment zawiesiła działalność). I tak jak *The Final Cut* było właściwie solową płytą Watersa, jedynie wydaną pod egidą Pink Floyd, tak *A Momentary Lapse of Reason* jest albumem prawie w całości stworzonym przez Gilmoura, który wziął na siebie ciężar reaktywacji zespołu po kilku latach przerwy. Grupa odeszła od idei concept albumu, a muzyka nabrała zdecydowanie komercyjnego charakteru, stąd płyta owa nie posiada tak wielkiego znaczenia ani w historii zespołu, ani w dziejach rocka, jakie zyskały chociażby *The Dark Side of the Moon* czy *Wish You Were Here*.

Czy więc ostatnia płyta z Watersem *The Final Cut* okazała się rzeczywiście „ostatnim cięciem"? Wydaje się, że Pink Floyd stał się w pewnym momencie niewolnikiem koncepcji i wizji muzyki, której był wierny przez ponad 10 lat. Tylko, czy to zespół, czy może raczej Waters? Przecież tak naprawdę zastosowanie formy concept albumu w twórczości kwartetu było wynikiem jego inicjatywy. To on czuwał nad koncepcją i ostatecznym kształtem *The Dark Side of the Moon*, *Wish You Were Here* czy *Animals*. Tyle że ta idea została praktycznie wyczerpana na tychże trzech płytach. Może Waters się jednak mylił. Być może to nie formuła grupy się wyczerpała, lecz jego własna wizja „wielkich" albumów. Artysta pozostał w swojej solowej karierze mimo wszystko wierny temu gatunkowi. Jednak płyty jak *The Pros and Cons of Hitch Hiking* czy *Radio K.A.O.S.*, nigdy nie dorównały jego „ukochanemu dziecku" – *The Wall*. Waters zresztą wielokrotnie wykonywał w całości ten album z udziałem muzyków sesyjnych i zaproszonych gości. Do dnia dzisiejszego pozostaje konsekwentny realizując swoje wielkie pomysły: od wielu lat pracuje nad operą *Ca ira*, której premiera ma się ponoć odbyć jeszcze w tym roku.

Tymczasem Pink Floyd nagrał swój ostatni album *The Division Bell*. Na płycie tej zespół nawiązał do własnych dokonań z lat siedemdziesiątych, poprzez zastosowanie chociażby ponownie techniki kolażu. Zaskakują tu również użyte efekty dźwiękowe. Album rozpoczynają niezwykle interesujące brzmienia pochodzące ponoć z kosmosu, a mianowicie szum wiatru słonecznego – strumień jonów płynący ku Ziemi od Słońca z prędkością kilkuset kilometrów na sekundę[11]. Przypomina to niewątpliwie dawne eksperymenty i poszukiwania zespołu, które w latach 70. miały nowatorski charakter. Przykładem jest tu chociażby *On the Run* (*The Dark Side of the Moon*), którego podstawę stanowi loop złożony z brzmień syntezatorowych, powstały poprzez zastosowanie sekwensera. Były to wówczas pierwsze próby, obok twórczości zespołów krautrockowych, użycia w muzyce rozrywkowej techniki loopów, którą obecnie stosuje się m.in. w muzyce techno. Z kolei elektroniczne dźwięki imitujące odgłosy maszyn, jakie zespół użył w *Welcome to the Machine* (*Wish You Were Here*), są szeroko wykorzystywane w twórczości grup reprezentujących tzw. rock industrialny.

Po ukazaniu się w roku 1995 płyty *Pulse* (EMI) dokumentującej ostatnią trasę koncertową Pink Floyd, zespół zaprzestał działalności. W 2000 roku wydany został album *Is There Anybody Out There? The Wall Live 1980-81* (EMI). Prasa podawała co jakiś czas informacje dotyczące głównie konfliktu pomiędzy Rogerem Watersem a zespołem Pink Floyd; konfliktu pogłębionego przez roszczenia finansowe czy też procesy sądowe o prawo do używania nazwy grupy. Nic nie wskazywało więc na to, że zespół kiedykolwiek jeszcze wystąpi, tym bardziej w oryginalnym składzie.

Ale jednak... Stało się! 2 lipca tego roku podczas koncertu Live8 odbywającego się w londyńskim Hyde Parku wystąpił zespół Pink Floyd. Reaktywacja? Wielki powrót legendarnej grupy? Pojawiające się w prasie informacje zostały szybko wyjaśnione przez członków zespołu: było to jednorazowe wznowienie działalności. Mimo wszystko i tak ten krótki, dwudziestominutowy występ okazał się wielkim wydarzeniem.

Artur Zagajewski

Powyższy tekst opiera się na magisterskiej pracy Autora pt. Twórczość zespołu Pink Floyd w kontekście technik kompozytorskich obronionej w czerwcu 2005 roku na Wydziale Teorii Muzyki na Akademii Muzycznej w Łodzi, a napisanej pod opieką ad. dr hab. Ryszarda Daniela Golianka.

[1] Weiss Wiesław: *Pink Floyd. Szyderczy śmiech i krzyk rozpaczy*; Iskry, Warszawa 2002, s. 214 – 215.
[2] Takiego określenia używa chociażby Raul Hoffmann w *Zoom Boom. Die elektronische Rock- und Popmusik*; Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1974, s. 144. Należy jednak zwrócić uwagę, że takie porównania są nadużyciem.
[3] Weiss Wiesław: *O krowach, świniach, robakach oraz wszystkich utworach Pink Floyd*; In Rock, Poznań 2002, s. 101.
[4] op. cit.., s. 102.
[5] op. cit., s. 102.
[6] Rychlewski Marcin: *Cykle rockowe. Concept album i formy pokrewne*, materiały z konferencji *Cykl w muzyce, literaturze, plastyce*, Supraśl 2004 [w druku].
[7] Weiss W.: *Pink Floyd. Szyderczy śmiech...*, op. cit., s. 86.
[8] Weiss W.: *O krowach, świniach, robakach...*, op. cit., s. 103.
[9] op.cit.., s. 112.
[10] Jeszcze przed ukazaniem się *The Wall*, Waters usunął z zespołu Ricka Wrighta. Muzyk powrócił do Pink Floyd w 1987 roku, w trakcie pracy nad albumem *A Momentary Lapse of Reason*.
[11] Taką informację zamieszcza Wiesław Weiss w książce *O krowach, świniach, robakach...*, op. cit., s. 185. Wiatr słoneczny nie może jednak generować szumu, gdyż przemieszcza się w próżni. Autor ten nie wyjaśnia, w jaki sposób drgania spowodowane przemieszczaniem się jonów zostały ewentualnie zamienione na dźwięki, dlatego też nasuwają się tu pewne wątpliwości dotyczące źródła tego jakże intrygującego efektu brzmieniowego.

Kameleon rocka

MATEUSZ FRANCZAK

David Bowie jest jednym z największych mistyfikatorów i wizjonerów w historii muzyki rozrywkowej. Wielu ludzi twierdzi, że swoimi licznymi płytami wyprzedza kolejne trendy w muzyce pop, a czasem nawet kreuje nowe mody. Można powiedzieć, że cierpi na syndrom kameleona, ale czy cierpienie to odpowiednie słowo? Podejrzewam, że to właśnie dzięki niemu osiągnął tak wielki sukces. Wystarczy spojrzeć na okładki płyt – na każdej jego wizerunek artystyczny jest inny. Poczynając od niewinnego, uśmiechniętego chłopczyka, przez drag queen, kosmitę, chłodnego intelektualistę, aż po eleganckiego, dystyngowanego dżentelmena, ubranego w gustowną marynarkę. Bowie igra ze słuchaczami, ale w sposób celowy i zaplanowany. Poza różnicami widocznymi istnieją również, a właściwie przede wszystkim, różnice słyszalne. Niewielu artystów muzyki rozrywkowej jest zainteresowanych poszukiwaniem: najczęściej kończą, nagrywając płyty o zbliżonym charakterze, do którego ich fani są już przyzwyczajeni. Twórczość Davida Bowie jest całkowitym zaprzeczeniem takiej postawy. Za każdym razem zaskakuje on swych fanów, czasem zdarza się nawet, że zniechęca ich do swojej osoby. Mimo wszystko zainteresowanie jego muzyką nie słabnie. Przyjrzyjmy się bliżej temu fenomenowi i jego kolejnym wcieleniom.

