

ISSN 1733 - 4098



9 771733 409040

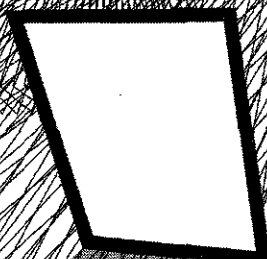


12

Magazyn o muzyce współczesnej
Numer 7 Grudzień 2005
Numer ISSN: 1733-4098
Cena: 10 zł (w tym 0% VAT)

GLISSANDO

?



Redakcja

Karol Koszniec (skład)
Agata Kwiecińska (sekretarz redakcji, dystrybucja)
Michał Mendyk (zastępca redaktora naczelnego)
Eliza Orzechowska (reklama, internet)
Anna Pęcherzewska (korekta)
Jan Topolski (redaktor naczelnny)

Numer współtworzyli

Anthony Braxton
Filip Felicki
Kyle Gann
Rafał Kochan
Zygmunt Krauze
Rafał Księżyk
Krzysztof Kwiatkowski
Katarzyna Kwiecień
Michał Libera
Iwona Lindstedt
Claus-Steffen Mahnkopf
Joanna Miklaszewska
Paweł Mościcki
Olga Mysłowska
Ian Pace
Marta Raczek
John Schaeffer
Ewa Schreiber
Jacek Skolimowski
Maciej Smoczyński
Maja Trochimczyk
Krzysztof Trzewiczek
Erik Ullman
Krzysztof Wojciechowski
Ksawery Zamojski
Janusz Zieliński

Korekta

Anna Pęcherzewska
oraz
Wojciech Górnaś
Michał Mendyk
Eliza Orzechowska
Jan Topolski

Layout

Karol Koszniec
oraz
Krzysztof Wolański & Witold Wyczański (okładka, grafiki)
Łukasz Rayski (logo)

Skład

Karol Koszniec
oraz
Piotr Bukowski (Strony redakcyjne)
Grzegorz Podsiadlik (Wokół Monotype Rec.)
Krzysztof Trzewiczek (Konkretny noise industrial)

Druk

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

Nakład

1200 egzemplarzy

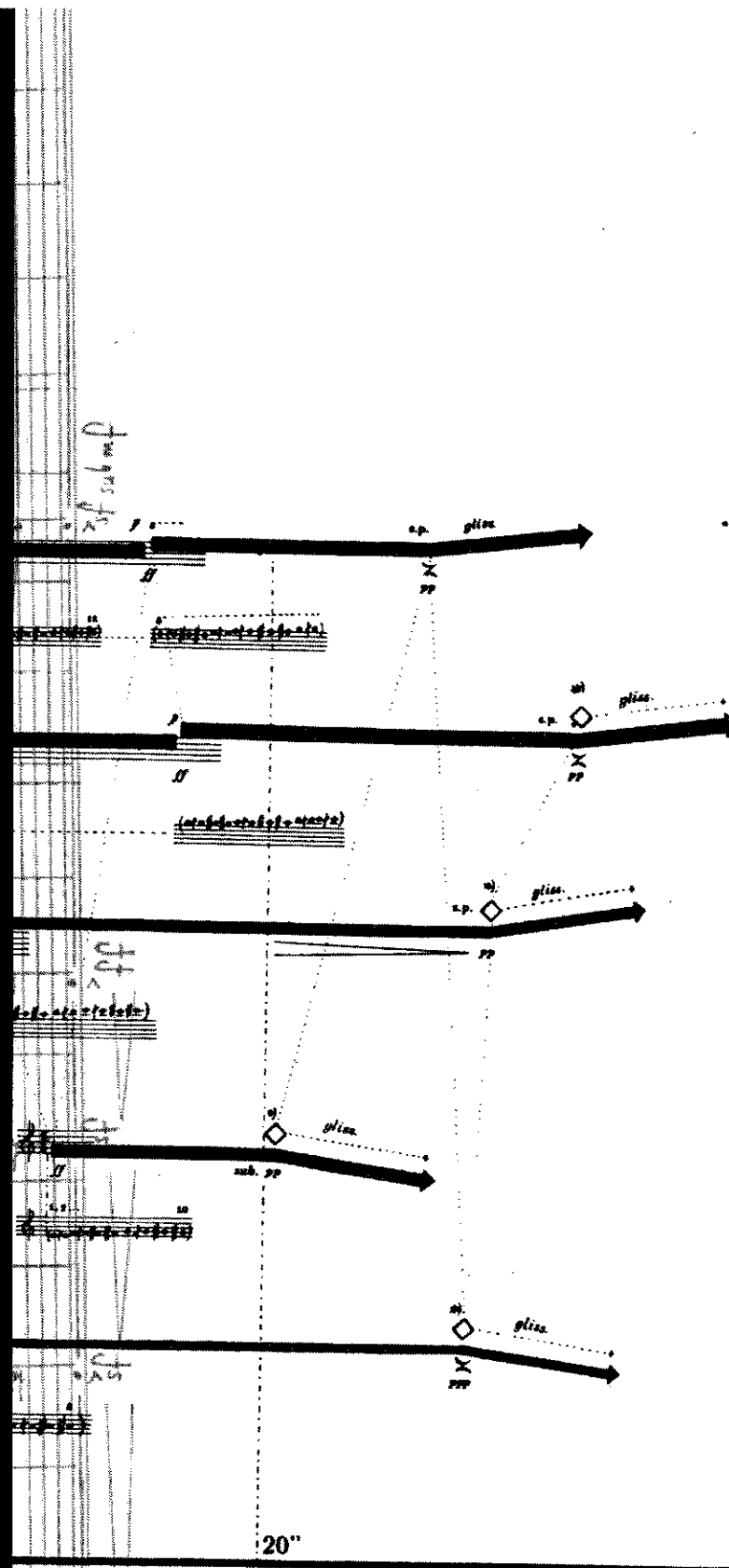
Wydawca

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

Adres redakcji

ul. Korotyńskiego 7/17
02-121 Warszawa

glissando@op.pl
www.glissando.pl



flageolet tones / harmoniques

20"

Konkretny noise industrial

Buszujący w zgiełku, czyli dzieje muzyki industrialnej 2

Rafał Kochan

Dyskografia Rafał Kochan 6

Czuły barbarzyńca. 14

G. X. Jupiter-Larsen – wywiad Jacek Skolimowski 17
małe jest piękne: seria Cinéma pour l'oreille wydawnictwa
Metamkine Janusz Zieliński

nowa złożoność

Brian Ferneyhough

Złożoność w muzyce? – odpowiedź na ankietę Brian Ferneyhough 22
Złożony świat Briana Ferneyhougha Iwona Lindstedt 30

Kilka myśli o nowej złożoności Erik Ullman 42

Secret Theatre Harrisona Birtwistle'a (*Wodzenie za ucho*) 46
Krzysztof Kwiatkowski

Anthony Braxton

Muzyka trójcentryczna Anthony Braxton 56
Jazz to nowe rozumienie problemu wolności w muzyce. 64
Anthony Braxton – wywiad
Michał Libera i Krzysztof Trzewiczek

Obwieszczenie Claus-Steffen Mahnkopf 74

Panorama twórczości Michaela Finnissy'ego Ian Pace 86
Autechre – muzyka obiektywna Maciej Smoczyński 104

nowa prostota

La Monte Young

Kim jest La Monte Young? John Schaeffer 23
We władzy Syndykatu Snu Rafał Księżyk 35

Minimalizm

Cały ten minimalizm, czyli o muzyce Terry'ego Riley'a 49
Michał Mendyk
Czas w minimalizmie Ksawery Zamojski 65

Sprawa polska

Polski minimalizm – mit czy rzeczywistość? 73
Joanna Miklaszewska
O wpływach Zygmunt Krauze 81

Postminimalizm

Orkiestra klubowa. Ari Benjamin Meyers – 85
wywiad Jacek Skolimowski
Ultra? Alter? Kontr?...minimalizm: Louis Andriessen 89
Maja Trochimczyk
Dadu Warfatti i przegadana muzyka Michał Libera 97
Las, który wyrósł z nasion minimalizmu Kyle Gann 103

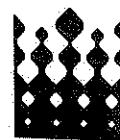
Wokół Monotype

Ten-typ-tak-ma (*małe jest piękne*: Monotype Rec.) Filip Felicki 110
1,2 Dimi 3. Emite – wywiad Jacek Skolimowski 114
Muzyka idealna. Patryk Zakrocki – wywiad 117
Michał Libera i Michał Mendyk

Relacje

Dwa oblicza audio art Marta Raczek 121
Krążąc między dźwiękami. Wokół 3. Turning Sounds, 3. Unsound 123
i Mik. Party Michał Mendyk i Jan Topolski
„To, co się nie wydarzy”. Podsumowanie plain.music Jan Topolski 126
Listy, kontakt, prenumerata, sprostowania, podziękowania. 127

Wydanie numeru
było możliwe dzięki
wsparciu finansowemu:



NARODOWE
CENTRUM
KULTURY

BUSZUJĄCY W ZGIEŁKU CZYLI GENEZA ORAZ ROZWÓJ MUZYKI (KULTURY) INDUSTRIALNEJ

Wielu uważa, że termin „kultura industrialna” został ukuty nieco na wyrost, zaś muzyka określana jako „industrialna”, stała się zjawiskiem tak szerokim i różnorodnym, iż tego typu definicyjne systematyzowanie winno – jak najszybciej – zostać przewartościowane. Spór wokół „szufladkowania” oraz zasadności wyboru pewnych „etykietek” dotyczących, co by tu nie mówić, oczywistego trendu we współczesnej muzyce, jest znany już od dawna, zaś jego zakres, zwłaszcza w ostatnich latach, znacznie się rozszerzył. Może warto więc ponownie przyrzeć się temu zjawisku, a także z perspektywy czasu oraz zdobytej już wiedzy dokładniej określić czynniki warunkujące powstanie takich, a nie innych terminów i, być może, zaoferować w zamian inne, bardziej precyzyjne.

Powszechnie przyjmuje się, że bezpośrednią przyczyną powstania tzw. „kultury industrialnej” było przekształcenie się na przełomie lat 1975/1976 performerskiej grupy COUM Transmissions w zespół Throbbing Gristle, który obrał sobie za cel „leczyć i reintegrować ludzki charakter. Wyzwolić psychiczne detonacje, które negują Kontrolę... Wymieniać i zwalniać informację... Szukać metod łamania przesądów, mechanizmów bezmyślnej akceptacji i oczekiwań, które czynią nas tak podatnymi na Kontrolę...”. Poniekąd założenia te przyswiecały również COUM Transmissions, tyle że były one w tamtym przypadku ograniczone do galerii sztuki oraz elitarnych środowisk artystycznych. Zasięg medialnego oddziaływania Throbbing Gristle na struktury społeczne miał być o wiele szerszy. Tym, co różniło oba projekty, był również status muzyki. Tworzona przez COUM Transmissions niewiele różniła się od tej, która towarzyszyła jego następnemu artystycznemu wcieleniu. Pozostawała jednak zaledwie tłem wystąpień parateatralnych, w przeciwieństwie do muzyki kreowanej w późniejszym okresie, kiedy to stała się ona wiodącym medium i artystycznym znakiem rozpoznawczym. Pomi-

mo zauważalnej zmiany członkowie Throbbing Gristle uparcie zaprzeczali, jakoby ich formacja była zespołem muzycznym, co oczywiście stało w sprzeczności z faktem powołania przez nich w 1976 roku niezależnej oficyny Industrial Records. Nie wspominając już nawet o sloganie reklamowym: *Industrial Music for Industrial People*, dzięki któremu w literaturze i prasie muzycznej zadomowił się nowy termin: „muzyka industrialna”, lub – w formie skróconej – po prostu „industrial”. Ten zastanawiający brak konsekwencji być może da się wytłumaczyć tym, że manifestowane przez nich wyalienowanie dotyczyło jedynie reguł funkcjonowania typowych formacji muzycznych.

Nazwa nowego nurtu okazała się bardzo trafna, gdyż dobrze oddawała interesującą dysharmonię pojęciową pomiędzy humanistycznym wymiarem KULTURY i jej zdehumanizowanym zaprzeczeniem – PRZEMYSŁEM (środowiskiem zurbanizowanym). Początkowo funkcjonował również termin „antykultura”, co nie było większym nadużyciem, jednak skala subkulturowych zjawisk artystycznych okazała się na tyle istotna dla samej kultury popularnej, że precyzyjniejszym a jednocześnie bardziej wymownym okazało się pojęcie „kultury industrialnej”. Pojęcie to z jednej strony wskazuje na źródła inspiracji, które stanowiły cywilizacyjne ikony rozwoju technologicznego, wynikającego z niego różne traumy, a także zagrożenia dla społeczeństw. Z drugiej – wszelką twórczość industrialną, podobnie jak awangardę z pierwszej połowy XX wieku, lokuje w sferze kultury, mającej wpływ na estetykę i funkcjonowanie kolejnych pokoleń.

Druga połowa lat 70 upłynęła pod znakiem postępującej komercjalizacji punk rocka, ale i też zawiązywania się bezkompromisowej opcji kontrkulturowej o rozległej sferze oddziaływania artystycznego – od mail artu, po sztukę performance, video art, body art, a skończywszy na muzyce. To właśnie w tym kręgu znalazła się kultura industrialna, zaś sama muzyka industrialna odcisnęła największe i najtrwalsze piętno nie tylko na niezależnych środowiskach muzycznych, ale również na kanonach estetyki popkulturowej. Z biegiem czasu zaczęto jednak doszukiwać się w nowo powstałym terminie pewnych przekłamań i znaczącej

nieprecyzyjności. Pojawiły się nawet oskarżenia o plagiat, gdyż „muzyka industrialna” jest w sumie synonimem *bruityzmu*, czyli sztuki tworzenia hałasu zapoczątkowanej przez włoskiego futurystę, Luigiego Russolo w 1913 roku. Ponadto zauważono, że Pierre Schaeffer oraz Pierre Henry posługiwali się tym terminem, tworząc swą muzykę konkretną pod koniec lat 40. XX wieku.

Doszukiwano się także wielu estetycznych podobieństw z niektórymi dokonaniem grup krautrockowych (np. Brainticket, Kraftwerk, Neu!, Faust czy Kluster), przypominając wszakże, że nikt wówczas tamtych grup nie określał mianem „industrialnych”. W pewnym sensie zarzuty te wydają się być słuszne, jednak należy wyraźnie zaznaczyć, że, po pierwsze, idea bruityzmu ograniczała się jedynie do oddania metafizycznej duszy hałasu – symbolu nie tylko rozwoju technologicznego, ale życia w ogóle. Było to więc bardziej pojęcie estetyczne i określenie pewnej techniki kompozytorskiej, niż nurtu (jako zjawiska samoistnego). Po drugie – Schaeffer i Henry swoje dokonania porównywali wprawdzie do przemysłowych i wielkomijskich odgłosów, ale czynili to w kontekście założeń koncepcyjnych muzyki konkretnej, wedle których muzyka winna opierać się na dźwiękach naturalnych nagrywanych za pomocą mikrofonu. Porównanie to dotyczyło raczej uzmysłowienia, iż z racji wykorzystywania odgłosów głównie przemysłowych ich kompozycje miały przypominać „muzykę zindustrializowanego miasta”. Co prawda technika ta została z powodzeniem przyjęta i wykorzystywana również przez całą rzeszę młodych artystów z kręgu muzyki industrialnej, ale był to jeden z wielu sposobów pracy z zarejestrowanym dźwiękiem. Poza tym tacy wykonawcy jak: Throbbing Gristle, NON, SPK, Cabaret Voltaire, Konstruktivists, „zoviet*france”, 23 Skidoo, Laibach, Nocturnal Emissions, Einstürzende Neubauten czy Esplendor Geometrico nie postrzegali muzyki industrialnej jako efektu reporterskich wędrówek z mikrofonem w rękę i nagrywania wszelkich dźwiękowych symboli wielkomijskiego życia (choć na pewno takie pomysły były również realizowane), ale jako doskonały sposób na ukazanie wszelkich fobii, zagrożeń i niebezpieczeństw występujących w konsumpcyjnym społeczeństwie ery postindustrialnej.

Wreszcie po trzecie, wielkość i wyjątkowość sceny krautrockowej polega niewątpliwie na umiejętnym łączeniu różnych stylów muzycznych i technik kompozycyjnych z estetyką psychodeliczno-rockową. Faktem jest również to, że artyści krautrockowi, jedni w większym stopniu (np. Kluster, Faust, Kraftwerk), drudzy w mniejszym (np. Can, Brainticket, Neu!) odważyli się wykorzystać w swojej rockowej ekspresji elementy industrialnej stylistyki. Uczyniło to z nich na pewno wielce intrygujących twórców, których można śmiało zaliczyć do grona awangardzystów muzyki rockowej.

Są jednak dwa argumenty przemawiające za tym, iż nie należy ich jednoznacznie utożsamiać z nurtem, który narodził się w wyniku inicjatywy Genesis P-Orridge'a (choć na pewno stali się oni ważnym ogniwem łączącym hermetyczne dokonania akademickie okresu Wielkiej Awangardy z estetyką rockową, jak i artystycznym zwiastunem gruntownych przemian, urzeczywistnionych na skalę masową przez wspomnianego lidera Throbbing Gristle). Pierwszym argumentem jest to, iż antymuzyczne wykorzystanie syntezatorów oraz innych elektronicznych źródeł dźwięku przez krautrockowe formacje było zabiegiem jedynie ornamentalnym. W przypadku grup industrialnych te proporcje były zupełnie odwrócone: wszelkie antymuzyczne poszukiwania formalne stanowiły trzon działalności, zaś pojawiające się tam tradycyjne instrumentarium oraz standardowe podejście do melodiki bądź rytmiki odgrywało rolę drugorzędą. Drugi, i chyba ważniejszy argument dotyczy intelektualnego podtekstu wyboru takich, a nie innych środków ekspresji. Innymi słowy, w przypadku artystów z kręgu kultury industrialnej występowało zastanawiające zjednoczenie mentalne. Bez znaczenia było miejsce, w którym dochodziło do wykrystalizowania się industrialnej wrażliwości – Europa Zachodnia czy Wschodnia, Ameryka, Japonia czy Australia – wszędzie mniej więcej w tym samym czasie zrodziły się takie same lęki, fascynacje oraz techniki antymuzycznego montażu dźwiękowego. W przypadku krautrocka jakiegokolwiek spowinowacenie „industrialne” było równe zero. Jego twórców nie łączyła ani żadna metamuzyczna wspólna idea, ani klarowne wyznaczenie jakichkolwiek kanonów estetycznych.

Jaki jest w takim razie rodowód muzyki industrialnej? W tej kwestii istnieje wiele sprzecznych opinii. Jedni usiłowali dowieść, iż styl ten wyrasta bezpośrednio z dorobku akademickich eksperymentatorów z lat 1950-1960, negując tym samym rolę, jaką w tym procesie odegrała quasi-rockowa wrażliwość. Drudzy sądzili, że przeciwnie – wszelkie nowatorskie trendy powstałe poza środowiskiem wykształconych kompozytorów są jedynie kolejnymi mutacjami muzyki rockowo-popularnej. Jeszcze inni byli skłonni byli uważać muzykę industrialną (a szczególnie jej przystępniejsze formy) za samoistny gatunek muzyczny, który zaistniał w totalnym odosobnieniu, poza wszelkim „obszarem wpływów”, zarówno ze strony kręgów akademickich, jak i muzyki rockowej.

Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że podwalin muzyki industrialnej nie można doszuki-

wać się tylko w jednym gatunku muzycznej estetyki. Genesis P-Orridge komentując niejako te wątpliwości, tak oto określa swoje inspiracje: „Zbierałem płyty ze współczesną muzyką elektroniczną, głównie Oskara Sali. Słuchałem też Johna Cage'a, Karlheinz Stockhausena, György Ligetiego, Toru Takemitsu. Byłem świadom ich poszukiwań i szczerze chciałem dokonać podobnych przewartościowań na obszarach bliższych rock'n'rollowi. Można to nazwać popularyzowaniem muzyki współczesnej. Podobają mi się pewne rozwiązania, które chciałem przenieść na grunt ogólnie rozumianej popkultury. Podobne idee przyswiecały Andy'emu Warholowi, ale on robił to zupełnie inaczej – brał elementy kultury masowej i tworzył z nich sztukę wysoką. Ja tymczasem obsesję ściągnięcia wzorców sztuki wysokiej na poziom popkultury. Muzyka do tego nadawała się najlepiej – we współczesnej muzyce elektronicznej roilo się od fantastycznych dźwięków, hałasów i szumów! Tyle tylko, że brzmiały strasznie sucho, brakowało im emocji. Sprawdzaliśmy więc, czy opłaca się – w sensie artystycznym – produkować szumy i szmery. Czuliśmy, że trzeba je wzbogacić o pierwiastek napięcia, dzięki temu powstawała muzyka emocjonalna, nieobojętna, niebezpieczna. Wydaje mi się, że tu tkwi przyczyna sukcesu Throbbing Gristle – właśnie w połączeniu świata muzyki współczesnej z pierwotną, rock'n'rollową pasją” („Machina”, nr 6/1999, s. 22).

Te celne spostrzeżenia wydają się być wystarczającą diagnozą opisującą prawdziwą tożsamość muzyki industrialnej. Opisany przez lidera Psychic TV pomysł syntezy dwóch obcych, jak dotąd, światów muzycznej wrażliwości, okazał się mimowolnym początkiem muzyczno-kulturowej alienacji. W środowisku muzyki rockowej wielu odrzucało „industrial” jako kolejną, zmutowaną postać młodzieżowej kontestacji o rodowodzie rockowym, wskazując, że ruch ten bliższy jest akademickim inicjatywom o podłożu awangardowym. Z kolei w kręgach słynących ze scholastycznego myślenia o sztuce muzycznej gatunek ten spotkał się z obojętnością oraz ignorancją, gdyż dopatrywano się w nim ewidentnych i nazbyt oczywistych nawiązań do muzyki rockowej (popularnej).

Stan ten panował do początku lat 80., kiedy zaczęły pojawiać się takie grupy, jak: S.Y.P.H., D.A.F., Front 242, Die Krupps czy Hula. W ich przypadku nie było już żadnych wątpliwości co do pokrewieństw z estetyką rockową. Wiedziano, że muzyka wspomnianych formacji była bezpośrednio inspirowana industrialnymi poczynaniami takich grup, jak choćby: Cabaret Voltaire, SPK czy Esplendor Geometrico; krautrockiem spod znaku Kraftwerk czy Can, a także modnym wówczas new romantic. Stworzono więc dość adekwatny termin dla tego typu muzyki – „rock industrialny”, z czasem doczekano się nawet „etykietki wymiennej” – „electro-industrial” lub „E.B.M.” (Electric Body Music). Pojawiły się więc niesmiące głosy mówiące o potrzebie weryfikacji muzyki industrialnej, którą zaczęto postrzegać jako ruch awangardowy wobec rocka industrialnego. Niestety, wiele słusznych sugestii nie

zostało dostrzeżonych, co było równoznaczne z przyzwoleniem na stosowanie dawno już utrwalonej nomenklatury muzycznej, w której dominowało przeświadczenie, iż muzyka industrialna to pionierzy oraz kontynuatorzy ich pomysłów, a rock industrialny to electro-beatowe formacje. Ten tendencyjny podział przyczynił się później do wielu nieporozumień oraz zaniku klarowności definicyjnej. Niedługo trzeba było czekać, by pojęcie „rock industrialny” wyczerpało swą funkcjonalność i zostało zastąpione nowocześniejszym – „E.B.M.” lub „electro industrialem”, a także, by zaczęto go identyfikować z „muzyką industrialną”. Dochodziło do paradoksalnych sytuacji, kiedy to na przykład brakowało terminologicznego rozróżnienia dla wczesnego dorobku SPK i The Young Gods, bowiem obie formacje były zaliczane do „industrialnego rocka”.

Wydaje się, że przy ustaleniach terminologicznych dość lekkomyślnie pominięto okoliczności powstania muzyki industrialnej. Każda z grup: Throbbing Gristle, SPK, Cabaret Voltaire, Einstürzende Neubauten, Dome, Big City Orchestra, The Haters, Negativland, Laibach czy Konstruktivists miała większy bądź mniejszy kontakt ze środowiskiem punkrockowym i nowofalowym. Chociaż zespoły te w sumie izolowały się od rynku muzycznego, to były mocno osadzone w atmosferze przesiąkniętej rockową spontanicznością, witalnością i buntem. Można uznać, że termin „muzyka industrialna” użyty w stosunku do wymienionych formacji poprawnie oddaje sens ich twórczości, jest jednak zbyt ogólnikowy. Pojawia się więc wiele pytań dotyczących definicyjnej przynależności, szczególnie jeśli chodzi o pierwszy etap kultury industrialnej – albowiem grupy zaistniałe po 1985 roku doczekały się mniej lub bardziej trafnych „etykietek”, np. „harsh/power electronics”; „ambient”; „surreal/abstract music”; „nippon noise”; „drones industrial”; „ritual industrial” i wiele innych. Należy w tym miejscu nadmienić, że terminologia gatunków muzycznych występujących w szeroko pojętej muzyce industrialnej przyjmuje postać doraźnych sformułowań. Bardzo często powstające pojęcia są dublowane (np. „dark ambient” – „death ambient”; „harsh electronics” – „heavy electronics”; „tribal industrial” – „ritual industrial”) lub nieznacznie i niepotrzebnie modyfikowane (np. „extreme electronics” – „power electronics”; „minimal ambient” – „isolationism”). Brakuje zatem zuniifikowanych i jasno sprecyzowanych nazw dla poszczególnych stylów muzycznych, co nierzadko było powo-

dem wielu nieporozumień oraz rozbieżności definicyjnych.

Czy w takim układzie nie należałoby określić twórczości Throbbing Gristle, SPK, Cabaret Voltaire czy Einstürzende Neubauten mianem „industrialnej awangardy muzyki rockowej” lub nieco prościej, lecz mniej dokładnie: „awangardy rocka industrialnego”? Nie ulega wątpliwości, że muzyczne oblicze kultury industrialnej posiada znamiona artystycznej awangardy. Zastrzeżenia budzą tylko wiążące się z tymi pojęciami ograniczenia estetyczne, sugerujące, iż dotyczy ono jedynie środowiska o rockowej wrażliwości. Rzeczywiście, zarzut ten może być uzasadniony, tym bardziej, że powiązania tego nurtu z tym wszystkim, co powstało kilka bądź kilkanaście lat po nim są oczywiste, nawet jeśli porównanie twórczości np. Throbbing Gristle z dokonaniem Runzelstirn & Gurgelstock wydadzą się nam absurdalne. Problem polega najprawdopodobniej na dewaluacji znaczenia muzyki rockowej. Określenie to zatraciło już dawno swój sens i wymowę. Od chwili, gdy muzyka rockowa stała się produktem komercyjnym, forsując przy okazji pewne stereotypy zachowań wykonawców (zarówno na scenie, jak i poza nią), ich wielbicieli, jak również mody oraz wszelkich relacji pomiędzy artystą a jego fanem, idea związana z powstaniem tego zjawiska wyraźnie zeszła na drugi plan.

Z narodzinami muzyki rockowej wiązało się wiele przyczyn natury społeczno-kulturowej, spośród których najważniejszymi były między innymi: stworzenie środowiska muzycznego będącego – szczególnie dla młodych i wrażliwych ludzi – alternatywną formą spełnienia ich ambicji, których nie była w stanie zaspokoić ani wszechobecna formuła tradycyjno-klasyczna, ani akademicko-hermetyczna, ani też oddalona od problemów współczesnego świata maniera pogoni za wymiennym sukcesem artystycznym. Po drugie, udowodnienie światu, że nie tylko nauczyciele i szkoła są w stanie uczynić z człowieka wrażliwego i zdolnego artystę, który może mieć coś istotnego do przekazania innym ludziom. Po trzecie, odszukanie – dzięki nieskrępowanej wolności w akcie tworzenia – witalności oraz spontaniczności, własnej tożsamości, przy jednoczesnym przyczynianiu się do integrowania ludzi o podobnej wrażliwości i zbliżonych oczekiwaniach wobec swego życia.