Dzieciństwo

David Robert Jones urodził się w 1947 roku w Londynie. Chłopiec od najmłodszych lat sprawiał wrażenie wybitnie uzdolnionego, pewnego siebie i konsekwentnego w działaniu. Ponoć już w wieku 8 lat postanowił, że zostanie gwiazdą rock'n'rolla. Szybko podjął pierwsze próby muzykowania. Na początku śpiewał oraz grał na ukulele i kontrabasie zrobionym ze skrzyni po herbacie. Po jakimś czasie sięgnął po saksofon, który stał się jego pierwszym ważnym instrumentem. Lata dzieciństwa wpłynęły w dużym stopniu na wizerunek i późniejszą twórczość Bowiego. W młodym wieku zetknął się ze schizofrenią: na chorobę tę cierpiały dwie siostry jego matki oraz przyrodni brat Dawida, Terry. Doświadczenie to silnie naznaczyło Bowiego, który po latach powracał do tematu schizofrenii (np. *The Bewlay Brothers* z płyty *Hunky Dory*), nienormalności (wykreowana przez niego postać Thin White Duke'a w latach 1975-1976) czy inności (Ziggy Stardust). Sam muzyk podkreślał swoją odmienność i był dumny na przykład z tego, że jedno jego oko ma powiększoną źrenicę i szarą tęczówkę, a drugie niebieską (co stanowi wynik bójki o dziewczynę ze szkolnym kolegą Georgem Underwoodem). Nadało mu to demoniczny, nieziemski wygląd, który wykorzystywał w późniejszej karierze, wcielając się w postaci z innego świata.

Pierwszym zespołem, z którym podjął współpracę, była grupa George And The Dragons. Później przyszły kolejne – The Kon-Rads, Dave's Reds And Blues oraz pierwsza formacja Bowiego z prawdziwego zdarzenia, powstała w 1964 roku – The King Bees. Dopiero z tym ostatnim zaczął wykonywać swoje kompozycje zamiast lubianych przez wszystkich szlagierów. W tym czasie artysta był zafascynowany zespołami rhythmandbluesowymi w rodzaju The Rolling Stones czy The Yardbirds. W połowie 1965 zdecydował się zmienić nazwisko, ponieważ nie chciał być kojarzony z innym, znanym wtedy muzykiem – Davidem Jonesem z zespołu The Monkees. Tak oto narodził się David Bowie, który w krótkim czasie miał zatrząść całym światem muzyki rozrywkowej.

1966-1971

Wkrótce, między rokiem 1966 a 1967, nagrał swój pierwszy album dla wytwórni Deram, zatytułowany po prostu *David Bowie*, który przeszedł bez większego echa. Teksty piosenek zostały zaśpiewane w przesadnie dramatyczny sposób (np. płaczliwa historia weterana I wojny światowej, którego ukochana odeszła z kapelmistrzem orkiestry dętej), a muzyka w stylu The Who czy The Kinks nie wyróżniała go spośród innych grup. Niepowodzenie albumu doprowadziło artystę do załamania nerwowego i przez jakiś czas odpoczywał od muzyki. Dopiero w 1969 wydał album *Space Oddity*, który okazał się dużym sukcesem – ciekawastkę stanowi udział w sesji Ricka Wakemana, pianisty, który po latach miał grać w Yes i zyskać miano jednego z najlepszych klawiszowców rocka. Tytułowa piosenka opowiadała o ucieczce od cywilizacji i jej problemów w przestrzeń międzyplanetarną, a singiel z nią trafił na rynek 11 lipca, zatem premiera zbiegła się w czasie z pierwszym lądowaniem człowieka na księżycu. Stacje radiowe grały ją bez ustanku, a BBC wykorzystało utwór jako motyw przewodni do filmu dokumentalnego o kosmicznej wyprawie Amerykanów. W wyniku tego piosenka dotarła na 5. miejsce brytyjskiej listy przebojów. Na albumie *Space Oddity* możemy odnaleźć utwory bluesrockowe, ballady czy utwór *Cygnet Committee* zapowiadający styl późniejszych albumów Bowiego.

Niebawem, bo już w 1970, ukazała się płyta *The Man Who Sold The World*, na której dominowały utwory rockowe czy nawet hardrockowe, z charakterystycznymi odpychającymi, zimnym dźwiękami gitary Micka Ronsona. W tym czasie Bowie zaczął pracować nad swym wizerunkiem. Pomagała mu w tym żona – Mary Angela Barnett, znana jako Angie: według wielu jedna z najbrzydszych kobiet na świecie, a po latach tytułowa bohaterka słynnej piosenki The Rolling Stones. To ona wymyśliła wiele kreacji Bowiego na przełomie 1970 i 1971, ekscentrycznych fryzur i strojów oraz zachęciła artystę do ujawnienia swego biseksualizmu (uczynił to m.in. umieszczając na okładce płyty swoje zdjęcie w sukni, na którym przypominał leżącą na łóżku prostytutkę). Poza elementami hardrockowymi na albumie słyszalne są efekty, które wykorzystywali wcześniej Lou Reed z Velvet Underground czy Iggy Pop – brzmienie pełne niepokoju, brudu i chaosu, charakteryzujące upadającą kulturę XX wieku.

W grudniu 1971 na rynek trafił album *Hunky Dory*. Było to całkowite przeciwieństwo *The Man Who Sold The World* – jedynie teksty pozostały mroczne i w dużej mierze skupiały się na pytaniach o kryteria normalności i miejsce odmieńców w społeczeństwie. Natomiast muzyka była bardzo stonowana i romantyczna, a sam Bowie pokazał światu, że jest wybitnym kompozytorem i świetnym tekściarzem. W utworach realizowana jest koncepcja łączenia muzyki rockowej z klasyczną: wystarczy posłuchać najsłynniejszej piosenki z tej płyty – *Life On Mars?* – w której spokojne dźwięki fortepianu rozbrzmiewają na tle orkiestry. Rick Wakeman, który brał udział w nagrywaniu *Hunky Dory*, wspomina: „Zapytałem Bowiego: »W jakim stylu mam grać?«, a on odpowiedział: »W swoim stylu, rockowym, ale klasycznym«". Album okazał się wielkim sukcesem, ale większy miał dopiero nadejść.

1972-1974

W roku 1972 pojawiła się postać, która wyprzedziła sukces zespołu Sex Pistols i towarzyszący mu skandal – Ziggy Stardust oraz jego płyta *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars*. Nigdy wcześniej w muzyce rozrywkowej nie udało się w tak sugestywny sposób i tak szybko powołać do życia idola, który zmieniłby oblicze rocka, zdobył światowy rozgłos i został w krótkim czasie unicestwiony przez samego twórcę.

Postać Ziggy'ego to połączenie cech dwóch istniejących muzyków – Vince'a Taylora (słynnego wykonawcy rockabilly, kompozytora znanego standardu z lat 50. *Brand New Cadillac*) oraz Legendary Cowboy Stardusta – muzyka country, którego Bowie opisuje w ten sposób: „To facet, od którego wziąłem Stardusta. Dla mnie to prawdziwy muzyczny outsider. Grał na gitarze, miał poza tym tylko perkusistę oraz jednonogiego gościa, który grał na trąbce. Składali swoje utwory nie mając pojęcia, że w muzyce istnieją jakieś reguły. Słuchanie ich to ciekawe przeżycie, zwłaszcza gdy ma się świadomość, że oni nie żartują i traktują swoją muzykę serio".

Bowie stworzył historię Ziggy'ego, będącego apokaliptyczną, bezpłciową gwiazdą rocka, której wzlot i upadek miał towarzyszyć końcu świata. Oczywiście niezbędny był nowy wizerunek i nowa muzyka. Bowie ściął długie włosy i zostawił sobie lwią grzywę ufarbowaną na kolor buraczkowy. Strój, zaprojektowany przez japońskiego kreatora Kansai Yamamoto, utrzymany był w stylistyce glitter rocka. Zgodnie ze scenariuszem Bowie musiał zachowywać się jak supergwiazda, mimo że do końca jeszcze nią nie był. Pojawiał się w najdroższych lokalach, do których przyjeżdżał limuzynami: „nie sądzę, aby jakiekolwiek działanie artystyczne miało sens, jeżeli nie potrafi ono zadziwić nikogo". Szybko stał się jednym z najsłynniejszych i najbardziej interesujących muzyków lat 70. Wraz z grupą The Spiders From Mars zagrał ogromną ilość koncertów, na których przedstawił muzykę bliską dokonaniom sław glamowych, jak Marc Bolan czy Gary Glitter, ale wzbogaconą nowym instrumentarium – pojawił się tam fortepian, klawesyn, instrumenty dęte.