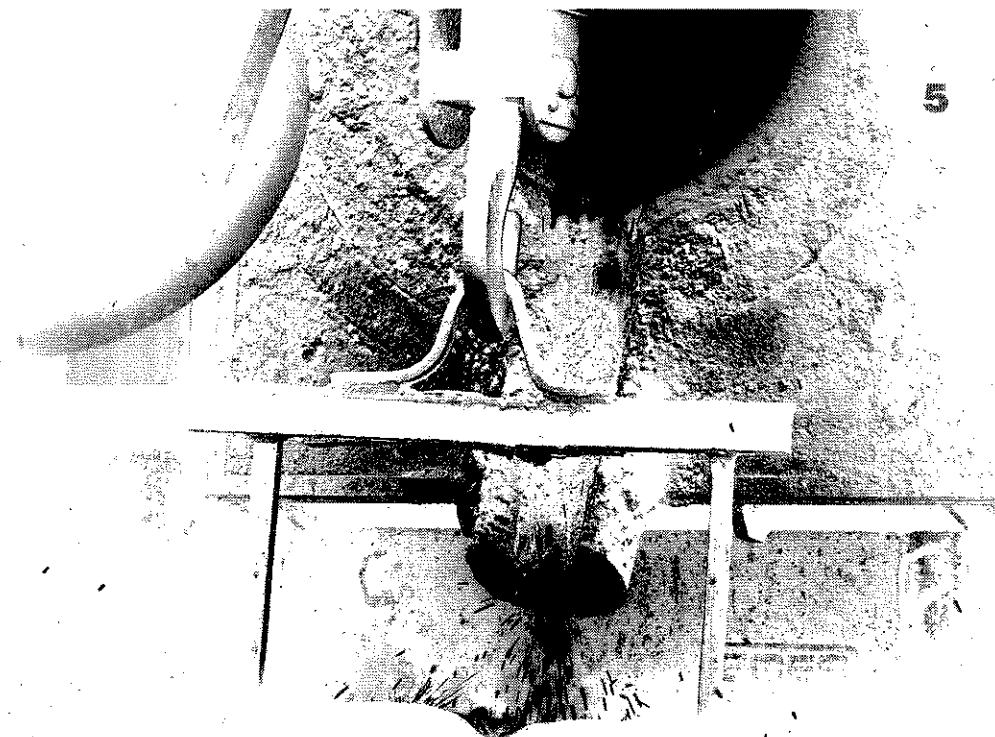
Czy w takim razie z estetyką rockową należałoby identyfikować wszystkie wydarzenia artystyczne zaistniałe poza uczelnianymi murami i hermetycznym środowiskiem „wykwalikowanych” wykonawców, spełniające za to powyższe uwarunkowania? Trudno z tym się zgodzić, zważywszy chociażby na twórczość Francisco Lopeza, Johna Duncana, Organum czy G* Park, zdradzającą ewidentne pokrewieństwo z eksperymentalnym dorobkiem akademickich prekursorów. Problem jest kontrowersyjny i wymaga osobnej, wnikliwej analizy; należy jednak pamiętać o tym, że indu-

strialna awangarda muzyki rockowej wywarła wyraźny wpływ nie tylko na ewolucję estetyki rockowej – stając się jej chyba najbardziej radykalnym *vox populi* – ale także uczyniła z niej istotne zarzewie rozrachunku z pozorną antymedialnością szeroko pojętej awangardy muzycznej.

Niewątpliwie inicjatorem tego był Genesis P-Orridge, a powołana przez niego do życia muzyka industrialna stała się kolejnym krokiem ku zatarciu sztucznych podziałów pomiędzy „wyszkolonymi” wykonawcami, a ich „domorosłymi” naśladowcami. Dlatego należy przyznać, iż „industrialna awangarda muzyki rockowej” bliższa jest, mimo wszystko, estetyce rockowej – czyli alternatywnej i antyscholastycznej formie wyrażania swoich uczuć i emocji. Jej bliskość, a także estetyczne powiązania znalazły swój wyraz zarówno w dorobku twórców industrialnego rocka, jak i w wymiarze mentalnego przyzwolenia dla wszystkich, którzy pragnęli zrealizować się w formach muzycznych, które do tej pory były zarezerwowane jedynie dla adeptów szkół muzycznych.

Z biegiem czasu kultura industrialna nabrała cech masowości głównie dzięki muzyce, choć w dalszym ciągu pozostawała na obrzeżach mainstreamu. Liczne koncerty, rozbudowująca się sieć dystrybucyjno-wydawnicza oraz nierzadkie skandale towarzyszące protagonistom tego zjawiska subkulturowej z jednej strony zjednywały ruchowi coraz więcej zwolenników, z drugiej – na skutek bezkompromisowej postawy artystów – oddalały go od szans na społeczną akceptację. W latach 90. pojawiły się nawet sugestie, że tzw. kultura industrialna wymarła, a przynajmniej wymarły niektóre jej postulaty, co spowodowało, iż zmieniła ona swoje oblicze, stając się jedynie kolejnym undergroundowym ruchem, pozbawionym charakterystycznych dla siebie elementów intelektualnej perswazji.

Trudno się z tą opinią zgodzić, nawet jeśli rzeczywiście taktyka szoku oraz dostęp do informacji – jedno z pięciu determinantów funkcjonowania kultury industrialnej (obok organizacyjnej autonomii, wykorzystania syntezatorów i antymuzyki, uprawiania sztuk multimedialnych) zostały wchłonięte przez popkulturę. Należy nawet zaryzykować postawienie tezy, iż zjawisko to nie dość, że nie utraciło na swoim impecie, to jeszcze intensywniej rozszerza pole manewru, wzbogacając swój arsenał artystycznych możliwości. Pomijając coraz częstsze przypadki przenikania do publicznego obiegu informacji, które mają wpływ na kształtowanie się postaw społecznych (np. Marilyn Manson, scena techno, elementy body art), zauważalny jest postępujący wzrost jego popularności, nie tylko w kręgu kultury zachodnioeuropejskiej, ale również na Bliskim Wschodzie, Azji Środkowej czy Ameryce Łacińskiej. Powstaje coraz więcej niezależnych projektów artystyczno-muzycznych; coraz sprawniej przebiega dystrybucja oraz procesy wydawnicze; a w dobie komputeryzacji oraz internetu idea „zrób to sam”, napotyka – jak nigdy wcześniej – równie podatny grunt do pełnego urzeczywistnienia.



W twórczości współczesnych artystów z kręgu kultury industrialnej wciąż obecne są te same nurtujące tematy oraz ich wnikliwe analizy. Dominują zatem wątki współczesnej pornografii i wszelkich dewiacji seksualnych (m.in. Sutcliffe Jugend, Mourmansk 150, Brighter Death Now); seryjnych morderców (m.in. Slogun, Taint, Azoikum); socjotechniki oraz ingerencji aparatu państwowego w życie jednostki (m.in. Schloss Tegel, Con-Dom, Genocide Organ); kwestionowania oficjalnych kanonów piękna i dostrzegania wartości estetycznych w umieraniu i śmierci (m.in. Atrax Morgue, Murder Corporation, Macronympha); antyreligijnego buntu oraz fascynacji kultami pogańskimi (m.in. MZ. 412, Aesthetic Meat Front, Baal). Wciąż tworzą oni zamknięte grupy (środowiska), co pozostaje niejako „życiową koniecznością” w sytuacji wyalienowania z otoczenia i poczucia niepewności co do sensu działalności artystycznej. Wspólnoty te łączą nie tylko podobne podejście do sztuki, ale też określony wizerunek czy styl bycia, przejawiający się w na ogół skandalizującym, umyślnie ekstremalnym zachowaniu podkreślającym społeczną odrębność.

Czy kultura industrialna jest wobec tego wolna od takich niebezpieczeństw, jak np. komercjalizacja lub całkowita asymilacja z wymogami obowiązujących struktur społecznych? Wydaje się, że pomimo oczywistych i realnych zagrożeń (np. niepokojącej tendencji do zarysowywania się wewnętrznych podziałów na „artystów uznanych i znanych” w środowisku, a tymi, którzy dopiero stoją u progu swej działalności), zjawisko to będzie wciąż funkcjonowało na obrzeżach świadomości kulturowej społeczeństwa.

Krzepiącym jest również fakt coraz częstszych prób nawiązywania współpracy pomiędzy artystami wywodzącymi się z środowisk akademickich z tymi, którzy przynależą do kultury industrialnej. Powoli dochodzi zatem do ziszczenia się idei, która blisko 30 lat temu narodziła się w głowie lidera Throbbing Gristle. Jego wizja staje się coraz bardziej się realna.

Rafał Kochan

Bibliografia:

- Awangarda – sztuka nowa i antysztuka, „Przegląd Humanistyczny” 1986 nr 3-4;
Czartoryska Urszula, *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1973;
Duguid Brian, *Prehistoria industrialu*, „Magazyn Sztuki” 1998 nr 17;
Erhardt Ludwik, *Sztuka dźwięku*, WAiF, Warszawa 1980;
Gazda G., *Kształtowanie się pojęcia awangardy w krytyce i w badaniach nad literaturą XX wieku*, w: *Problemy awangardy*, red. T. Klak, Katowice 1983;
Industrial Culture Handbook („Re/Search” nr 6/7);
Kotoński Włodzimierz, *Muzyka elektroniczna*, PWM, Kraków 1989;
Miczka Tadeusz, *Czas przyszły niedokonany: o włoskiej sztuce futurystycznej*, Katowice 1988;
Misiuna Dariusz, *Porywający hałas, czyli krótka historia kultury industrialnej*, „Antena Krzyku” 2000 nr 5;
Neal Charles, *Tape Delay (Confessions from the Eighties Underground)*, SAF Publishing 1987/2001;
Painful but Fabulous – The Lives & Art of Genesis P-Orridge, Soft Skull Shortwave 2002;
Patkowski Józef, *O muzyce elektronicznej i konkretnej*, „Muzyka” 1956 nr 1;
Schaeffer Bogusław, *Mały informator muzyki XX wieku*, PWM, Kraków 1978;
Sławiński Janusz, hasło: *Awangarda*, w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Warszawa 1976;
Wallek-Walewski M., *Czy zmierzchni awangardy?*, „Odra” 1972 nr 10;
Wierszyłowski Jan, *Psychologia muzyki*, Warszawa 1970



INDUSTRIAL DYSKOGRAFIA

Rozwój muzyki industrialnej można umownie przedstawić w trzech etapach, których szacunkowe ramy czasowe zostały dobrane na podstawie istotnych wydarzeń społecznych, a także tych, które nastąpiły w kulturze industrialnej oraz popularnej.

Pierwszy etap: 1976-1985

1976

- oficjalne przeobrażenie COUM Transmissions w Throbbing Gristle;
- uruchomienie niezależnej oficyny wydawniczej Industrial Records.

1985

- zmierzch buntowniczych haseł i oddziaływania społecznego subkultury muzyki punkrockowej.
- niewielką telewizyjną stację muzyczną MTV przejmując potentat medialny VIACOM, czyniąc z niej w krótkim czasie globalny czynnik kulturotwórczy.

W początkowym okresie, gdy kultura industrialna dopiero budowała swoje artystyczne fundamenty, a nieliczni jej twórcy byli dość jednomyślni co do estetycznego wymiaru swoich dokonań, dominowała estetyka industrialnej awangardy muzyki rockowej. Większość wykonawców wykorzystywała zbliżone do siebie techniki kompozycyjne, podobne środki antymuzyczne, instrumenty i urządzenia do generowania, zapisywania oraz modulowania dźwięku. Występowali bardzo często u boku punkowych lub nowofalowych formacji. Łączyło ich również totalne przeciwstawienie się wszechobecnym normom kulturowym, społeczno-obyczajowym, politycznym, religijnym i artystycznym. Tworzona przez nich muzyka była ściśle związana z manifestowanymi poglądami, a w niektórych przypadkach stanowiła jedynie pewnego rodzaju platformę do ich skutecznego głoszenia.

Pierwsza faza tego etapu (mniej więcej w latach 1976-1981) była zdominowana m.in. przez takie grupy, jak: Throbbing Gristle, Cabaret Voltaire, S.P.K., NON, Monte Cazazza, M.B., Esplendor Geometrico, Dome, Clock Dva, Konstruktivists, Whitehouse, Nurse With Wound. W drugiej fazie (1982-1985) doszły m.in. do głosu: Psychic TV, Zoviet France, Nocturnal Emissions, XX Committee, Lustmord, Einstürzende Neubauten, 23 Skidoo, Last Few Days, Laibach, Test Department, Current 93, H.N.A.S., Coil, Big City Orchestra, Sutcliffe Jugend, Ramleh, The Sodality, Consumer Electronics.



1. Throbbing Gristle – *Second Annual Report* (Industrial Records 1977 – LP, The Grey Area 1991 – CD)

Pierwszy album w dorobku Throbbing Gristle (nazwa pochodzi od slangowego określenia wzwodu penisa). Wydany został jedynie w 785 kopiach, który to nakład wyczerpał się już po kilku tygodniach. Z jednej strony jest to zastanawiające, albowiem płyta została bardzo oszczędnie i niedbałe wydana; również dystrybucja pozostawiała wiele do życzenia – album rozprowadzany był jedynie w kilku sklepach Londynu i Manchesteru. Z drugiej strony świadczy to o zapotrzebowaniu na taką muzykę wśród młodej publiczności. Zaprezentowany repertuar składa się z dwóch części: pierwsza zawiera dynamiczne nagrania koncertowe, w niewielkim stopniu zmiksowane i uzupełnione o materiał dograny w studiu a druga – ponad dwudziestominutową ścieżkę dźwiękową do filmu *After Cease To Exist*, firmowaną jeszcze przez COUM Transmissions. Z perspektywy czasu przedstawiony materiał muzyczny wydaje się być odrobinę przestarzały. Razi nadmierną i schematyczną eksploatacją elektronicznych pogłosów instrumentów akustycznych (skrzypiec i gitary). Niektóre utwory (*Maggot Death* – Southampton) dość nieoczekiwanie i w nieuzasadniony sposób są przerywane.

Mimo ewidentnych słabych punktów, dzieło to zawiera wiele interesujących oraz nowatorskich rozwiązań brzmieniowo-rytmicznych, stanowiących estetyczną wykładnię industrialnej awangardy muzyki rockowej. Psychedeliczne i transowe kakofonie gitarowe przypominają wczesne Pink Floyd, The Velvet Underground i Faust, natomiast niekonwencjonalne wykorzystanie instrumentów klawiszowych budzi skojarzenia z twórczością Kluster. Na tym kończą się wszelkie porównania. Mu-

zycy zweryfikowali i poddali specyficznemu zniekształceniu rytm, który stał się od tej pory programowo nieskoordynowany, choć przypomina miejscami tętent pracujących maszyn. Na uwagę zwraca również celowe zniekształcenie wykrzyżowanych zwykle lub beznamiętnie deklamowanych partii wokalnych Genesis P-Orridge'a, w których zaprezentował niezwykle sugestywne teksty inspirowane działalnością Charlesa Mansona (*After Cease To Exist*) oraz zamordowaniem przez niego w 1969 roku ciężarnej Sharon Tate i jej najbliższych przyjaciół (*Slug Bait* – ICA). Uzupełniono je szokującymi wyznaniem anonimowego seryjnego gwałticiela i mordercy (*Slug Bait* – Live At Brighton).

Płyta stała się bardzo ważnym katalizatorem następujących wówczas przemian i wskazała kierunek rozwoju kultury industrialnej. Inspirowała niemalże wszystkich jej przyszłych twórców, doczekała się też wielu wznowień na różnych nośnikach. W wersji kompaktowej i kasetowej z 1991 roku dodano utwory z singla *United/Zyclon B Zombie*.

2. Cabaret Voltaire – *Mix-Up* (Rough Trade 1979 – LP, The Grey Area Of Mute 1990 – CD)

Debiutancki i najwyżej oceniony album, choć zawarte na nim utwory nie są wcale pierwszymi w dorobku tej formacji. Płyta zawiera nagrania zarówno koncertowe, jak i studyjne. Cabaret Voltaire (nazwa świadomie odwołująca do awangardy dadaistycznej z czasów pierwszej wojny światowej) zaprezentował tutaj nową jakość w industrialnej awangardzie muzyki rockowej – chociaż wykazuje również wiele podobieństw do wymienionego albumu Throbbing Gristle, np. kakofoniczne wykorzystanie syntezatorów, pogłosów oraz psychode-

liczne techniki gry na gitarze. Materiał dźwiękowy jest jednak bardziej urockowiony, zharmonizowany i spójny stylistycznie, wyraźnie inspirowany dorobkiem psychodelii niemieckiej z przełomu lat 60. i 70. (m.in. Kraftwerk, Faust oraz Neu!). Nie brakuje również subtelnych preparacji elektronicznych i pomysłów zmontowanego materiału szmerowego (np. odgłosu włączonego młota pneumatycznego, zmiksowanego z brzmieniem automatu perkusyjnego w *Kirilian Photograph*), w których zastosowano technikę cut-up, w przeszłości spopularyzowaną przez Williama S. Burroughsa oraz Briona Gysina. W tekstach dominuje problem zagubienia jednostki we współczesnym świecie (np. *No Escape* i *Photophobia*), polityczno-społecznej kontroli nad jednostką i manipulowania udostępnianą przez aparat państwowy informacją (np. *Fourth Shot* i *Capsules*).

3. Nurse With Wound – *To the Quiet Men from a Tiny Girl* (United Dairies 1980/1990 – LP/CD)

Drugie w kolejności dzieło w dyskografii Stevena Stapletona – twórcy i niekwestionowanego lidera Nurse With Wound. Przy nagrywaniu tego materiału towarzyszyli mu muzycy znani z debiutanckiego wydawnictwa: John Fothergill i Heman Pathak, a także doraźnie zaproszony na sesję nagraniową francuski muzyk awangardowy – Jacques Berrocal, który obsługiwał tybetański obój, konchę i trąbkę. Płyta została poświęcona kontrowersyjnemu (z uwagi chociażby na rytualną amputację, wykorzystaną jako jeden z środków ekspresji) akcyonistom wiedeńskiemu – Rudolfowi Schwardkoglrowi, który zginął tragicznie, prawdopodobnie całkiem przypadkowo wypadając przez okno z czwartego piętra.

Choć Stapleton nigdy nie utożsamiał się z kulturą industrialną oraz jej muzycznym wymiarem, to jego dorobek artystyczny, zwłaszcza z pierwszego okresu działalności, zdradza wiele podobnych obiektów zainteresowań. Na omawianym albumie wybijają się na pierwszy plan dwie przeszło dwudziestominutowe kompozycje: *She Alone Hole And Open* i *Ostranerie*. W przeciwieństwie do większości powstałych w tamtym czasie płyt industrialnych, tutaj akcent położony został przede wszystkim na rozbudowę strukturalną utworów. Stapleton wykorzystał w tym celu cały arsenał technik kompozytorskich znanych z pionierskich osiągnięć akademickich eksperymentatorów z lat 50. i 60. Zafascynowany dadaizmem oraz surrealizmem, usiłował (z powodzeniem) stosować w muzyce technikę kolażu, niewątpliwie inspirując się pod tym względem dorobkiem kilku krautrockowych wykonawców (np. Amon Düül, Can, Faust).

Repertuar albumu jest wyjątkowo mroczny i klaustrofobiczny. Epatuje atmosferą szaleństwa rodzącego się na pograniczu autode-

strukcji, śmierci i pożądania. Liczne elektroakustyczne improwizacje, pełne chaotycznych zestawień z neurotycznymi szeptami, tajemniczymi odgłosami otoczenia, zniekształconymi szmerami i szumami, miały przybliżyć odbiorcy sferę podświadomości, kryjące się w niej traumy, a także tłumione namiętności.

4. SPK – *Information Overload Unit* (Side Effects 1981 – LP, The Grey Area Of Mute 1992 – CD)

Powszechnie uważa się, że wczesna twórczość tej australijskiej formacji należy do najbardziej interesujących zarówno pod względem muzycznym, jak manifestowanego światopoglądu w stylistyce industrialnej awangardy muzyki rockowej. Częścią składową krążka miała być ampulka ze spermą, która zgodnie z domysłem lidera grupy – Graeme'a Revela, powinna być połknięta przez ciekawskiego odbiorcę. Niestety kwasowość nasienia spowodowała po pewnym czasie rozklejenie plastikowych kapsulek, niwelując tym samym intrygujący pomysł.

Zaprezentowany na omawianej płycie materiał muzyczny skierował industrialną awangardę rocka w jeszcze bardziej radykalne rejony dźwiękowej ekspresji. Muzycy umiejętnie połączyli transowe elementy krautrocka (głównie Can, Faust i Neu!) z punkrockową drapieżnością oraz eksperymentalną elektroniką, zawierającą ekstremalnie przetworzone i zmiksowane brzmienia metalicznych instrumentów perkusyjnych, głos człowieka, niezidentyfikowane piski i zgrzyty, przemysłowy zgiełk, a także urywki ścieżek dźwiękowych filmów pornograficznych.

W neurotycznych wokalizach Revell wykrzykiwał teksty inspirowane filozofią Jeana Baudrillarda, Michela Foucaulta, Gillesa Deleuze'a i Felixa Guattariego, ideami sytuacjonistów oraz estetyką *art brut*. Zauważalna jest w nich fascynacja wszelkimi patologiami oraz anormalnością mającą swe źródło w cywilizacyjnym „przeładowaniu informacją”. Do jej zgłębienia zespół posłużył się psychochirurgicznym dorobkiem naukowym, za pomocą którego wykazał stałe postępującą destrukcję duchowości społeczeństw i pojedynczych ludzi.

5. Einstürzende Neubauten – *Kollaps* (ZicZac 1981/1988 – LP/CD)

Kolejny debiut płytowy. Pomimo że został nagrany w pośpiechu (grupe stać było na wynajęcie studia nagraniowego, bez realizatora dźwięku, jedynie na okres 10 dni), co przełożyło się na wiele technicznych niedoskonałości (np. nierównomiernie nagłośnione instrumenty akustyczne i elektroniczne), album ten należy do jednych z najważniejszych dokonań muzyki industrialnej. Dokonuje się w nim artystyczne

poskromienie oraz uporządkowanie kakofonii wywołanej przez umiejętne użycie różnego rodzaju mechanicznych urządzeń (np. młotów pneumatycznych, pił elektrycznych, szlifierek) i odgłosów uderzających o siebie metalowych przedmiotów (np. sprężyn, obręczy, koszy z supermarketów lub własnoręcznie przygotowanych instalacji).

Budziło to oczywiście skojarzenia z niektórymi dziełami Karla Stockhausena (*Mikrophonie II*), Franco Donatoni (*Per orchestra*) i AMM, jednak niemiecka formacja – czołowy reprezentant nurtu tzw. genialnych dyletantów – stworzyła własną interpretację muzyki współczesnej, łączącej nowatorskie techniki kompozytorskie o akademickim rodowodzie z awangardowymi dokonaniem wykonawców rockowych – głównie z kręgu krautrocka (np. Can, Faust, Anima – Sound), punkrocka (np. Sex Pistols) a także rodzącej się sceny industrialnej. Specyficzne brzmienie zespołu uzupełnił niekonwencjonalnym użyciem gitar elektrycznych oraz ekspresyjnymi wokalizami Blixa Bargelda, w których przedstawił pesymistyczną wizję ścierania się mrocznych popędów i namiętności człowieka z jego sferą uduchowioną odpowiedzialną za postęp cywilizacyjny oraz dorobek kulturowy. Wyraził w nich przekonanie o daremności stłumienia zwierzęcych instynktów, których obecność miał symbolizować atonalny zgiełk przemysłowo-miejskiego środowiska. W tekstach pojawiła się nie tylko wizja upadku jednostki, ale również wątek zmierzchu współczesnej cywilizacji, niebędącej w stanie stworzyć człowiekowi nowej płaszczyzny transcendentnego funkcjonowania.

6. M.B. – *Symphony for a Genocide* (Sterile Records 1981 – LP, Ees'T Records 1998 – CD)

W pierwszej fazie industrialu oprócz pionierskich wykonawców funkcjonujących w obrębie rockowej awangardy, pojawiła się niewielka grupa artystów, która niemalże zupełnie zrezygnowała z jakichkolwiek związków estetycznych z muzyką rockową.

Poza Whitehouse, Sutcliffe Jugend, Consumer Electronics, The New Blockaders czy NON, na mapie radykalnych odmian muzyki industrialnej pojawił się też na przełomie lat 70. i 80. włoski kompozytor Maurizio Bianchi, ukrywający się najczęściej pod inicjałami M.B.

Omawiany album jest jednym z bardzo wielu zbliżonych do siebie stylistycznie wydawnictw, które opublikował w latach 1979-1984. Od pozostałych odróżnia się wszechstronniejszym

wykorzystaniem analogowych instrumentów klawiszowych oraz automatu perkusyjnego. Otrzymane struktury dźwiękowe artysta przekształcił dodatkowo za pomocą kilku obecnie archaicznie brzmiących multiektów, skupiając się na wyeksponowaniu zniekształconego, kakofonicznego i nieregularnego rytmu. Utwory miały pełnić rolę bruitystycznych ilustracji do najbardziej znanych obozów koncentracyjnych z czasów drugiej wojny światowej.

Operując antykulturową taktyką szoku, Bianchi dokonał tutaj sugestywnego rozrachunku z fundamentalnymi wartościami kultury zachodnioeuropejskiej. Zaproponowana przez niego programowo duszna, chłodna i zdeformowana muzyka elektroniczna okazała się istotnym punktem odniesienia dla wielu ekstremalnych twórców muzyki industrialnej.

7. NON – *Physical Evidence* (Mute Records 1982 – LP)

Przedstawiająca kolorowy bukiet okładka tego albumu w żadnym wypadku nie koresponduje z jego zawartością muzyczną. Wykorzystanie kontrastu i elementu zaskoczenia nie było jednak w karierze wykonawcy niczym nowym – NON, czyli Boyd Rice, już od 1975 roku w konsekwentny sposób szokował opinię publiczną zarówno swoim zachowaniem (np. w 1976 roku usiłował dostarczyć żonie prezydenta USA głowę zabitej owcy), jak i występami na żywo oraz nisko limitowanymi wydawnictwami muzycznymi, zawierającymi ekstremalnie zniekształcone struktury foniczne.

Na *Physical Evidence* amerykański kompozytor zaproponował, jako jeden z pierwszych twórców, skrajnie dysonansowy, odpychający kolorytem aranżacyjnym i zdeformowany na każdym poziomie estetycznym materiał dźwiękowy. Oparł go na mrocznym brzmieniu instrumentów klawiszowych, zapętlonych pogłosach syntetycznie spreparowanych szmerów i brzmień elektronicznych oraz wściekle wykrzyczanych partiach wokalnych. W tekstach zdradzał fascynację wszelkimi przejawami antykulturowej działalności człowieka, m.in. satanizmem (*Inside Out*), seryjnymi mordami (*In The Room*), autodestrukcją (*Man Kills Self While Cleaning Gun*) czy ideami faszystowskimi (*Physical Evidence*).

8. Test Department – *Ecstasy under Duress* (Pleasantly Surprised/Total Records/ROIR 1984/1991/1997 – kaseta/CD)

Ten angielski zespół należy, obok Laibach oraz Einstürzende Neubauten, do czołowych przedstawicieli drugiej fali industrialnej awangardy muzyki rockowej. Popularność i uznanie zdobył dzięki spektakularnym występom na żywo, szczególnie tym, które odbywały się w tak niekonwencjonalnych miejscach, jak opuszczone stacje kolejowe, kamieniołomy, portowe doki czy szczyty wzgórz. Muzycy zawsze starali się też uzupełnić swoje koncerty projekcjami filmowymi lub slajdami.

Na *Ecstasy Under Duress* znalazły się znakomicie dobrane nagrania pochodzące z kilku koncertów. Muzyka powstała jedynie w oparciu o porzucony sprzęt metalowy (m.in. beczki, rury, kawałki szyn), gdziekolwiek wzbogacona została również syntetycznie spreparowanymi szumami i subtelnymi kółkami dźwiękowymi. Repertuar płyty tworzą fragmenty koncertów, pełne surowych brzmień, dzięki spontaniczności i plemiennemu transu. W tekstach, zwykle wykrzykiwanych w bardzo ekspresyjny i agresywny sposób, grupa zmanifestowała swe poparcie dla politycznej walki, występując w imieniu pokrzywdzonych robotników (m.in. polskiego ruchu solidarnościowego w utworze *Gdansk*).

9. Current 93 – *Dogs Blood Rising* (I.A.Y.L.A.H. Antirecords 1984 – LP, Durtro 1995 – CD)

Jednym z najczęściej eksploatowanych przez środowisko kultury industrialnej tematów jest konfrontacja panujących systemów religijnych z otaczającą rzeczywistością, stanem świadomości człowieka, jego obawami i nadziejami. Z uwagi na fatalną kondycję kultury zachodnioeuropejskiej, jeden z jej filarów – religia rzymskokatolicka, oparta na systemie judeochrześcijańskim – został poddany zmasowanym atakom dokonanym przez wielu twórców industrialnych, z których większość (np. NON, Whitehouse, Sutcliffe Jugend) wyrażała swoje niezadowolenie bezpardonowo i obcesowo. Jednak pojawili się też i tacy, którzy postanowili zgłębić przyczyny, zanalizować oraz wyeksponować skutki oddziaływania religii na społeczeństwo i pojedynczego człowieka. Jednym z takich projektów był *Current 93*.

Omawiany album, zdradzający znamiona dzieła koncepcyjnego, inspirowany był m.in.

muzyką Psychic TV i 23 Skidoo, a także Nowym Testamentem, starożydną mitologią oraz dorobkiem okultysty Aleistera Crowleya. Charakteryzuje się mroczno-rytualną atmosferą, którą uzyskano dzięki interesującym rozwiązaniom aranżacyjnym Stevena Stapletona oraz wszechstronnemu wykorzystaniu antymuzycznych technik generowania i obróbki dźwięku. Muzyka oparta została na zapętlonych pogłosach sprzężeń elektronicznych, automatu perkusyjnego oraz intrygująco zniekształconych partiach wokalnych. Pomyślowo uzupełniono je dziecięcymi wokalizacjami, muzyką sakralną i klasyczną, a nawet szlagierami z drugiej połowy lat 60. (utwory Simona and Garfunkela: *The Sound of Silence* i *Scarborough Fair*). W tekstach autorstwa lidera zespołu Davida Tibeta dominuje koszmarna, skrajnie ponura, apokaliptyczna wizja świata zdominowanego przez Szatana. Wpisana w to wszystko została problematyka odwiecznej konfrontacji Dobra ze Złem oraz sensu cierpienia Chrystusa, determinującego egzystencję współczesnego człowieka.