Wkrótce Ziggy zaczął żyć własnym życiem, a Bowie przestał odróżniać fikcję od rzeczywistości. Sytuacja stała się bardzo trudna, muzyk popadł w depresję i postanowił zniszczyć stworzonego przez siebie idola. „Wszystko zaczęło się psuć. I popsuło się szybciej niż myślicie. Mnóstwo czasu zabrało mi osiągnięcie równowagi. Cała moja osobowość była naznaczona sztucznością. Obwiniałem się za ten stan". 3 lipca 1973, podczas finałowego koncertu trasy Ziggy'ego w londyńskim Hammersmith Odeon, przed zagraniem utworu *Rock'n'Roll Suicide* Bowie zapowiedział, że „To nie tylko ostatni koncert tej trasy, ale również ostatni koncert, na jakim kiedykolwiek wystąpiłem".

Jednak nie trzeba było długo czekać na kolejne dokonania i wcielenia Bowiego, bo już w kwietniu 1973 roku ukazał się *Aladdin Sane*, album muzycznie nieodbiegający zanadto od poprzedniego, chociaż wzbogacony o oryginalne dysonansowe partie fortepianu, przywodzące na myśl Cecila Taylora. W w tym samym roku pojawiła się kolejna płyta Bowiego: *Pin Ups* – album wypełniony jego ulubionymi utworami z lat 60. (m.in. Them, The Who, Pink Floyd) w autorskich wersjach, rok później natomiast światło dzienne ujrzało następne wielkie dzieło – krążek *Diamond Dogs* zainspirowany *Rokiem 1984* Orwella. Tu Bowie po raz pierwszy sam pełnił obowiązki producenta i sięgnął w studiu po gitarę elektryczną. *Diamond Dogs* był w całej karierze Bowiego najbardziej udaną próbą stworzenia repertuaru o zdecydowanie rockowym charakterze (np. *Rebel Rebel*, *Diamond Dogs*). Album wypełniała muzyka prosta, ale pełna niepokojących dźwięków, uzyskanych dzięki zastosowaniu efektów elektronicznych i deformacji głosu artysty. Była to również ostatnia płyta stricte rockowa, którą nagrał w latach 70. później stopniowo zaczął wplatać w swoje utwory elementy soulu, disco i funky.

1975-1978

Ten okres był jednym z najpłodniejszych w całej karierze Bowiego. W latach 1975-1976 wydał dwie płyty – *Young Americans* i *Station To Station*. Obie zawierały utwory stylizowane na soul. Na *Young Americans* jako gość specjalny pojawił się John Lennon, który zaśpiewał i zagrał na gitarze w utworach *Across The Universe* i pierwszym wielkim hicie Bowiego – *Fame*. David po latach stwierdził, że to, co zaproponował na tych albumach, było plastikową wersją filadelfijskiego soulu.

W okresie pracy nad *Station To Station* artysta uzależnił się od kokainy. Chcąc wyrwać się z nałogu, uciekł do Berlina i tam rozpoczął prace nad słynną „trylogią berlińską". Jego przyjacielem i współkompozytorem stał

się Brian Eno, ojciec chrzestny ambientu. Kolejne płyty – *Low* ze stycznia 1977, *Heroes* z października 1977 oraz *Lodger* z 1979 – wypełnione były muzyką eksperymentalną, inspirowaną nowymi brzmieniami elektronicznymi. Trylogię zdominowały kompozycje instrumentalne, głównie na syntezatory, nawiązujące do twórczości Eno, Kraftwerk czy Tangerine Dream. Jeżeli pojawiały się piosenki (np. *Heroes*), to ich brzmienie było niekonwencjonalne, zimne i zelektronizowane. Kilka lat później Philip Glass wykorzystał melodie z płyty *Heroes* we własnej *Heroes Symphony*. Najsłabszą częścią trylogii była ostatnia, na której muzyk powrócił do starych, sprawdzonych wzorów.

1980-1992

Lata 80. należą do najgorszego okresu twórczego w karierze Bowiego. Albumy *Tonight* z 1984, *Never Let Me Down* z 1987 czy założona przez niego formacja Tin Machine okazały się fiaskiem artystycznym i doprowadziły do długiej przerwy w komponowaniu. Nie należy oczywiście zapominać o płytach takich, jak *Scary Monsters* z 1980 czy *Let's Dance* z 1983. Pierwsza z nich nawiązywała trochę do zgiełku punk rocka oraz nagrań nowej fali (cover Toma Verlaina *Kingdom Come*) i zawierała muzykę bliską stylistycznie dziełom pochodzącym z czasów współpracy z Brianem Eno. Album *Let's Dance* okazał się największym sukcesem komercyjnym Bowiego. Jego zawartość stanowiła muzyka dyskotekowa odarta z eksperymentalnej otoczki poprzednich albumów. Hity takie jak *Let's Dance*, *China Girl* (nagrany już wcześniej przez Iggy'ego Popa w 1977 na albumie *The Idiot*) czy *Modern Love* zrobiły furorę na listach przebojów. Bowie tak mówi o drugiej połowie lat 80: „Nigdy nie czułem się gorzej. Pozwoliłem innym, aby za mnie decydowali. Aranżerzy zajmowali się moimi piosenkami. Fotografowie dobierali mi ciuchy na sesjach zdjęciowych. A mnie w ogóle to nie obchodziło. Chciałem się wycofać. Myślałem, że zarobię tyle forsy, ile tylko się da, a potem rzucę to wszystko. Byłem kimś, kim nigdy nie chciałem się stać. Powszechnie uznanym artystą. Po raz pierwszy w życiu czułem, że nie jestem twórczy. Moje płyty zaczęli kupować ludzie, którzy na co dzień słuchali Phila Collinsa. Nie miałem z nimi nic wspólnego. To było straszne".

1993- ?

Już od roku 1992 Bowie szykował się na wielki *comeback* w roli solisty. Udało mu się to w 1993, kiedy wydał *Black White Tie Noise*, które okazało się najlepszą płytą artysty od lat. Wypełniała go mieszanka soulu, jazzu, funku i elementów techno. W tym samym roku nagrana została płyta *Budda Of Suburbia*, czyli soundtrack do serialu na BBC o tym samym tytule, która również została dobrze oceniona przez krytyków i fanów.

W międzyczasie Bowie postanowił ponownie nawiązać współpracę z Eno. Jej wynikiem było największe dzieło artysty i jedno z najważniejszych wydarzeń muzycznych lat 90. – płyta *1. Outside*. Był to concept album, który w zamierzeniach autora miał stanowić jedną z pięciu części cyklu *The Diary of Nathan Adler*, będącego muzyczną kroniką schyłku tysiąclecia. *1. Outside* opowiada historię detektywa Nathana Adlera badającego sprawę zabójcy-artysty, wystawiającego szczątki swoich ofiar jako dzieła sztuki. Bowie twierdzi, że to wcale nie miał być concept album i że stał się nim dopiero w trakcie nagrań. Żaden z utworów nie został wcześniej skomponowany, wszystkie powstały w studiu, podczas sesji. Bowie postanowił zrezygnować ze zbyt ogranych i zbyt oczywistych brzmień. Kolejną innowacją był sposób tworzenia tekstów. Już w latach 70. David interesował się techniką pisarską Williama S. Burroughsa, która polegała na cięciu zdań i układaniu z nich tekstów o zupełnie nowych treściach. Bowie określił ten system do jako neodadaistyczny i zaczął wykorzystywać go przy pisaniu swoich piosenek. Opracował program komputerowy, który sklejał teksty zamiast niego. Polega to na tym, że twórca wprowadza do komputera składniki, które życzyłby sobie znaleźć w powstałym tekście, a następnie program tasuje je i proponuje jakiś układ, poprawiany następnie przez artystę i stanowiący punkt wyjścia do improwizacji. Do mrocznych i skomplikowanych tekstów dobrana została muzyka równie niepokojąca, wyrafinowana, eklektyczna, pełna nawiązań do twórczości awangardowej, jazzowej, muzyki industrialnej, jak i do techno. Bowie na pytanie, czy nie uważa, że taka muzyka jest zbyt trudna w odbiorze i przez to krąg jego słuchaczy się zawęzi, odpowiadał, że „oczywiście przeintelektualizowanie może grozić zatraceniem pierwotnej funkcji muzyki, czyli czystej przyjemności. Mam nadzieję, że się pilnuję". Niestety do tej pory nie powstały kolejne części dzienników Nathana Adlera...

Następna płyta – *Earthling* z 1997 roku – była pod względem muzycznym kontynuacją *1. Outside*, zwłaszcza jeśli chodzi o inspiracje muzyką elektroniczną. Nagrana w studiu Philipa Glassa, zawierała dużo elementów jungle, drum'n'bassu, house'u czy industrialu, ale była o wiele łatwiejsza w odbiorze niż jej poprzedniczka. Ostatnie trzy albumy Bowiego, tj. *Hours* z 1999, *Heathen* z 2002 i *Reality* z 2003 są powrotem do muzyki rockowej, ale zdecydowanie bardziej wyrafinowanej niż dokonania z lat 70., i ukazują już artystę jako dojrzałego, wybitnego kompozytora.

W roku 2007 David Bowie skończy 60 lat. W tej chwili w kręgu muzyki rozrywkowej niewielu artystów w jego wieku jest tak nastawionych na poszukiwanie, jak on. A jeżeli szukają i starają się wplatać do swoich nagrań nowe rozwiązania, to robią to często w sposób wymuszony, sztuczny. Bowie jest zafascynowany nowymi możliwościami i czerpie z nich pełnymi garściami, nie popadając przy tym w fałsz. Chociaż tak naprawdę po tylu latach grania, wcielania się w różne postaci można zacząć się zastanawiać, czy współczesny Bowie jest szczery i czy to w ogóle ta sama postać. Podejrzewam, że nikt nie zna jego tajemnicy. Nawet on sam.

Mateusz Franczak

Wybrana dyskografia:

Hunky Dory (Virgin 1971)
The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars (Virgin 1972)
Diamond Dogs (Virgin 1974)
Low (Virgin 1977)
Heroes (Virgin 1977)
1. Outside (Virgin 1995)
Earthling (Virgin 1997)
Heathen (Columbia 2002)

Bibliografia:

Wiesław Weiss, *Wielka Rock Encyklopedia*, Iskry 2000
„Machina" nr 10, styczeń 1997
„Tylko Rock" nr 10, październik 1995
www.davidbowie.fan.pl

Fripperyy

SEBASTIAN CICHOŃ

Swego czasu Zappa pytał w tytule jednej ze swych p yt: *Does Humor Belong In Music?* W tym przypadku odpowiedź jest jasna i jednoznaczna NIE. Muzyka nie jest wesołym działaniem wesołków dla weso ków. Muzyka jest śmiertelnie poważna. Co najmniej tak, jak kamienne oblicze Roberta Frippa.

Właściwie tylko jedno zdjęcie jest pod tym względem wyjątkiem. Znajduje się w guinnessowskiej *Encyklopedii Muzyki Popularnej* (*Lata siedemdziesiąte. Tom pierwszy A-K*). Przedstawia ono zespół King Crimson w latach 80. rozbawiony najpewniej pieprznym dowcipem fotografa. Fripp, roześmiany od ucha do ucha, jest nie do poznania. Ci, którzy byli na koncertach bandu z Adrianem Belewem i Tonym Levinem w składzie (lub oglądali takowe na DVD, wybór jest nienajgorszy), wiedzą, że grupa, wbrew postawie lidera, wie jak bawić się niecodziennymi dźwiękami. Weźmy za przykład wydany na wideo w 1984 występ w Japonii. Zakrawa to niemal na muzyczny kabaret jeden komicznie poważny gość ukryty gdzie, na ko..cu sceny, a przed nim trzech innych, żartujących ze skośnooką widownią, epatujących witalnością, grających karkołomne rytmicznie łamańce na przemian z nienachalnymi popowymi utworami. Więc jak to jest naprawdę z tym humorem? Niestety, za kilkoma uśmiechniętymi twarzami muzyków zawsze już chyba będzie bieleć poważne, by nie rzec dostojne oblicze gitarzysty.

Sam odpowiednio wyszkolę basistę

Pozostańmy jeszcze przy King Crimson, najważniejszym zespole związanym organicznie z postacią Frippa. Chociaż zastrzega się on w wywiadach, że nie rządzi dobranym przez siebie kolektywem, prawda wygląda inaczej. Jest dyktatorem, którego czarno-białe wizerunki mogłyby z powodzeniem zagrać" Wielkiego Brata w ekranizacji Orwellowskiego *Roku 1984*. Poszukując odpowiednich muzyków do zespołu, nie liczy się z ich nazwiskami, tylko z umiejętnościami. A jeżeli ktoś jego zdaniem ich nie posiadał, sam uczył podstaw gry i szkolił technikę, tak jak było to w przypadku wybranego przez niego Boza Burrella (udzielającego się później w Bad Company). Instrumentaliści angażowani przez Frippa dowiadywali się z prasy o tym, że już nie pracują. Owszem, taka sytuacja zdarzyła się tylko raz, w 1974 roku, ale jest najlepszą ilustracją bezwzględności Dyrektora Generalnego. Inną sprawą jest, że to dzięki jego twardej ręce i zdecydowanym działaniom muzyczny wizerunek Karmazynowego Króla nie zosta nadgryziony zębem czasu, w przeciwie..stwie do zdecydowanej większości trup(ów) zaliczanych w latach 70. do nurtu artrocka.

Zważmy: w przypadku King Crimson ma miejsce chęć zainteresowania swoimi poczynaniami nowych młodych, dodajmy – słuchaczy. Służą temu wspólne trasy koncertowe z takimi zespołami jak Tool, czy ostatnio Porcupine Tree. A teraz w roli supportu przed Toolem wyobraźmy sobie na przykład Yes. Albo Genesis! Zupełne pomieszanie dźwiękowych światów... Cezura rozdzielająca drogi wymienionych artrockowców znajduje się w pierwszej połowie lat 70., kiedy to Fripp postawi na zespołowe improwizowanie podczas koncertów. Monstrualnie długa (i nudna) koncertówka Yes z 1973 roku – *Yessongs* jest zestawem utworów z płyt studyjnych zagranych w identycznych wersjach, ale z dodatkiem oklasków i dźwiękowych zanieczyszczeń scenicznych. Porównajmy z nią ównie długi, ale bynajmniej nie dłużący się zbiór nagrań koncertowych King Crimson – *The Great Deceiver (Live 1973-74)*. Różnica jakościowa jest kolosalna. To nie przypadek, że powstawanie albumu z oficjalnej dyskografii – *Starless And Bible Black* (1974), było niejako przeciwie..stwem procesu tworzenia wspomnianego wyżej *Yessongs*. Tutaj początkiem był koncert, który, oczyszczony w studiu z reakcji ludzi i wszystkiego, co mogłoby wskazywać na koncertową proweniencję, brzmi niczym efekt wielotygodniowej pracy z miksowaniem taśm na ośmiościeżkowym magnetofonie.

Wakacje z duchami improwizacji

Duch improwizacji nie zginął co prawda w King Crimson z lat 80., ale w pełni dał o sobie znać po kolejnej (ostatniej jak na razie) reaktywacji grupy, w 1994 roku. Ponownie żywioł sceniczny okazał ę jakością odmienną od studyjnego, co więcej – nawet pod względem liczby muzyków skład zespołu nastawiony był na co najmniej trzy poziomy twórczego grania/słuchania się na żywo: dwie perkusje, dwa basy, dwie gitary. Stworzona przez Frippa formuła *double trio* to ewenement w historii muzyki. Nie bez znaczenia jest również to, że efekty owych improwizacji są w pełni akceptowane przez koncertową publiczność. Wie ona, że nie ma co marzyć o usłyszeniu ulubionych ballad z przełomu lat 60. i 70., a jedynym łącznikiem z tamtymi czasami jest rozsadzający wnętrzności utwór-wizytówka King Crimson, rozpoczynający ich pierwszą płytę – *21st Century Schizoid Man*. O popularności tych niepowtarzalnych zdarzeń scenicznych niech zaświadczy fakt, że na życzenie fanów zespołu ukaza ę zbiór złożony wyłącznie z improwizacji grupy, *THRaKaTaK* (1996). Ci, którym ta płyta nie wystarcza, mogą ęgnąć po nagrania *ProjeKctów*, czyli nietypowej wersji King Crimson o płynnym składzie, którego jedynym zadaniem podczas koncertów jest zbiorowe improwizowanie. Płyty wydawane pod tym szyldem w zasadzie różnią się jedynie tytułowymi cyframi, w całości zawierają bowiem muzykę traktowaną jak poligon doświadczalny, na którym testowane ą dźwiękowe wynalazki dołączane później do wykonawczych strategii Karmazynowego Króla. To jedyne rozgrzeszenie dla zbioru utworów przeznaczonych do wszystkiego, tylko nie do słuchania. Tym sposobem *ProjeKct One*, *Two*, *Three* i *Four* otwierają, pokaźną w wypadku Roberta Frippa, kolekcję płyt – nazwijmy je dziwnych.