10. Laibach – *Rekapiitulacija 1980-84* (Walter Ulbricht Schallfolien 1985/1989 – 2xLP/CD)

Album ten jest niezwykle cennym dokumentem muzycznym kilku występów na żywo słoweńskiej formacji, której dorobek, zwłaszcza ten wczesny, stanowi jedno z najwartościowszych osiągnięć industrialnej awangardy rocka. Przede wszystkim ze względu zróżnicowane i wszechstronne wykorzystanie różnych stylów – od klasycznego industrialu (np. *Zmago-slavje Volje*), electroindustrialu (*Sila*), eksperymentalnej muzyki współczesnej o akademickim rodowodzie (*Dokumenti*), po awangardę rockową (*Smrt Za Smrt*) oraz intrygujące zestawienia niekonwencjonalnych form z bardziej popularnymi elementami muzycznymi (*Ti, Ki lzzivaš*).

Grupa wykorzystwała bogaty zestaw instrumentów elektroniczno-akustycznych (np. generatory szumów, automaty perkusyjne, analogowe przetworniki dźwięków, trąbki, własnoręcznie skonstruowane instrumenty perkusyjne, preparowany fortepian, odbiorniki radiowe etc.), a także różnorodne techniki samplingu i montowania dźwięku. Udało się tu stworzyć bardzo sugestywne kompozycje o wyjątkowo wysokim ładunku emocjonalnym (np. *Brat Moji*). Duży wpływ na to miały ekspresyjne teksty oraz partie wokalne współzałożyciela oraz pierwszego lidera formacji – Tomaza Hostnika, który w 1982 roku popełnił samobójstwo, i któremu zadedykowano tę płytę.

Drugi etap: 1985-1995

1985

- wprowadzenie do użytku samplera;
- Jacques Attali, znany francuski ekonomista, pisarz i eseista opublikował *Noise: The Political Economy of Music* (Hałas: ekonomia polityczna muzyki) – profetyczną pracę naukową, która stała się intelektualną podwaliną kultury i muzyki industrialnej.

1995

- zmierzch funkcjonowania Międzynarodowej Sieci Kasetowej [patrz też: *Czuły barbarzyńca* - wywiad z G.X. Jupitter-Larsenem parę stron dalej – przyp. red.]

W okresie tym doszło do estetycznej polaryzacji muzyki industrialnej. Z jednej strony industrialna awangarda muzyki rockowej stała się istotnym katalizatorem powstania przystępniejszych w odbiorze form industrialu (np. rocka gotyckiego, new romantic, tanecznej elektroniki czy cięższych odmian muzyki hardcore'owo-metalowej), opartych na rockowopodobnych formułach stylistycznych, z drugiej – dała początek radykalnym jej odmianom (noise industrial, postindustrial improvisations lub industrial ambient), które bardzo często zrywały z rodowodem rockowym. Jakkolwiek idee kultury industrialnej były wciąż obecne, a industrialna awangarda muzyki rockowej ciągle dostarczała wielu inspiracji dla nowopowstających projektów, to jednak o sile gatunku zdecydowali w tym czasie wykonawcy, którzy zdecydowali się posunąć jeszcze dalej w muzycznych poszukiwaniach. Wzbogacili oni muzykę industrialną o nowe rozwiązania aranżacyjne, środki bruitystycznej ekspresji, instrumentarium, a nawet kontekst społeczno-naukowy.

1. P16.D4 – *Tionchor* (Selektion 1987 – LP, Sonoris 1998 – CD)

Muzyka tej niemieckiej formacji doczekała się różnorodnych klasyfikacji. Była postrzegana jako brutalna wersja prymitywnie-jazzowo-popowego industrialu, bądź jako radykalny noise. Wpisywano ją również w nurt kontynuatorów eksperymentalnej elektroniki akademickiej albo industrialnej awangardy muzyki rockowej. Niewątpliwie zespół poruszał się po wielu stylizacjach muzycznych, a omawiana płyta jest tego najlepszym przykładem. Stanowi ona kompilację charakterystycznych dla tej grupy kompozycji nagranych co prawda w okresie lat 1982-1987 (kompaktowa reedycja posiada

dotatkowo nagrania z 1989 i 1991 roku), na potrzeby tego wydawnictwa uzupełnionych i wzbogaconych wszakże nowymi strukturami dźwiękowymi, które często poważnie zmieniły ich pierwotny wizerunek.

Zebrany tutaj materiał oddaje odbiorcy bardzo czytelny obraz rzeczywistych inspiracji oraz możliwości artystycznych jej twórców. Dzięki niemu mogą się oni poszczycić atutem, który na współczesnej scenie muzycznej jest tyleż kluczowy, co piekielnie trudny do osiągnięcia – absolutnie niepowtarzalnym i charakteryzującym brzmieniem. Można wszakże odnaleźć reminiscencje wczesnej twórczości Merzbowa (*SB II: Pionierchor „Diamat”* lub *85/86/83*), dadaistycznych poszukiwań elektroakustyczno-noise'owych artystów związanych z Schimpfluch-Gruppe (*Virtuell Ausgemerzt* lub *Aus Angst davor du ersticken, Sprach er beim Essen nie*) oraz pionierskich dokonania kompozytorów akademickich z okresu Wielkiej Awangardy (*Distruct Fragment Zero* lub *Easter Anywhere*).

2. :zoviet*france: – *Shouting at the Ground* (Red Rhino Records 1987 LP/CD)

Zespół ten mógł równie dobrze pojawić się z jedną ze swoich płyt w pierwszym etapie rozwoju muzyki industrialnej. Debiutując na początku lat 80., w sposób intrygujący połączył elementy elektronicznej awangardy z muzyką prymitywnych społeczności. Obok francuskiego D.D.A.A. należał do współtwórców tzw. rytualnego industrialu. W drugiej połowie lat 80. dokonał w swojej muzyce przeobrażenia stylistycznego, skupiając się w większym stopniu na ambientowych strukturach dźwiękowych.

Omawiany album jest pozycją szczególną w dyskografii tej formacji – z jednej strony zawiera charakterystyczne dla niej utwory pochodzące z wczesnego okresu działalności (np. *Dybbuk* lub *Stocc Blawers*), natomiast z drugiej – wprowadza nowe rozwiązania aranżacyjne, bliższe elektroakustycznym odmianom ambientu (*Shamany Enfluence* lub *Come to the Edge*). Przesycony jest oniryczną atmosferą, transem, odmiennymi stanami świadomości oraz psychofizyczną transgresją. Grupa stworzyła kompozycje złożone pod względem formalnym, wykorzystując w tym celu wiele interesujących technik generowania, samplingu i montowania struktur dźwiękowych. Dominujące brzmienie zostało oparte na przetworzonych dźwiękach natury (np. wiatru, szumu wody), odgłosach rozłupywanego drewna, przesypywanego piachu, a także tąpnięcia ognia – które były uzupełnione pomysłowo wplecionymi w nich nagraniami bliżej nieokreślonych pogańskich rytuałów.

2. Con-Dom – *All In Good Faith* (Control Domination 1988 – kaseta, Functional Organisation 1996 – CD)

Choć Mike Dando, który skrył się pod tajemniczą nazwą Con-Dom (skrót od Control Domination), zadebiutował już w 1983 roku, to na docenienie swej twórczości musiał czekać do początku lat 90. Wspólnie z The Grey Wolves stworzył nowy nurt w power electronics, koncentrując się na kompleksowym i radykalnym buncie przeciwko wszelkim instytucjom kościelnym, dominującym systemom społeczno-politycznym oraz intelektualnym filarom wszechobecnego systemu moralnego.

All in Good Faith uchodzi za sztandarowe i najbardziej spójne koncepcyjnie dzieło tego projektu, w którym artysta najpełniej przedstawił charakterystyczne cechy swego stylu. Poświęcił je w całości bezpardonowej krytyce hipokryzji Kościoła, wykorzystując w tym celu skrajnie dysonansową muzykę, opartą głównie na oszczędnym, często zapętlonym oraz zniekształconym brzmieniu analogowych instrumentów klawiszowych. Uzupełnił ją obsesyjnymi partiami wokalnymi, w których niejednokrotnie dawał wyraz swym kontrowersyjnym, rasistowskim poglądom (np. *Sir Nigger* lub *All in Good Faith*).

2. Emil Beaulieu / *Due Process* / Merzbow – *5th Anniversary Boxset Thing* (RRRecords 1989 – 5xLP)

Amerykański elektroniczny noise należy do jednych z najważniejszych i najbogatszych zjawisk artystycznych we współczesnej muzyce industrialnej. Jego współtwórcą na początku lat 80. był, obok Monte Cavazza, NON, Boy Dirt Car i Factrix, Ron Lessard (aka Emil Beaulieu / Minutoli), znany skądinąd z prowadzenia niezależnej oficyny wydawniczej RRRecords, organizowania licznych koncertów noise'owych we własnym sklepie muzycznym oraz kierowania jeszcze jednym projektem, o nazwie *Due Process*. Przez wielu uznawany jest za najbardziej wszechstronnego i odkrywczego amerykańskiego wykonawcę noise'owych odmian muzyki industrialnej.

Tworzony przez niego kółkowy noise industrialny oparty jest wyłącznie na analogowych źródłach dźwięku i jego elektronicznych przetwornikach. Bardzo często wykorzystuje w swojej pracy kompozycje innych artystów, które zniekształca i uzupełnia zestawem bruitystycznych środków wyrazu. Używa w tym celu m.in. specjalnych adapterów, zniszczonych płyt winylowych, sprzężonego systemu multiektów, uszkodzonych odbiorników radiowych i magnetofonów wraz z rozmagnesowanymi taśmami. Swoje kompozytorskie możliwości najlepiej zaprezentował na omawianym wydawnictwie, podsumowującym pierwsze pięć



lat jego działalności. Większość zamieszczonych nagrań pochodzi z koncertów (solowych i kolaboracyjnych) oddających w całej pełni jego wyjątkową wyobraźnię i kreatywność antymuzyczną.

3. Lustmord – *Heresy* (Soleilmoon Recordings 1990 – CD)

Jednym z najpopularniejszych trendów w muzyce industrialnej lat 90. był tzw. dark ambient. Za pioniera tego gatunku uważa się Briana Williamsa, który jako Lustmord już na początku lat 80. eksplował stylistykę industrialnej awangardy muzyki rockowej.

Wielu uznaje *Heresy* za najwybitniejsze osiągnięcie w dyskografii tego artysty. Trudno z tym się nie zgodzić. Album urzeka wielowarstwowymi dźwiękami o skomplikowanej strukturze, które kreują mroczny i nieprzenikniony świat. Mogłoby się wydawać, że to świat jaskiń czy podziemnych tuneli (w których nagrania faktycznie powstały), jednak kontekst jest nieco szerszy, na co wskazuje chociażby sam tytuł płyty. Angielski kompozytor – podobnie jak Pauline Oliveros i jej Deep Listening Band – postanowił dokonać eksploracji zjawisk akustycznych, w których przestrzeń odgrywa taką samą rolę, jak instrumenty generujące fale dźwiękowe. Syntetycznie spreparowane szumy i szmery o industrialnym rodowodzie poddał stylistycznej rewizji (wykorzystując do tego celu jedynie manipulacje na taśmach magnetofonowych oraz analogowe multiefekty elektroniczne), przez co nadał im wymiar poszukiwań sonorystycznych.

4. Merzbow – *Artificial Invagination* (Vanilla Records 1991 – 3" CD)

Wielkim nadużyciem byłoby pominięcie w tym opracowaniu kogoś z przedstawicieli najbardziej radykalnych odmian industrialnego hałasu. Jedną z największych osobowości w tej stylistyce jest japoński kompozytor Masami Akita, który już od końca lat 70. tworzy niekonwencjonalne formy muzyczne. Powszechny szacunek zdobył jednak dopiero po około dziesięciu latach, kiedy zaprezentował się szerszej publiczności podczas legendarnych tras koncertowych po Europie i USA. Bardzo szybko okrzyknięto go pionierem ekstremalnego noise'u, choć nie był ani pierwszym, ani jedynym jego przedstawicielem (warto tu wymienić m.in. Keiji Haino, Dislocation, The Hatanatarash, K2, Incapacitants, Hijokaidan, Massonna, C.C.C.C., S Core, Contagious Orgasm czy Gerogerigegege). [por. też esej Jacka Skolimowskiego *Do utraty słuchu* w numerze 1 „G” i na stronie www.glissando.pl – przyp. red.]

Artificial Invagination pochodzi z najbardziej znanego i odkrywczego okresu jego działalności. Akita stworzył w tym czasie oryginalny styl, będący efektem eksperymentatorskiego podejścia do dźwięku i procesów twór-

czych. Zrezygnował z tradycyjnych rozwiązań kompozytorskich i aranżacyjnych, korzystając w przeważającej części z dokonań twórców okresu Wielkiej Awangardy (np. Gordon Mumma, Iannis Xenakis, Walter Marchetti). Uzupełnił to całym konglomeratem antymuzycznych technik generowania oraz montowania brzmień bruitystycznych. Repertuar oparł na niewłaściwym wykorzystaniu instrumentów lub urządzeń studyjnych – najczęściej były to: zepsute magnetofony kasetowe, zniszczone lub uszkodzone taśmy, spreparowane syntezatory, zużyte analogowe multiefekty, generatory szumów, modulatory kołowe, a także własnoręcznie skonstruowane metalowe instalacje dźwiękowe. Album ten, jak większość jego dokonań z tamtego czasu, charakteryzuje się nagłymi zmianami tempa, licznymi dysonansami, minoństwem z pozoru chaotycznie zestawionych fragmentów zniekształconych trzasków, nade wszystko jednak niewiarygodną energią.

5. Morphogenesis – *Solarisation* (Streamline 1991/1993 – CD)

W drugiej połowie lat 60. funkcjonowało kilka niezwykle interesujących formacji awangardowych, których działalność została odkryta i we właściwy sposób doceniona dopiero na początku lat 90. Twórczość takich grup, jak: AMM, Musica Elettronica Viva, The Nihilism Spasm Band czy Gruppo di Improvvisazione Nuovo Consonanza okazała się podstawowym punktem wyjścia dla Morphogenesis – zespołu angielskiego (znanego przede wszystkim z intrygujących występów na żywo), który ideę eksperymentalnej improwizacji przeniósł na grunt antymuzycznych poszukiwań o postindustrialnej estetyce.

Solarisation jest jedną z pierwszych płyt w dyskografii projektu. W swojej pracy muzycy wykorzystali osiągnięcia swobodnej improwizacji o freejazzowym pochodzeniu, muzyki atonalnej i konkretnej oraz Johna Cage'a. Oprócz typowych instrumentów akustycznych (np. gitary, skrzypiec i saksofonu), do tworzenia tajemniczych faktur twórcy wykorzystali całe mnóstwo narzędzi, urządzeń dźwiękotwórczych, mechanicznych zabawek oraz różnego typu multiefekty. Za pomocą czułych mikrofonów kontaktowych starali się ponadto uchwycić i twórczo wykorzystać naturalne brzmienia wyginanych metalowych przedmiotów, zgniatanego plastiku, piasku przesypywanego w specjalnych muszlach czy drewnie, szmerów rozdeptywanych roślin lub szumu płynącej wody. Stworzyli tym samym całkowicie nową strategię kolektywnej, tym razem elektroakustycznej improwizacji antymuzycznej, która nie mieściła się w żadnym znanym jak dotąd katalogu idiomów muzycznych.