Top of the pops

Pomińmy kuriozalną pre-krimzonową płytę *Giles, Giles & Fripp* (1968), zdatną do użytku jedynie dzięki trzeciemu wymienionemu w nazwie tria nazwisku. Skupmy się za to na pierwszym samodzielnym albumie Frippa, który ukaza ę stosunkowo późno, bo jedenaście lat po wydaniu najstarszej płyty z jego nazwiskiem wydrukowanym na obwolucie tekturowej okładki. *Exposure* (1979) słuchany dzisiaj wciąż przypomina popowo-awangardowy miszmasz, na który składają ę skądinąd ciekawe i udane kompozycje nagrane z towarzyszeniem stojących wówczas u progu wielkiej kariery Daryla Halla, Petera Gabriela i Phila Collinsa. Pomiędzy nimi głos duchowego guru Frippa tamtego czasu – Shivapuri Baby – obok kilku eksperymentów z frippertronics i przyspieszonych ścieżek wokalnych na tle solidnej podstawy rytmicznej, basu Tony ego Levina, i dźwiękowych kolaży. Efekt owego mieszania nie zadowolił jednak jego autora, skoro podobnej pozycji w dyskografii Frippa już nie znajdziemy.

Na kolejnych solowych albumach całkowicie skoncentrował ę tylko na kilku muzycznych niuansach (o czym za chwilę), natomiast chętnie opracowywał pomysły innych, współpracując w studiach nagraniowych,

produkując czy dogrywając gitarowe solówki do gotowych utworów. Czasem trzeba nieźle się nagłowić, by móc jednoznacznie stwierdzić, w czym tak naprawdę udział miał Fripp, chociaż wymienia się go pośród innych twórców danego muzycznego dzieła. Niepełna lista tych, którym przysłużył się nasz bohater przedstawia się następująco (niniejszym oświadczam wszystkim podejrzewającym mnie o skok na kasę, że za wierszówkę w „Glissandzie" otrzymuję 0,00 zł): Daryl Hall, Andy Summers, John Paul Jones, Craig Armstrong, Joe Satriani, No-Man, John Wetton, Melanie, David Bowie, David Byrne, Bill Bruford, David Cross, Keith Tippett, The Damned, Greg Lake, Midge Ure, Bryan Ferry, The Stranglers, Blondie, Peter Hammill, Future Sound Of London, Cheikha Rimitti, Peter Gabriel, Talking Heads, Matching Mole, Van Der Graaf Generator, Peter Hamill, Porcupine Tree, Robert Wyatt, The Orb. Weźmy dla przykładu algierską wykonawczynię stylu raï – Cheikhę Rimitti. Bez wątpienia jej album *Sidi Mansour* można zaliczyć do Frippowych dziwactw. Nagrywany był w Paryżu i Los Angeles przy współudziale takich muzyków jak Flea, East Bay Ray czy „zappowscy" bracia Fowlerowie. Grę Frippa słychać tu co prawda wyraźnie, ale jak traktować jego jednorazowy flirt z folklorem arabskim na płycie, której wszyscy wykonawcy nie spotkali się ani razu w studiu? Czy jego udział w podobnym przedsięwzięciu nie jest aby przejawem *nadętego* „kabotyńskiego autoreklamiarstwa à la Robert Fripp", jak wyraził się Andrzej Dorobek opisując książkę Chrisa Cutlera *O muzyce popularnej*?

Kilkoro niepoślednich i świątek

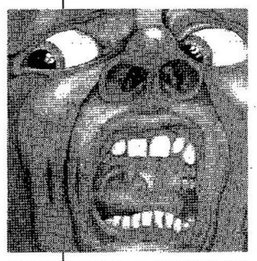
Powyższa żonglerka nazwiskami i nazwami miała za zadanie naszkicowanie tła, na którym zajaśnieć mają ci, których współpraca z Frippem nie może być wrzucona do *jednego wora*. Pierwszeństwo mają panie, a konkretnie jedna – Toyah Willcox, żona gitarzysty. Objawiła się na plastikowym firmamencie kiczowatej muzyki tanecznej lat 80., by ulec całkowitemu przeobrażeniu po zamążpójściu, czego dowodem są płyty, na których śpiewa lub recytuje prozatorskie utwory Franka R. Stocktona na tle gitarowych plumknięć męża i jego towarzyszy z The League of Crafty Guitarists (*The Lady Or The Tiger*? 1986). Bez niej straciłaby sporo uroku muzyczna efemeryda *Sunday All Over The World*, jedna ze zdecydowanie przystępniejszych pozycji państwa Frippów. Nieco inaczej było z Davidem Sylvianem. Sporadyczne spotkania z Frippem przyniosły w efekcie dobrze znoszące próbę czasu pozycje – *Gone To Earth* (1986) i *The First Day* (1993). Kto wie, czy po niedawnej wolcie Sylviana w stronę dziewiczych terenów muzycznych współpraca obu panów nie byłaby jeszcze bardziej interesująca?

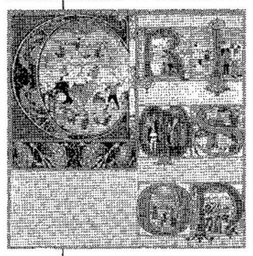
I wreszcie dwóch muzyków i zapętlona taśma łącząca dwa magnetofony Revox A77, która była zarzewiem techniki nagrywania nazwanej frippertronics. Na dobrą sprawę Brian Eno i Robert Fripp wykorzystali możliwości tej sztuczki na pierwszym wspólnym albumie – *No Pussyfooting* (1973). A jednak teraz, po 32 latach, słuchając ich najnowszego krążka – *The Equatorial Stars* – nie sposób oprzeć się wrażeniu, że przynajmniej dla jednego z nich czas stanął w miejscu. Oczywiście, że efektowne *soundscapes* (czyli, w wolnym tłumaczeniu, *dźwiękobrazy*) wydobywane przez Frippa nie brzmią tak samo, jak w ubiegłym wieku, ale ich proweniencja jest taka sama. Przy tym *soundscapes* wybrzmiewają z uporem maniaka przez długie minuty na wszystkich autorskich płytach nagranych po *Exposure*. Jak to traktować? Sporo może wyjaśnić motto przyświecające prowadzonym przez Frippa uniwersyteckim kursom gitarowym: ważne było nie tylko jak się gra, ale też (a może przede wszystkim) jak się muzykę *przeżywa*. Fripp traktował tę kwestię bardzo poważnie – swą płytę z 1997 roku określił jako *najlepsze wprowadzenie do soundscapes* – jej tytuł (*Pie Jesu*) i okładka jednoznacznie odsyłają do religii i duchowości.

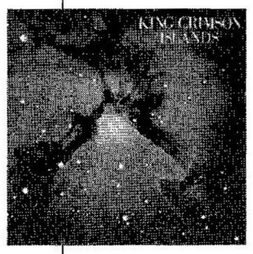
Bon mots i bon ton

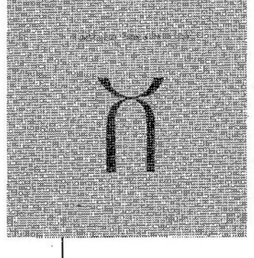
Inne wypowiedzi Frippa przyprawiają o zawrót głowy swoją logiką i wyszukaną, poprawną składnią. Kiedy już uda się go namówić na wywiad, ma zawsze ciekawe odpowiedzi na niegłupie pytania. Na amerykańskich studentach musiał robić wrażenie swoimi aforyzmami, które do dziś traktowane są jako objawienie przez co bardziej gorliwych fanów King Crimson. Nic dziwnego, że czasem można spotkać je w sieci, skoro nadzwyczaj efektownie prezentują się jako sygnaturki pod wypowiedziami na muzycznych (i nie tylko) forach: „Nauka polega na wiedzy, sztuka na postrzeganiu", czy „Oczekiwania to więzienie". Gdyby nie było internetu, powyższe cytaty ani chybi wpisywano by do sztambuchów ze złotymi myślami. Czy jednak Fripp okazał się zdolnym pedagogiem? Tu można wątpić. Nauczył co prawda sporą grupę ludzi niecodziennego podejścia do gry na gitarze akustycznej (dowodem tego na przykład płyta *Robert Fripp And The League Of Crafty Guitarists Live* – 1986), ale śledząc losy jego uczniów, nie napotykamy na żadne rewolucje z ich udziałem. Tylko jeden z nich, basista Trey Gunn, pojawia się w najróżniejszych projektach (z *ProjeKctami* włącznie) blisko swojego mistrza: w Robert Fripp String Quintet, w Sunday All Over The World, King Crimson czy California Guitar Trio.

Kolejną sprawą jest przyswojenie sobie gitarowego stylu Frippa przez innych instrumentalistów. Pomijając tutaj epigonów









zamierzchłego, artrockowego stylu King Crimson, też nie znajdziemy wiele. Zgoła nic nie słychać o nowych mistrzach techniki kostkowania, z jakiej słynie Fripp-gitarzysta, podobnie jest z tworzeniem mniej lub bardziej udanych *dźwiękobrazów*. Jedyne, co czasem przebija się z Frippowych specjałów, to charakterystyczny dźwięk jego gitary i sposób gry znany z kolejnego krótkotrwałego kolektywu – The League Of Gentlemen (rok 1981). Cóż innego, jak nie to brzmienie słychać np. w utworze *YTTE* na płycie *The Civil War* duetu Matmos? Czy w co bardziej wykwintnych pasażach Don Caballera? Podobnie wyraźnych przykładów nie ma zbyt wiele. Fripp jednak wielkim gitarzystą jest, o czym świadczy jego udział w wymyślonym przez Joe Satrianiego objazdowym cyrku przedstawiającym wioślarzy-wymiataczy o nazwie G3. Rok temu w lipcu w ramach Warsaw Summer Jazz Days można było takowy zobaczyć. O ile da się zrozumieć uczestnictwo w imprezach tego typu Johna Petrucciego czy Steve'a Vai, o tyle postawa Roberta Frippa, jak ognia unikającego rozgłosu, może wywołać konsternację.

Heptaparaparshinokh

Oczywiście, tylko upływający czas przyzna rację poszczególnym dokonaniom Roberta Frippa, bądź też tej racji odmówi. Może za kilka (naście? dziesiąt?) lat jego droga twórcza okaże się nieoczekiwanie czytelna i prosta, jak okładka płyty King Crimson *Discipline* (1981), składająca się ledwie z trzech linii utkanych w zawiłe i piękne w swej istocie ornamenty? Wiadomo, że przygotowywane jest wydanie zremasterowanych wersji dwu pierwszych płyt zespołu. Jednak podobnych niespodzianek (poza kolejnymi podczyszczonymi bootlegami) nie czeka nas zbyt wiele. Przecież już 30 lat temu ozdobą dwupłytowej składanki *A Young Person's Guide To King Crimson* była inna wersja ballady *I Talk to the Wind*, inna, bo zaśpiewana przez Judy Dyble – ewenement na męskim dworze Karmazynowego Króla. Wersja z gitarą akustyczną przywodzącą na myśl harcerskie ogniska jest do teraz czymś niebywałym. Wypadek przy pracy? Ależ nic z tego – po prostu do dusznego świata przeciężkich dźwięków dostało się trochę powietrza. Tym, którym nieobca jest Frippowa [illegible] jedynie więcej uśmiechu [illegible] posępnego, jak na razie, [illegible] to jednak bez otworzenia [illegible] światło, potrzeba [illegible] – nie szkodzi, że [illegible].

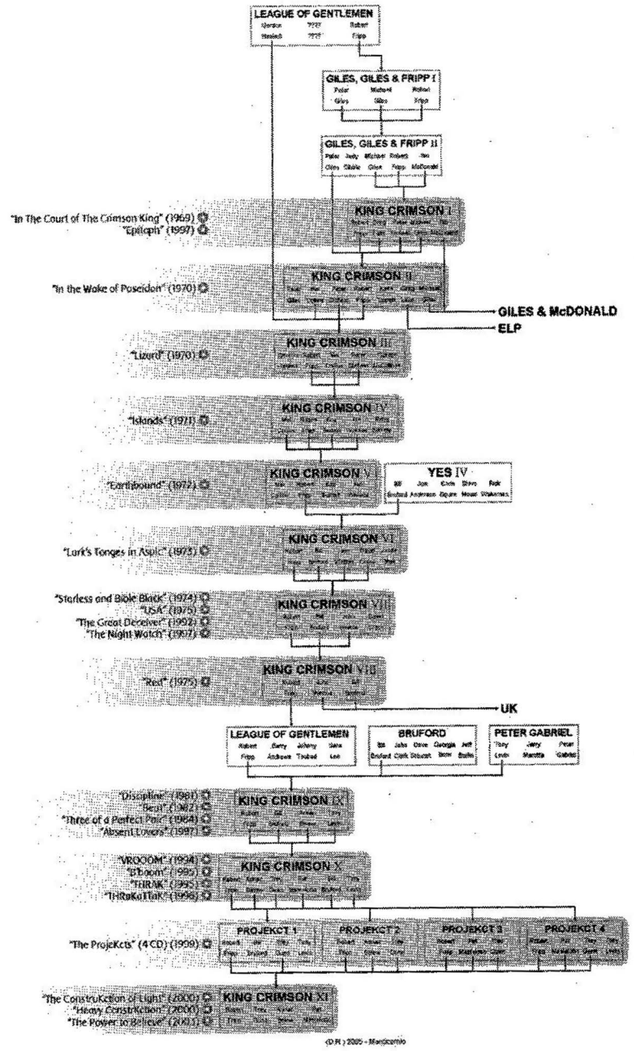
[illegible]

Linkografia

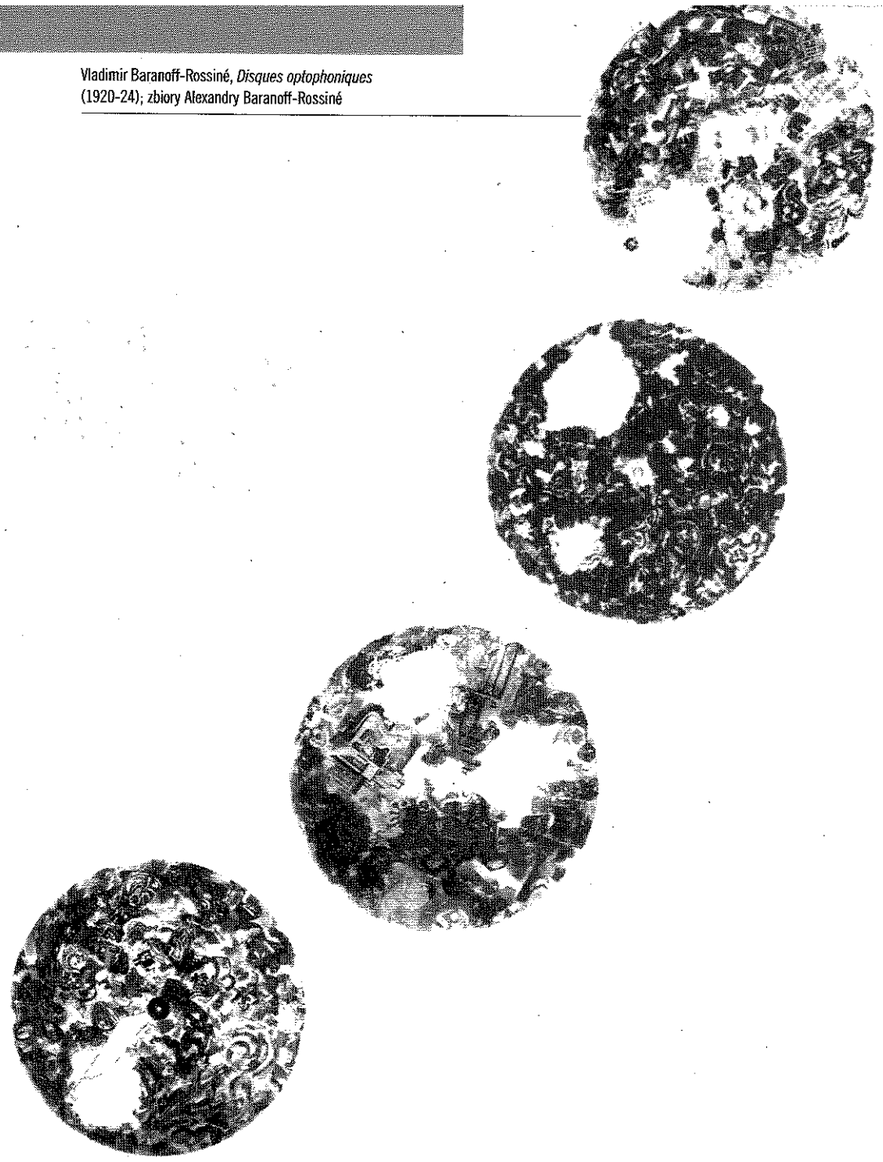
www.discipline[illegible]

ci jest mnóstwo [illegible]

świetnie prowadzona [illegible]



Vladimir Baranoff-Rossiné, *Disques optophoniques* (1920-24); zbiory Alexandry Baranoff-Rossiné



27.10 - domenico+2 (with Moreno Veloso and Kassin)
_2.11 - Bill Frissel TRIO
18.11 - John Roseman Execution Project
24.11 - Bojan Z.