6. The New Blockaders – *Final Live Performance* (Siren/Robot Records 1994 – CD)

Kiedy w połowie lat 80. w Japonii tworzyła się powoli scena ekstremalnego noise'u, w Europie (głównie w Wielkiej Brytanii oraz

Niemczech) pojawiło się kilku artystów, którzy w istotny sposób przyczynili się do uformowania najbardziej radykalnych form niezależnej elektroniki. Obok takich wykonawców, jak Whitehouse, Consumer Electronics, Organum, P16.D4 czy SBOTHI, jednym z najbardziej zasłużonych i wizjonerskich projektów okazał się... The New Blockaders. Utworzyli go w 1982 roku bracia Rupenus (Richard i Philippe), którzy postanowili nie utożsamiać się z jakimkolwiek nurtem muzycznym.

Punktem wyjścia stała się dla nich filozofia anarchistycznego wykluczenia z jakiegokolwiek kulturowej wspólnoty muzyczno-artystycznej. Początkowo pominieli nawet dorobek dadaistów, choć w ewidentny sposób kojarzył się z działalnością duetu. Zespół postanowił zrezygnować z wszelkich kontekstów społeczno-religijno-politycznych, koncentrując się na epatowaniu destrukcją tworzywa dźwiękowego w celu odnowienia języka komunikacji estetycznej. Główną zasadą koncepcyjnego zniekształcenia objawów rzeczywistości stał się dla nich hałas we wszystkich możliwych odmianach. Całkowicie zrezygnowano z tradycyjnego instrumentarium oraz technik kompozytorskich. Wykorzystali technikę kolażu oraz zaawansowane metody obróbki dźwięku. Tytuł albumu mógłby wskazywać na to, iż jest on zapisem koncertu, to jednak nieprawda, choć rzeczywiście grupa postanowiła zarejestrować i opublikować fragment spontanicznej sesji nagraniowej w studiu. Muzycy oparli się w przeważającej części na materiale dźwiękowym dostarczonym przez zaprzyjaźnionego z nimi Andrew Chalka, a właściwie jego solowy projekt noise'owy Ferial Confine.

7. Runzelstirn & Gurgelstock – *Morx & Kotschlag* (Selektion 1994 – CD)

Pod nazwą projektu skrywa się Rudolf Eber – szwajcarski performer, twórca eksperymentalnych odmian elektroakustycznego noise'u oraz inicjator artystycznego stowarzyszenia Schimpfluch-Gruppe, dzięki któremu zadebiutowało wielu cenionych artystów. (m.in. Sudden Infant, G*Park, Dave Phillips, Ohne). Omawiana płyta należy do jednych z najciekawszych w bogatym dorobku wydawniczym tego twórcy i stanowi doskonałą wizytówkę jego możliwości.

Wielu uważa, że artysta ten jest najbardziej oryginalnym wykonawcą w środowisku awangardowych form muzyki industrialnej. Posiłkując się dokonaniami twórców dadaizmu, akcjonizmu, Fluxus, a także buddyzmu (szczególnie zen), Eber kreuje specyficzną aurę dźwiękową, pełną „kafkofonii”, dysonansów, chaotycznych i absurdałnych zestawień dźwięków konkretnych, zniekształceń partii wokalnych (w tym: nienaturalnie spowolnionego oddechu, odgłosów sapania, żucia, skłócenia, a nawet czynności fizjologicznych). Całość układu w niekonwencjonalne formuły aranżacyjne, pozbawione racjonalnych reguł linearnej formy, obfitujące w niespodziewane pauzy oraz gwałtowne kontrasty fragmentów szmeropodobnej ciszy z nawałnicami ekstremalnego zgłębku.

8. Vivenza – *Fondaments Bruitistes* (Drag & Drop 1995 – CD)

Jean-Marc Vivenza to francuski filozof, a zarazem klasycznie wykształcony kompozytor, który zaangażował się w nowatorskie odczytanie futurizmu i konstruktivismu, przez co wiele wniósł do ich recepcji i kontynuacji. W jego oczach „futuryzm pozwala odkryć prawdę bytu poprzez zrozumienie esencji techniki jako formy rzeczywistej transpozycji dialektycznego powstawania natury”, co skierowało go do „akustycznych” rozmyślań nad esencją techniki, która jest przede wszystkim konsekwencją otwarcia się na obiektywność świata rzeczywistego.

Ten stan osiągnął dzięki manipulowaniu fabrycznym hałasem, zagłębieniu się w jego strukturę i oddaniu się demiurgicznej namiętności kreowania nieskażonej (czyli obiektywnej) rzeczywistości dźwiękowej. Fascynujący, wszechobecny tętent „życia” twórców technologicznej wyobraźni człowieka przewija się z różnym natężeniem przez cały album. O ile na początku ma on konkretną postać eksplozji przemysłowego zgłębku, to z biegiem czasu przeobraża się w bezkształtną formę uduchowionej materii, która zostaje ujarzmiona przez tajemne siły wyzwalające vitalność najmniejszych cząstek akustycznych. Proces transformacji i organizacji industrialnych impulsów brzmieniowych pozwolił kompozytorowi zagłębić się w oswojoną materię, z której udało mu się wydobyć echo języka Ziemi. Nasączone krwią i ludzkim potem w bólach rodzi ona hałas będący jej mową, sensem i formą.

Pomimo że płyta ma kompilacyjny charakter, w przekonujący i bardzo spójny sposób oddaje kwintesencję twórczości tego kompozytora. Można w niej dostrzec także pewnego rodzaju podsumowanie pewnej formuły, która w określonym czasie towarzyszyła w większości wykonawcom industrialnym. Była nią fascynacja żywym dźwiękiem zewsząd dobiegającym człowieka w jego uprzemysłowionym otoczeniu. Wydawnictwo zwiastuje również schyłek okresu czerpania inspiracji z analogowych instrumentów oraz ich akustycznych właściwości, na rzecz nowych, cyfrowych możliwości technologicznych generowania i montowania struktur dźwiękowych.

Trzeci etap: 1995–2001

1995

- pojawia się Real Audio – technologia przesyłania ciągłej transmisji dźwiękowej przez Internet oraz powstają przeglądarki Netscape Navigator i Internet Explorer;
- powstają pierwsze wydawnictwa muzyczne operujące nośnikiem CD-R;
- tworzą się pierwsze domowe studia nagraniowe oparte na sprzęcie, oprogramowaniu i technologii cyfrowej;
- powolne ustępowanie technik oraz instrumentów akustycznych i analogowych na rzecz cyfrowych.

O ile przednia granica tego okresu jest w miarę rozpoznawalna to na obecną chwilę trudno jest wskazać jego wyraźne schyłkową datę. Pozwala to przypuszczać, że nie nastąpiły jeszcze wyraźne zmiany kulturowo-estetyczne, które pozwoliłyby na wyodrębnienie kolejnego stadium rozwoju muzyki industrialnej. Od połowy lat 90. trwa dominacja urządzeń cyfrowych. W zerojedynkowym świecie zdarzają się jednak błędy, które zainteresowały oczywiście wielu twórców industrialnych, zwłaszcza młodego pokolenia [por. też tabelkę *Usterkowanie* w numerze 4 „G” – przyp. red.]. Powstało kilka nowych technik kompozytorskich oraz trendów stylistycznych, które określono wspólnym mianem „nowej elektroniki”. Obejmuje ona innowacyjne rozwiązania estetyczno-aranżacyjne w postaci chociażby click techno, glitch, cuts and clicks czy mikroelektroniki, jak również wszelkie odmiany radykalnej elektroniki o noise'owo-industrialnym rodowodzie, tyle że pochodzące z urządzeń cyfrowych i oprogramowania komputerowego (głównie laptopów nowej generacji). Nowe możliwości zbliżyły również akademickich twórców muzyki eksperymentalnej do środowisk artystycznych kultury industrialnej.

1. Whitehouse – *Quality Time* (Susan Lawly 1995) CD

Prawdziwa legenda muzyki industrialnej. Kiedy na przełomie lat 70. i 80. dominowali wykonawcy zaliczani do industrialnej awangardy muzyki rockowej, a prasa muzyczna,

odbiorcy oraz sami jej twórcy utwierdzali się w przekonaniu o współtworzeniu doniosłego zjawiska, jakim była kultura industrialna, na horyzoncie pojawiła się grupa, która całkowicie odrzuciła kontekst rockowy.

Whitehouse zaoferował alternatywną wizję muzyki industrialnej. Jej estetyka została oparta na radykalnie punkowym przetworzeniu pionierskiego dorobku amerykańskich kompozytorów akademickich z początku lat 60. (m.in. Roberta Ashleya, Alvina Luciera czy Gordona Mummy). Grupa dała początek power electronics – nowemu stylowi w industrialu, a polegającemu na kontrastowym zestawianiu kaskadniczych brzmień elektronicznych instrumentów klawiszowych, wykorzystaniu ekstremalnie zniekształconych partii wokalnych (mających pełnić rolę dodatkowego źródła dźwięku) oraz nawiązywaniu w tekstach, manifestach artystycznych i projektach okładek do twardej pornografii a także wygłaszaniu apoteozy działalności seryjnych morderców.

Omawiany album, wprawdzie nagrany i wydany w 1995 roku, kiedy stylistyka power electronics już na dobre została wchłonięta przez wielu artystów (np. Consumer Electronics, Sutcliffe Jugend, The Sodality, Con-Dom, Mauthausen Orchestra, Dominator), stanowi jednak jej najdojrzalszą i najbardziej reprezentatywną postać. Analogowe instrumentarium zostało uzupełnione cyfrowymi urządzeniami, co znacząco wpłynęło na brzmienie i rozwiązania estetyczne. Zwrócono również uwagę na wzbogacenie tekstów różnymi środkami poetyckiej ekspresji. Pomimo pewnych niedostatków aranżacyjnych (np. brak rozwinięcia dramatycznego kilku utworów, zbyt otwarta forma niektórych kompozycji), całość nosi znamiona wartościowego concept albumu. Składają się nań kontrowersyjne szczegóły pedofilii, przemoc fizycznej wobec dzieci, a także znaczenia miłości w świecie pochłoniętym pożądaniem seksualnym.

2. Artificial Memory Trace – Vol. 5: *The Ality Abstract* (Audioview 1996 – CD)

Za nazwą kryje się od początku lat 90. czeski kompozytor o akademickim wykształceniu: Slavek Kwi. Zasłynął umiejętnym połączeniem

elementów muzyki konkretnej z antymuzycznymi rozwiązaniami awangardowych twórców muzyki industrialnej. Tworzy na tej podstawie frapujące elektroakustyczne kompozycje inspirowane głównie twórczością Johna Cage'a oraz Frederica Rzewskiego (przez pewien czas Kwi był nawet jego asystentem).

Doświadczenia nabyte w pracy z dziećmi cierpiącymi na autyzm i zaburzenia emocjonalno-poznawcze skłaniały go do aktywności performerskiej, w której dokonywał naukowych eksperymentów psychoakustycznych na publiczności oraz badał jej reakcje na specyficznie spreparowane struktury kakofoniczne. Instalacje dźwiękowe, konstruowane zwykle w naturalnym środowisku i posiadające system wielogłośnikowy, rozwijały jego fascynację percepcją zmysłową jako zasadniczym determinansem kontaktu człowieka z rzeczywistością.

Omawianą płytę można uznać za typowy przykład podejścia kompozytora do organicznej materii dźwiękowej, metod jej zniekształcania oraz łączenia w całość z warstwami syntetycznymi o wyjątkowo abstrakcyjnym pochodzeniu. Zwracają uwagę wyważone proporcje między analogowymi i cyfrowymi źródłami dźwięku, a także wszechstronne wykorzystanie różnorodnych technik kompozytorskich. Za ich pomocą twórca w pomysłowy sposób zintegrował świat odgłosów natury z konglomeratem cywilizacyjnych szumów, które przenikają i zagłuszają zew pierwotnej ciszy.

3. John Duncan / Bernhard Günter – *Home, Unspeakable* (Trente Oiseaux 1996) CD

Jakkolwiek obaj artyści poruszają się w różnych rejonach dźwiękowej ekspresji, prasa muzyczna oraz współczesne środowisko eksperymentalnej elektroniki zgodnie przyznają, że należą oni do jednych z najważniejszych twórców eksplorujących właściwości dźwięków z pogranicza słyszalności.

Udało im się skomponować dzieło wyjątkowe. Z jednej strony było ukłonem w stronę twórczości Mortona Feldmana, a z drugiej – roztoczyło całkiem nowe horyzonty postrzegania materii dźwiękowej oraz możliwości jej

konstruowania. Album jest konceptualną realizacją projektu polegającego na specyficznym potraktowaniu tytułowych słów libretta Samuela Becketta do opery Feldmana. Twórców połączyła idea zredukowania komunikacji do niezbędnego minimum. Ich celem było antykulturowe (antymuzyczne) zerwanie z powszechnie przyjętymi zasadami funkcjonowania dzieła i zredukowanie go do pierwotnego zrębu intuicyjnego pojmowania rzeczywistości. Materiał płyty ograniczono do bliżej niezidentyfikowanych oraz nieznacznie przetworzonych elektronicznie naturalnych odgłosów (np. skrzypień, szelestów, gwizdów), wylaniających się i bezpowrotnie ginących w przepastnych czełściach ciszy.

4. Panasonic – *Kulma* (Blast First 1997 – CD)

O muzyce tej fińskiej formacji przyjęło się mówić, że jest zimna i od początku do końca zaprogramowana. Wskazywano na jej dehumanizacyjny charakter inspirowany działalnością m.in. Suicide, Throbbing Gristle czy Einstürzende Neubauten. Trudno się z taką opinią nie zgodzić, zwłaszcza gdy z uwagą wysłucha się takich albumów, jak *Kulma*.

Dzieło to zaskakuje przede wszystkim niekonwencjonalnymi aranżacjami o technoidalnym pochodzeniu, a także ascetycznymi i precyzyjnie odmierzonymi syntetycznie spreparowanymi dźwiękami. Większość z nich tworzy wiązkę tajemniczych fal radiowych, pojedynczych odgłosów pracujących maszyn, fonicznego zapisu rozgrzewających się oscylatorów oraz innych urządzeń emitujących przenikliwie chłodne brzmienia sinusoidalne oraz niebezpieczne częstotliwości ultra- i infradźwięków. Mika Vainio i Lipo Väisänen postanowili uporządkować strukturalnie wymienione środki ekspresji, stosując w tym celu minimalistyczne pętle rytmiczne charakteryzujące się stonowanym tempem. Przyznają się jednocześnie do przekonania o istnieniu symbiotycznego związku twórcy oraz obsługiwanej przez niego instrumentu lub maszyny. Wykorzystują w tym celu kilka analogowych, własnoręcznie zmodyfikowanych syntezatorów, dzięki którym udało się muzykom uzyskać oryginalne brzmienia.

5. Francisco Lopez – *Addy En El País De Las Frutas Y Los Chunches* (ND 1997 – CD)

Ten hiszpański kompozytor już w latach 80. zdobył spore uznanie, przede wszystkim dzięki nowatorskim próbom eksplorowania nieznanymi dźwiękowymi ekosystemami różnych

zwierząt i mikroskopijnych organizmów. Rejestrując czuły mikrofonami kontaktowymi odgłosy wszelkich owadów, skorupiaków czy nawet planktonu lub ryb głębinowych, a następnie modyfikując je odpowiednio i uzupełniając syntetycznymi konstrukcjami szmerowymi, potwierdzał jak wielce stworzony przez człowieka świat jest podobny do naturalnego mikrootoczenia. Omawiany album jest pewnego rodzaju manifestem kompozytorskim, którym twórca podsumowuje swoją dotychczasową działalność i wytycza nowe kierunki eksploracji cyfrowych możliwości próbkowania, zniekształcania i montażu dźwięków pochodzących z naturalnego otoczenia.

Tym razem Lopez zajął się nagraniem tajemniczych owadów żerujących jakieś owoce (*Addy En El País De Las Frutas Y Los Chunches*), mitochondriów walczących ze sobą w jakiejś zawieszistej cieczy (*Paloconsor, Tres Mitochondrias Y Lucha Por El Liquido Emporante*) oraz dziwacznych, podziemnych górskich robaków (*Nuevas Aventuras Del Gusano Medidor Gimmiginnigimmig En Las Montañas De Escazu*). Pozornie może się wydawać, że głównym tematem albumu jest świat fauny, jednak środek ciężkości został tu przesunięty na ciszę – stan tożsamy z światem natury nieskażonej działalnością człowieka. Nie jest to jednak cisza przypadkowa. Kompozytor posłużył się nią w takim samym zakresie, jak innymi środkami ekspresji fonicznej. Uważnie się wsłuchując, można napotkać na w pełni skomponowane fragmenty szmeropodobnej ciszy, na tle której wyraziście objawiają się konglomeraty trzasków, skrzypień oraz pomruków płynącej wody, deszczu oraz wiatru.

6. Coil / Time Machines – *Time Machines* (Eskaton 1998 – CD)

W jednym z wywiadów nieżyjący już lider tego projektu – John Balance zwrócił uwagę na to, iż proces twórczy miał być podporządkowany aktualnemu stanowi psychicznemu kompozytora. W efekcie muzyka powinna pełnić rolę zwierciadła człowieka – zarówno twórcy, jak i zaangażowanego odbiorcy.

Time Machines pozostaje prawdopodobnie najbardziej pod tym względem czytelnym dziełem w dorobku tej wielce zasłużonej formacji. Instrumentalne, pełne spowolnionych do granic możliwości drone'owych pulsów elektroniczne suity były ponoć skomponowane pod wpływem chemicznych środków odurzających, których nazwy posłużyły za tytuły poszczególnych utworów. Zwracają one uwagę złożonością struktur uzyskaną dzięki nakładaniu na siebie kilku warstw syntetycznie modu-

lowanych, spreparowanych wcześniej szumów o różnej częstotliwości oraz rezonansie. Cel był prosty – stworzyć materiał dźwiękowy, powodujący wprowadzenie słuchacza w odmienne stany świadomości. Czy został on osiągnięty? Trudno to oszacować i sprawdzić, ale jedno jest pewne – muzykom udało się stworzyć niezwykle sugestywne i hipnotyzujące dzieło, należące do jednych z najwybitniejszych osiągnięć awangardowego ambientu.

7. Brume – *Krieg* (Intransitive 1999 – CD)

Christian Renou, to kompozytor francuski, który w latach 1985-2001 skrywał się pod nazwą Brume, zdobył zaś uznanie przede wszystkim dzięki umiejętnemu połączeniu środków typowych dla muzyki industrialnej z dorobkiem technik kompozytorskich akademickiej awangardy elektronicznej. W ogromnym stopniu przyczynił się tym samym do zatarcia między nimi estetycznych granic i zniwelowania wzajemnych uprzedzeń.

W swojej pracy wykorzystuje m.in. własnoręcznie wykonany generator szumów (tzw. „Galene Receiver”), naturalne odgłosy otoczenia (w przeważającej części industrialnym pochodzeniu) oraz wiele analogowych przetworników. Album *Krieg* zwraca uwagę przede wszystkim doskonałym wyczuciem bruiistycznej estetyki. Z jednej strony usłyszeć na nim można echa twórczości uznanych kompozytorów z okresu Wielkiej Awangardy (np. *Krieg i Un Terrain*), z drugiej – jest to ukłon w kierunku cenionych eksperymentatorów wywodzących się z środowisk niezależnej elektroniki postindustrialnej (np. *Annie Aime Les Succettes* oraz *Anastomose, Part 3*).

8. Ryoji Ikeda – *Matrix* (Touch 2000 – 2xCD)

Twórczość tego japońskiego kompozytora jest chyba najdobitniejszym przykładem radykalnego zerwania z tradycją elektroakustycznych środków. Jego charakterystyczne, sterylne kompozycje są nierozdzielnie zespolone z festiwalnym współczesności – płytą kompaktową, cyfrowym oprogramowaniem komputerowym oraz zerojedynkową matrycą instrumentów elektronicznych.

Matrix uznawany jest za sztandarowe dzieło nie tylko w dorobku tego artysty, ale również we współczesnej awangardzie muzyki elektronicznej. Jeden z krążków jest pewnego rodzaju dokumentem instalacji dźwiękowej, polegającej na „bombardowaniu” pomieszczenia ekstremalnymi tonami (zwykle o niskiej częstotliwości) oraz rejestrowaniu dodatkowych odgło-

sów, które owo pomieszczenie wygenerowało w wyniku rezonansu akustycznego. Drugi – uzupełnienie pierwszego – to prawdopodobnie materiał muzyczny do przetestowania własnych pomieszczeń. Zaprezentowane utwory charakteryzują się niezwykle oryginalnym zestawieniem biegunowo oddalonych żywiołów dźwiękowych, opisujących zapewne takie naukowe i naturalne sprzeczności, jak: „+/-”, „woda i ogień”, „cisza i hałas”, „próżnia i materia”, „czas i przestrzeń”. Materiał muzyczny został zredukowany do esencji, do niezbędnego minimum – pojedynczych, krystalicznie czystych kropli dźwiękowych. Konceptyjny minimalizm wydaje się być narzędziem eksponowania struktury muzyki elektronicznej w ogóle – jej obecnych możliwości estetycznych oraz formalnych rozwiązań.

9. Lasse Marhaug – *Nothing but Sound from now on* (Smalltown Supersound 2001 – CD)

Skandynawska scena odmian radykalnej muzyki industrialnej należy współcześnie do najciekawszych, a Lasse Marhaug jest jej czołowym przedstawicielem. O ile we wczesnym etapie działalności był pod wyraźnym wpływem japońskich kompozytorów noise'owych, to z biegiem czasu udało mu się wypracować własny styl, będący specyficzną hybrydą eksperymentalnej elektroakustyki, cyfrowego noise'u oraz nowej elektroniki. Obok twórców skupionych wokół wytwórni Mego (np. Pita, Fennesz, COH), Marhaug zalicza się do reprezentacyjnych wykonawców w środowisku, które umownie określa się mianem tzw. sceny laptopowej, opierającej swoje brzmienie i metody pracy na wnikliwej eksploracji cyfrowego hałasu.

Nothing but Sound from now on jest jednym z pierwszych wydawnictw, w którym zaprezentował osobistą interpretację aktualnych trendów muzyki elektronicznej. Materiał płyty oparł w przeważającej części na dekonstrukcji cyfrowo spreparowanych szumów, trzasków oraz innych bruiistycznych zakłóceń. Każdy z utworów pełni rolę krótkiej etudy odwołującej się do tradycji elektronicznej awangardy przełomu lat 50. i 60. Marhaug z ogromnym wyczuciem dokonał połączenia brzmień instrumentów analogowych z cyfrowymi. Dodatkowo, jedno i drugie własnoręcznie zmodyfikował pod kątem generowania wyszukanych struktur dźwiękowych.

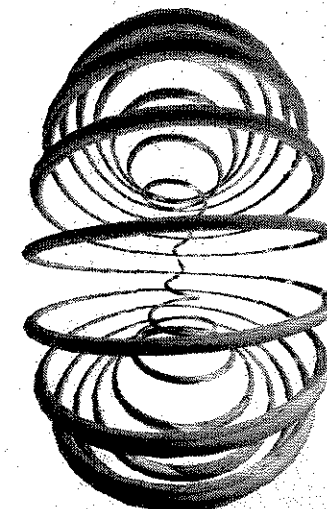
10. Wolf Eyes – *Interminal Bleedings* (American Tapes 2003) CD-R

Grupa zasłynęła spektakularnymi koncertami, podczas których podjęła się ustalenia reguł dla stanów ekstremalnych i granicznych, wymykających się znanym prawom. Prawa przypadku miały zostać zastąpione przez reguły chaosu. Jej występy mogły jedynie pierwotne rytuały wyzwalania energii zniszczenia oraz wolności.

Interminal Bleedings jest jednym z wielu albumów, potwierdzających niezwykłą wyobraźnię i kreatywność tej grupy. Opierając się na mnóstwie analogowych przetworników dźwięku, multieffektach gitarowych, mikrofonach kontaktowych (zwykle pokrytych przez muzyków), dźwiękach konkretnych zgrywnych bezpośrednio ze sceny (naturalnych szmerach, szumach, rozmowach i okrzykach) oraz własnoręcznie przygotowanych instalacjach dźwiękotwórczych, zespół ten potrafił w *Interminal Bleedings* stworzyć intrygujące, pełne spontanicznej energii kompozycje.

Aaron Dilloway, Nate Young i John Olson doskonale wpisują się zarówno w awangardową tradycję antymuzyki, jak i dość przekonująco obwieszczają całkiem nowe trendy w pojęciu dzieła muzycznego i jego roli w oddziaływaniu na publiczność. Znana z kultury industrialnej Taktika Szoku jest w ich wykonaniu służy tym razem do ukazania przerażającego wnętrza człowieka, jego licznych zahamowań i skłonności do autodestrukcji. Ich całkowicie improwizowana muzyka industrialna odkrywa jedynie mechanizmy tłumiące najbardziej pierwotne skłonności człowieka. Zamiast obrazów śmierci oraz pornograficznej rzeczywistości, eksponuje zbiorowe szaleństwo, które uaktywnia i w demiurgiczny sposób kanalizuje w apokaliptycznej otchłani chaosu.

Rafał Kochan



CZUŁY BARBARZYŃCA G.X. JUPITTER-LARSENEM — WYWIAD

Czy hałas jest muzyką, czy muzyka jest hałasem? Dla G.X. Jupitter-Larsena odpowiedź na to pytanie jest prosta – „noise nie jest muzyką”. Założyciel The Haters i współpracownik Survival Research Laboratories zawsze wykazywał się radykalnymi poglądami i takimż dźwiękiem. Mocny jak zawodnik wrestlingu i genialny jak John Cage.

Długoletnia działalność The Haters przypomina raczej serię performansów i instalacji niż funkcjonowanie regularnego zespołu. Podczas występów zawsze twarz masz zasłoniętą maską, a na rękach rękawiczki. W ten sposób starasz się pokazać, że noise jest dla Ciebie tylko fetyszem dźwięku?

Tak. Zaczęć może od maski, która jest akcentem typowo fetyszystycznym. Używam jej, żeby nadać moim występom charakter bardziej teatralny. Nie chciałem ograniczać się tylko do sceny, ale również pojawiać się w innych miejscach i kontekstach. Miałem jednak zawsze problem z ustaleniem sytuacji z widzami, bez użycia kurtyny nie mogłem zaznaczyć początku i końca występu. Kiedy występowałem z większą grupą ludzi, wszyscy zakładali maski i publiczność wiedziała, że zaczynamy. Potem je ściągaliśmy i był to również sygnał zakończenia. Maską jest zawsze obecna w mojej działalności, ale nie chodzi mi o ukrywanie swojej twarzy, ale odkrywanie tej prawdziwej. Na co dzień chowamy się za swoimi twarzami, w których się rodzimy. Natomiast maska jest w stanie odkryć to, co się pod nimi kryje.

Wspominałeś o budowaniu podziału podczas twoich występów na publiczność i wykonawców. Często podkreślasz jednak, że prezentujesz podejście punkowe i właściwie starasz się tę pierwszą aktywnie zaangażować w działalność The Haters.

Rzeczywiście, występując w nietypowych sytuacjach, staram się zacierać granice między tery-

torium muzyków i publiczności. Jak mówiłem, maska pozwala zorientować się w tym, co się dzieje, ale czasem też staram się zaskakiwać. Tak było na początku mojej działalności, kiedy organizowałem swoje koncerty, na które nie przychodziłem. Obecność ludzi i ich zachowanie w klubie same tworzyły przestrzeń performansu. Podobnie, kiedy wydaję płyty, ten podział na artystę i słuchacza nie jest tak oczywisty. Na początku lat 80. wypuściłem singiel z wyłobionymi rowkami z ciszą i dołączyłem instrukcję, żeby podrapać jego powierzchnię przed odtworzeniem. Wydało mi się to o wiele ciekawsze, niż robienie tego samemu, a poza tym słuchacz stawał się automatycznie członkiem zespołu, bo miał wpływ na ostateczne brzmienie albumu. Wydałem też krążek, który był zupełnie płaski i dołączyłem do niego torbę piasku do pocierania powierzchni płyty, żeby można było jej słuchać bez gramofonu oraz jeszcze pusty kompakt do podrapania. Potem dołączałem jeszcze do kilku innych płyt materiały i instrukcje, jak „odtworzać” te konceptualne albumy.

Obserwując takie podejście do wydawania płyt, nietrudno zrozumieć, dlaczego zawsze powtarzasz, że chcesz robić hałas, a nie muzykę. Zgodzisz się z tym, że bardziej niż dźwięk i jego właściwości, ważniejszy jest dla Ciebie sam kontekst społeczny?