Górnośląskie Centrum Kultury / Jazz Club Hipnoza
Katowice, pl. Sejmu Śląskiego 2

(2) cykl: jaZZ i okolice

realizacja: Andrzej Kalinowski
info i bilety: 32/785-79-80, 32/609-03-21
informacja@gck.org.pl
www.gck.org.pl

ING BANK ŚLĄSKI

„Glissando" zaprasza – nasze patronaty na jesieni.....

Listonosz doniósł

Tajemnice stochastyki

Droga Redakcjo,

w czwartym numerze pisma rzeczywiście jest mniej literówek i błędów merytorycznych niż w poprzednich. Jednak nadal trochę ich jest i tradycyjnie je zgłaszam, co może ulepszy internetową wersję (...)

Ponadto na s. 125 jest napisane „V Międzynarodowy Festiwal (...) Musica Genera" oraz o „piątej edycji (...) festiwalu". Tymczasem była to edycja czwarta, a skrót MG05 odnosi się do roku. Wprawdzie Robert i Anna organizowali tam jeszcze dwa festiwale, ale pod szyldem Operafonic, równolegle do MG. Na s. 13 Luigi Russolo umieszczony jest w kategorii „Instrumenty elektroniczne", podczas gdy jego instrumenty nie były nie tylko elektroniczne, ale nawet elektryczne ani elektrycznie amplifikowane. Przy całej ich oryginalności i przełomowości były czysto akustyczne. Na tej samej stronie *Williams Mix* Cage'a jest w kategorii „Live electronics", a przecież jest to utwór studyjny, stworzony jednorazowo i powoli, przez rok przy pomocy cięcia i klejenia taśmy (skomplikowane operacje na nagraniach około 600 źródeł dźwięku według 192 stron partytury złożyły się na ledwie 4 minuty muzyki).

(...) Wiele zastrzeżeń budzi artykuł *Metamuzyka Xenakisa*. Strona 82: „(...) Jak daleko zajdziesz? Do nieskończoności. A po drodze zaliczysz każdy punkt na prostej". Brak tu rozróżnienia nieskończoności potencjalnej i aktualnej. Ponadto łatwo sobie wyobrazić, że przy jakiejś trasie nie każdy punkt jest osiągany (np. gdy wszystkie ruchy będą tylko w prawo, albo gdy wciąż raz w prawo, raz w lewo, takich tras jest nawet nieskończenie wiele). Zatem ostatnie cytowane zdanie powinno być uzupełnione wyrażeniem „z prawdopodobieństwem 1" albo „prawie na pewno". W tym samym akapicie powinny być jeszcze co najmniej dwa inne uściślenia. Przy przypadku dwuwymiarowym znajduje się wypowiedź, że to samo mogłoby zajść w dowolnej liczbie wymiarów, podczas gdy Pólya dowiódł, że już od wymiaru trzeciego sytuacja zmienia się diametralnie. Jeszcze gorzej jest w akapicie o teorii grup ze s. 84, rzekomo napisanym „dla wyjaśnienia". Nie tylko czytelnik nie dowie się z niego co to są grupy (a tym bardziej jakie korzyści miał z nich Xenakis), ale w ogóle mu się zaciemni, a nie „wyjaśni". Sam pomysł, by wykorzystać teorię reprezentacji grup nie jest zły, ale ostateczny tekst jest bez ładu i składu.

Rozumiem, że niektóre uproszczenia w tym artykule wymusiło pisanie dla laików. Jak jednak usprawiedliwić nieprawdziwą informację, że „w Polsce dla przyjemności słucha go [tzn. Xenakisa – J. Z.] z pewnością nie więcej niż kilka osób". Albo sprzeczności w tekście, np. na s. 86 czytamy, że „Muzyka nie jest językiem: nie ma zadania wyrażania poprzez dźwięki czy symbole czegokolwiek". A na tej samej stronie autor pisze, że „Poświęcił on [Xenakis – J. Z.] swoje życie dla pisania muzyki, która mogłaby być odzwierciedleniem świata, w jakim przyszło mu żyć". Oraz „stosować osiągnięcia nauki podczas tworzenia dzieł muzycznych, bo wtedy prawdziwiej przedstawiamy w nich świat" itp. Jest to nawet znacznie silniejszą tezą niż to, że muzyka jest językiem (co wymaga jedynie intersubiektywności, a nie aż obiektywności). Rozczarowało mnie też, że autor wyznaje jeszcze idealizm platoński, jakby w międzyczasie nie było umysłów takich jak Hilbert, Brouwer, Frege, Gödel, nie mówiąc o bardziej współczesnych. Jednak zdecydowanie największe obiekcje budzi artykuł *Pocztówki z zagranicy*. Zarówno pod względem formy (poza zblazowanego bywalca światowych salonów), jak i treści, gdzie przedstawiana argumentacja podważa, a nie potwierdza stawiane tezy. Np. cytowana wypowiedź Włodzimierza Kotońskiego „Eee, te chroboty, kliki, to nie jest muzyka. Ja tego nie rozumiem". Przecież te słowa właśnie przeczą tezie, że wszystko już było. Skoro nawet dla dawnego awangardowca z pierwszej linii muzycznego frontu to, co się teraz dzieje, jest nowe i totalnie obce, to stanowi to argument za tym, że nowa elektronika jest rzeczywiście w dużym stopniu nowa. No i widocznie jest w niej jednak coś do rozumienia, skoro nawet tak wybitny teoretyk jej nie rozumie. Przy okazji autor artykułu prezentuje zgoła osobliwą teorię socjologiczną, że wytwory kultury istnieją poza kontekstem i nie rozumie, że coś (np. estetyka usterki), co jest oczywiste i naturalne dla kogoś z jednego środowiska (np. świata wirusów komputerowych i wieszających się systemów), może być zgoła nieczytelne dla kogoś innego.

Przy tych i jeszcze wielu innych wadach, „Glissando" jest moim zdaniem w tym momencie i tak najlepszym pismem muzycznym w kraju.

Pozdrawiam, Janusz Zieliński, 5 sierpnia 2005

W matematyce rzeczywiście nie rozróżnia się nieskończoności potencjalnej i aktualnej. Co najwyżej, mówi się, o ich mocy, ale to tylko w podstawach matematyki. To prawda, że cytowane zdanie, aby być 100% prawdziwe należałoby uzupełnić wspomnianym przez Pana wyrażeniem. Nie dopisałem tego rozmyślnie; dla tych, co słabo się orientują w temacie będzie prościej, a wtajemniczeni wiedzą, że w probabilistyce nie ma zdarzeń pewnych, są tylko zdarzenia „prawie na pewno". Rzeczywiście, w przypadku przestrzeni o wymiarach większych niż 2 proces Browna nie jest rekurencyjny (zbiór trajektorii jest *transient*). Zresztą już na płaszczyźnie prawdopodobieństwo tego, że proces Browna trafi w dowolnie wybrany punkt równa się zeru, jednak prawie na pewno proces zbliży się do tego punktu dowolnie blisko. Zwrot użyty przez wnikliwego Czytelnika „sytuacja zmienia się diametralnie" nie jest chyba adekwatny do sytuacji. W wyższych wymiarach nie ma rekurencji, ale ciągle trajektorie są fraktalem, są niezmiennicze na obroty. I ciągle rozprzestrzeniają się równomiernie. Sporo matematyków zajmowało się też zachowaniem tego procesu w nieskończenie wymiarowych przestrzeniach.

Co do teorii grup, to nie jest łatwo przekazać laikom intuicje algebraiczne. Może i ostateczny rezultat nie jest przekonujący, trudno. Same pierwotne założenie: patrzmy na strukturę muzyki poza osią czasu – nie jest łatwe do uchwycenia przez intuicję. A dalej, patrzenie jakim poddaje się ta struktura przekształceniom (w sensie algebraicznym ten obiekt to grupa) – czas nie może być elementem grupy, bo nie jest odwracalny – i jak tego używać, wymaga sporo wysiłku. Nie jestem algebraikiem, więc tym łatwiej jest mi przyjąć krytykę.

Ile osób w Polsce słucha muzyki Xenakisa z przyjemnością? Dziesiątki, setki, tysiące? Do czasu napisania tego artykułu spotkałem wirtualnie jedną. Oczywiście sporo osób słucha jej z przeróżnych powodów. Jak się z nimi rozmawia, to zaraz wychodzi, jak ich Xenakis męczy czy irytuje, więc domyślam się, że i przyjemności mają z tego, póki co, niewiele. Spotkałem się i z poglądem, że muzyka ta nie przeszła próby czasu i się zestarzała. Oczywiście, łatwo się domyśleć, że moje stwierdzenie było też prowokujące.

W jakim sensie muzyka ma być odzwierciedleniem świata? Na takie pytanie nie odpowiedziałem i nie odpowiem celowo. Dlatego, że nie wiem. Na pewno nie posuwałbym się do tego, by sugerować, że to odzwierciedlenie jest jakąś (izo)morfią.

Zgadzam się z Panem, że w naszej historii nazwiska Hilbert, Brouwer, Frege, Gödel coś znaczą. I można też ich wymienić wiele więcej. Tylko czy stąd ma wynikać, że idealizm poznawczy jest czymś nieaktualnym? Z tego, co wiem, to póki co nikt jeszcze nie udowodnił jego fałszywości.

Wojciech Jachimiak, 23 sierpnia 2005

Pełny list Janusza Zielińskiego oraz dalsza polemika znajduje się na naszym forum dyskusyjnym pod adresem www.glissando.pl/forum/viewtopic.php?t=58. Zapraszamy do zabrania głosu!

Witam,

Wchodzę sobie dzisiaj do Empiku. Kieruję się jak zwykle na półeczkę z prasą muzyczną (na której i tak nigdy nie ma nic ciekawego) i nagle widzę jakąś intrygującą czarno-białą okładkę. Biorę pismo do ręki i czytam *Wstępniak*. Co??? „Zastąpiona będzie opozycja szumu". Zagłębiam się dalej, a tu kolejne niespodzianki – Eksperymentalne Studio PR założone w latach 60! Następnie opis wytwórni: Warp, Tresor, Ninja Tune... A w dodatku żadnych reklam, żadnych durnych kolorowych fotek. Jestem pełen podziwu. Respekt.

Muzyką elektroakustyczną, improwizowaną, eksperymentalną zainteresowałem się rok temu na Warsawa Elektronic Festival. Jednak niestety nie znalazłem żadnej wzmianki o tym festiwalu ani o artystach występujących na nim. Dlaczego?

Mimo wszystko bardzo się cieszę, że odkryłem „Glissando". Masa ciekawych tekstów. W końcu jakieś pismo, które czyta się trochę dłużej niż 15 minut. Nie miałem pojęcia, że korzenie muzyki elektroakustycznej sięgają aż lat 60. Byłem pewien, że jest to „wymysł" ostatnich kilku lat.

Pozdro, Jaś, 3 sierpnia 2005

Witajcie!

Wielkie dzięki za 4 numer Glissanda:) jest fenomenalny – wziąłem go ze sobą na urlop i wielce żałowałem, że po tygodniu oszczędnego czytania się skończył:(Bardzo mi się podoba Wasze podejście do muzyki – w tekstach nie czuć niechęci czy to do muzyki tzw. popularnej, czy to do tzw. poważnej. Czuć, że piszecie o tym, co Was interesuje. I nawet jak nie jestem obeznany w tematyce jakiegoś artykułu, to często daję się porwać tekstowi napisanemu z pasją i sam potem szukam:) Tak więc jeszcze raz dzięki i obyście działali dłużej niż do końca tego roku:)

Maciek Szymczuk, 31 sierpnia 2005

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...

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 właś nie w tej przestrzeni. Forum jest stale odwiedzane i przeglądane przez redakcję, gorąco zapraszamy także do wszelkich dyskusji estetycznych i mniej estetycznych o muzyce współczesnej.

TRZY MAGICZNE SŁOWA

DZIĘKUJEMY (PODZIĘKOWANIA)

Jako autor artykułu *Metamuzyka Iannisa Xenakisa* opublikowanego w nr 4 „Glissanda" bardzo dziękuję **Tomaszowi Kurzeji** za przesłanie kopii książek Vargi i Xenakisa, płyt z muzyką Xenakisa oraz wymianę poglądów, które pomogły mu w napisaniu artykułu. Jednocześnie przepraszam za to, że nie zrobiłem tego w poprzednim numerze „G".

Wojciech Jachimiak

PRZEPRASZAMY (SPROSTOWANIA)

Autorem niepodpisanych zdjęć obok relacji *ZameKanałasztownia* w numerze 4 „Glissanda" jest **Daniel Brożek**. Natomiast autorem zdjęć ze Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia jest pan **Andrzej Zborski**, a nie pan Andrzej Dworski jak omyłkowo podaliśmy. Zdjęcia otrzymaliśmy dzięki uprzejmości Pana **Mirosława Błaszczyka**. Za pominięcia i błędy w tych informacjach bardzo przepraszamy Fotografów i Czytelników.

PROSIMY (PRENUMERATA)

Patrz: po lewej.

Redakcja

„Glissando" zaprasza – nasze patronaty w zimie...

Dni Współczesnej Muzyki Włoskiej: 11-16 grudnia 2005 w Krakowie

Podczas których zagrane zostaną utwory **kompozytorów** takich jak m.in.:
Luciano Berio
Franco Donatoni
Ivan Fedele
Luca Lombardi
Luigi Nono
Fausto Romitelli
Nicola Sani
Giacinto Scelsi
Salvatore Sciarrino
Marco Stroppa

Wśród **wykonawców**:
Algoritmo Ensemble
Orkiestra Muzyki Centrum
Teodoro Anzellotti
Chór Camerata Silesia
Mario Caroli
Agata Zubel

Najlepsze specjały włoskiej kuchni kompozytorskiej!

Pełny program znajduje się na naszej stronie www.glissando.pl

Do zobaczenia w Krakowie!

Cennik usług w czasopiśmie Glissando (obowiązuje od 01.02.2005)

WARIANTY FORMATÓW (środek numeru)		FORMAT bez spadu	FORMAT na spad	CENA REKLAMY bez spadów	CENA REKLAMY na spad
A4		280 x 195	297 x 210 + spady	1900 PLN	2000 PLN
2/3 A4		pion 280 x 130 poziom 180 x 195	pion 297 x 140 poziom 195 x 210	1400 PLN	1500 PLN
1/2 A4		pion 280 x 95 poziom 135 x 195	pion 297 x 105 poziom 145 x 210	900 PLN	1000 PLN
1/3 A4		pion 280 x 65 poziom 90 x 195	pion 297 x 70 poziom 95 x 210	650 PLN	700 PLN
1/4 A4		65 x 195	75 x 210	450 PLN	500 PLN
1/6 A4		45 x 195	55 x 210	250 PLN	300 PLN

OKŁADKI		CENA PLN
III		2300 PLN
IV		2500 PLN

Format czasopisma: 297 x 210 mm, dodatek na spad: 3 mm

Warunki zamieszczenia reklamy:

- Przyjmowane są następujące typy plików: pliki zamknięte (.tiff, .jpg) w skali 1:1 i rozdzielczości 300 dpi, oraz pliki .pdf, .eps z osadzonymi albo zamienionymi na krzywe fontami i osadzonymi łączami. Pliki powinny być w skali szarości.
-Firma zamawiająca reklamę powinna określić w których numerach ma być ona zmieszczona
-Materiały należy przesyłać do ostatniego dnia miesiąca poprzedzającego ukazanie się pisma

Upusty za powtarzalność reklam
- 2 razy - zniżka 5 %
- 3 razy - zniżka 10%

Redakcja zapewnia egzemplarze gratisowe firmom zamawiającym reklamy

Osoby zainteresowane umieszczeniem reklamy w czasopiśmie Glissando proszone są o kontakt z redakcją (promocja@glissando.pl).

DEUTSCHER MUSIKRAT

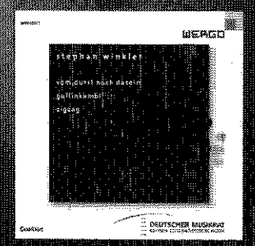
EDITION ZEITGENÖSSISCHE MUSIK

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



CIEBIET
CIEBIET
EBIET
EBIET
BIET