Powiem tak: muzyka mnie w ogóle nie interesuje. Nie mam nic przeciwko niej, ale uważam, że nie gram muzyki. Jestem raczej purystą w dziedzinie noise. To, co robię, nie jest czymś, czego słuchasz, ale tym, co czujesz i doświadczasz fizycznie, również w kontekście społecznym. W związku z tym ludzie są często niepełni, jak należy rozumieć moje nagrania i performanse. Nie sądzę nawet, żeby ktokolwiek był w stanie zdefiniować tę działalność – ale do pewnego stopnia staram się prowokować do takich prób. Kiedy zacząłem występować publicznie, powodem nie było to, że miałem coś do powiedze-

nia ludziom. Mówiłem raczej do siebie, a oni słuchali, i widziałem, że nic z tego nie rozumieją. Nie wiedziałem jednak, że aż tak trudno jest im wytłumaczyć moje poczynania. Dalo mi to wiele do myślenia i ufatwilo zrozumienie wielu aspektów mojej działalności.

Czy jednym z tych aspektów jest walka z poglądami akademickimi, na przykład Johna Cage'a, który twierdził, że każdy dźwięk jest muzyką? Twoje działania i poglądy zdają się zupełnie temu zaprzeczać.

Po pierwsze, przypadek Cage'a jest również przykładem złej recepcji poglądów artysty. On nie powiedział, że każdy dźwięk jest muzyką, ale że każdy dźwięk może być użyty w muzyce. To właśnie ta delikatna różnica, która jest dla mnie istotna i którą sam się kieruję. Nie zgadzam się z tym, że wszystkie dźwięki muszą być muzyką. Oczywiście to piękna idea, ale zupełnie banalizuje dyskusję na ten temat. Kiedy generalizujesz w ten sposób, że wszystko jest jednym, ignorujesz pewne istotne szczegóły, które mogą się okazać istotne. Na przykład ja nie wierzę, że to, co robię, jest muzyką – to znaczy niczego nie komponuję, nie używam instrumentów... Lubię hałas jako hałas, a nie muzykę. I nie uważam, żeby to była kwestia semantyki. To ważny wątek w dyskusji, która w ostatnich latach została sprowadzona do absurdalnego poziomu. Wiele osób, kiedy słucha moich nagrań, nie może ich zrozumieć. Wtedy mówię „Nie martw się, traktuj to jako hałas”, i wówczas wszyscy się otwierają, słuchają i rozumieją mojego podejścia. Są też ludzie, którzy odziedziczyli punkt widzenia Cage'a i nigdy mnie nie rozumieją, gdy mówię, że chcę robić ekstremalny i surowy noise. Zastanawiają się też, czy moje produkcje są sztuką czy nie, ale to mnie w ogóle nie obchodzi. Ja robię swoje, a te sprawy pozostawiam historykom i krytykom.

Skoro odcinasz się od poglądów Cage'a, to jak można oceniać Twoją działalność w kontekście muzyki współczesnej? Jak ważny był dla Ciebie manifest Luigiho Russolo, kompozycje Edgara Varèse'a czy musique concrète Schaeffera?

Na pewno wszyscy ci ludzie są interesujący, szczególnie kiedy spojrzysz na nich w kontekście czasów, w jakich żyli. Niestety muszę Cię zawieść, ale kiedy zacząłem pracować w hałasem, nic o nich nie wiedziałem. Moją drogą do noise'u była zupełnie inna i doszedłem do niego przez przypadek. W latach 70. byłem mocno zaangażowany w scenę punkrockową. Wkurzało mnie jednak to, że ci goście mówili „zrobmy hałas” – po czym łapali za gitary, walili w bębny i po prostu grali kiepską muzykę. Moją reakcją na tę nieszczerość i brak spójności w punk rocku był właśnie noise. Byłem wyrzucany z wielu zespołów, bo odmawiałem gry na gitarze tak jak inni. Mówiłem – skoro gadacie ciągle o noise, to przestańmy grać te głupie piosenki i po prostu robmy hałas! Tak rozpoczęły się moje poszukiwania i odkryłem tych wszystkich kompozytorów, których wymieniles. Wiadomo, że nieśliśmy ze sobą pewien bagaż doświadczeń, które w różnym stopniu mają na nas wpływ. Ci wszyscy ludzie po trochu ukształtowali to, co teraz robie, ale równie ważne jest dla mnie na przykład moje zainteresowanie wrestlingiem. Od zawsze byłem fanem tego sportu, nawet sam przez kilka lat walczyłem w niezależnych ligach. Jest nawet jedna rzecz, która łączy ten sport i kulturę punk – zaangażowanie publiczności, o którym mówiłem. Dodałbym do tych inspiracji jeszcze miejsce, w którym żyjemy, czasy... Przede wszystkim czasy – teraz żyjemy przytłoczeni białym szumem, hałasem mediów. Mieszkam na Zachodnim Wybrzeżu i dla mnie tworzenie noise'u jest próbą przebicia się przez ten cały zgiełk informacji i oczyszczenia się z jego wpływu.

Sam wywołałeś temat przeladowania informacjami, prawie cytując tytuł albumu SPK Information Overload. W jednym z wywiadów wspominałeś: „Traktuję informację jako surowy materiał i transformuję go w taki sposób, żeby znaczył coś innego lub wyglądał inaczej”. Jak bardzo ten kontekst muzyki industrialnej jest istotny w noise?

Na pewno tamte zespoły ukształtowały obecną scenę swoimi poglądami. Znów muszę jednak zaznaczyć, że choć zespoły industrialne zaczynały w tym samym okresie co ja, nie wiedziałem o ich istnieniu. Co świadczy o tym, że była to naturalna reakcja w tamtych czasach, formą obrony przed bombardowaniem informacjami było intensywne przetwarzanie ich na swoje potrzeby i neutralizowanie. Pozwolisz, że wrócę jeszcze do wrestlingu – interesowało mnie w nim, jak społeczne klisze były tam przerysowane i wzmacniane, czasem zupełnie nie do poznania. Fascynowało mnie wyjmowanie pewnych rzeczy z kontekstu i wyolbrzymianie ich.

Nasuwa mi się też pewne skojarzenie z kulturą japońską. Kiedy weźmiesz film anime i wyjmiesz go z kontekstu popkulturowego tego

kraju, po czym pokażesz widzom w Stanach czy Europie, może zostać on odebrany surrealistycznie. Nie jesteśmy w stanie do końca zrozumieć związków między bohaterami czy ich wyglądem. Niedawno oglądałem jakiś serial, futurystyczną opowieść o oddziale policji, w którym byli sami macho i jedna niby niewinna kobieta w stroju króliczka z „Playboya”. W czasie przesłuchań i groźnych akcji wykazywała się jednak ogromnym okrucieństwem, wyzywała się na złodziei czy torturowała więźniów. Wszystko to kłóciło się z jej niewinnym wyglądem, ale jednak w kontekście kultury japońskiej ma swój sens, bo królik jest tam symbolem okrucieństwa. Kiedy kobieta przebiera się w zmysłowy strój królika, jest to pomysł mocno surrealistyczny, bo w ten sposób staje się seksowna na inny sposób. Uwielbiam tego typu nakładanie się różnych kultur w epoce globalizacji i wytwarzanie swego rodzaju trzeciego języka, którego też staram się używać.

Skoro wywołałeś temat Kraju Kwitnącej Wiśni, powiedz mi, jak rozwój tamtejszej sceny na początku lat 80. odbił się na muzyce Zachodu, która, jak już wspomnieliśmy, była dotychczas kształtowana przez punk, industrial czy muzykę współczesną?

Mogę śmiało powiedzieć, że Japończycy dokonali prawdziwego przewrotu! Byłem w kontakcie z Merzbow chyba od 1982 roku. Korespondowaliśmy ze sobą regularnie co tydzień, wymienialiśmy się płytami, taśmami i filmami. Ale nie tylko ja byłem na bieżąco z tym, co się tam działo. Kasety docierały do wielu moich znajomych i efekt był taki, że o ile na przełomie lat 70. i 80. wszyscy chcieli brzmieć jak Nurse With Wound, Throbbing Gristle i grać muzykę industrialną (patrz: dyskografia Rafała Kochana parę stron wcześniej – przyp. red.), o tyle japońska scena dała nam przykład, że hałas może mieć wartość samą w sobie. Na przykład Maurizio Bianchi we Włoszech tworzył harsh-noise, ale wciąż robił to w kontekście muzyki industrialnej. Natomiast w Japonii toczyła się na ten temat dyskusja pomiędzy Merzbowem (który twierdził, że to może być piękna muzyka) a K2 (który mówił, że trzeba robić prawdziwy noise, chaotyczny, poza wszelkimi muzycznymi kontekstami). To nowe spojrzenie dla niejapońskiej publiczności było niezwykle odkrywcim, ponieważ zostały przeddefiniowane granice i ramy tego, czym jest noise. Myślę, że ta transformacja, która odbyła się od koniec lat 80., miała bardzo korzystny wpływ na nasz rozwój.

Nie dokonałaby się ona bez tak aktywnych kontaktów między Wami. Kiedy oficjalnie kanały zalewały Was informacjami, wytworzyliście zupełnie niezależny sposób dystrybucji poczty. Jaka rolę tak naprawdę odgrywał mail art w rozwoju sceny noise i jak udawało Ci się docierać do tych wszystkich ludzi?



Niech dobrze pomyślę jak to było... Mieszkałem w Seattle i korespondowałem z gościem z Teksasu, który znał Maurizio Bianchi we Włoszech. Podesłał mu moje nagrania, a on dał znać o mnie Merzbowskiemu w Japonii, że jestem tak dobry jak on. Napisał do mnie i tak rozpoczęła się nasza wieloletnia znajomość. To było niesamowite, tydzień w tydzień, miesiąc w miesiąc, oczekiwało się na odpowiedź. Kiedy dostawałeś paczkę, to było to coś bardzo cennego. Często było w oryginalnym opakowaniu, a do środka dorzucane były ulotki o ważnych wydarzeniach w okolicy, który mogły Ciebie również zainteresować. Tak rozwijała się sieć mail art i kultura kaset. Od późnych lat 70. do początku 90. umożliwiała każdemu wymienianie się nagraniami własnymi albo przygotowanymi przez siebie kompilacjami. Gromadziłeś sobie listę osób, które znałeś, dzieliłeś się z nią innymi i tak naturalnie budowała się cała sieć kontaktów. Tworzyły się znajomości bliskie albo zupełnie przypadkowe. Nigdy nie wiedziałeś, od kogo dostaniesz paczkę i co w niej znajdziesz. Każdy rozsyłał te nagrania, które go interesowały, nie było żadnych ograniczeń – folk, noise, rock'n'roll, klasyka, nie musiało być spójne estetycznie. W ten sposób dochodziło również do ciekawych przykładów współpracy i projektów. Nie było w tym środowisku żadnych gwiazd, nie było narzuconej hierarchii i każdy miał ten sam status. Sytuacja powoli zaczęła się zmieniać, kiedy ludzie wzięli się na poważnie za wydawanie płyt i prezentowanie ich w radiu. W latach 80. działało w Stanach wiele różgłośni i w prawie każdej był przynajmniej jeden program nocny, gdzie grano nadesłane kasety. W ten sposób kultura kaset stała się otwartą siecią, nie musiałeś wiedzieć, do kogo napisać i z kim się wymienić nagraniami. Wystarczyło, że włączyłeś radio i mogłeś przez przypadek trafić na coś ciekawego. Czasami nawet w ogóle nie wiedziałeś, skąd pochodzą nagrania.

W dzisiejszych czasach doskonałą kontynuacją tej sieci dystrybucji i kontaktów jest Internet. Patrząc na Twoją aktywność na stronie www.jupiter-larsen.com i ilość odwiedzin, widzę, że to usprawnienie techniczne dało Ci kolejną szansę dotarcia do ludzi. Obecność w przestrzeni wirtualnej jest dla Ciebie rzeczywiście ułatwieniem czy raczej jedynie marną namiastką tamtych czasów?

Powiem Ci, że pojawienie się tych nowoczesnych sposobów komunikacji ma swoje negatywne i pozytywne strony. Zaczęło od tych pierwszych. W Internecie jest już przeladowanie informacji i małe masz szansę, że trafisz akurat na to, co Cię interesuje. Kiedy wpisujesz hasło do przeglądarki, musisz dokładnie sprecyzować, czego szukasz. W radiu też nie ma już tamtych dobrych programów, w trakcie których przypadkiem mogłeś usłyszeć porządny noise. Teraz, żeby otrzymywać informacje, musisz być na bieżąco włączony do sieci. W związku z tym, w odróżnieniu od lat 80., sieć i dostęp

do informacji nie są tak otwarte. Natomiast komunikacja działa sprawniej, szybciej, łatwiej. Nie wiem, czy zwiększyło się zainteresowanie na przykład noizem, bo zmieniło się pokolenie, które ma inne zainteresowania i oczekiwania. Je jednak wciąż robię swoje, na stronie mam rysunki, teledyski, teksty. Codziennie trafia na nią wiele osób, dowiadują się o mnie, a jest ich o wiele więcej niż w czasach kultury kasetowej. Oczywiście jestem z tego zadowolony, ale nie oznacza to wcale, że jakoś dramatycznie wzrasta grono ludzi zainteresowanych moją działalnością. Ciągłe odnośnię jednak wrażenie, że w latach 80. łatwiej było mnie znaleźć, nawet jeśli nie wiedziałeś, co robię, a teraz jest trudniej. Za to teraz jak trafisz na moją stronę, będzie Ci łatwiej zrozumieć, co robię. Nie jest perfekcyjnie, ale pewna równowaga jest zachowana.

Skoro dotarliśmy do współczesności i rozwiniętej techniki komputerowej, powiedz, jak postrzegasz jej wpływ na samą muzykę? Myślę tutaj o estetyce glitch i pewnym takim oswojeniu mechanicznych dźwięków w muzyce elektronicznej. Ty z założenia zostajesz wierny estetyce analogu?

Zawsze jest taka pokusa, żeby używać najnowszej technologii, dokładnie jak u początków muzyki industrialnej. Nie nazwałbym tego modą, ale pewnym nastawieniem na pionierskie opanowywanie sprzętu i odkrywanie nowych możliwości, co zawsze było obecne w sztuce. Ale dla mnie używanie najnowszej technologii nie zawsze jest interesujące. Nie mam nic przeciwko cyfrowej technice nagrywania. Zapewniam Cię, że używam jej w studiu, kiedy pracuję nad płytą. Jednak przede wszystkim lubię fizyczne dźwięki świata i lubię je odkrywać, sprawdzać i z nimi eksperymentować. Ta cała entropia, powracający motyw fascynacji rozkładem, rozpadem, erozją, stąd całe to niszczenie technologii, wykorzystywanie jej do granic możliwości. Testowanie możliwości narzędzi ma w sobie coś naukowego i moje projekty są ilustracją związków tego z obsesją na punkcie hałasu. Dlatego mówię, że nie jestem żadnym muzykiem.

A jak reagujesz na przejawy noise'u w innych gatunkach muzycznych? Myślę tutaj o odrodzeniu hałasu w różnych odmianach muzyki rockowej. Dla Ciebie, purysty noise'owego taki kierunek rozwoju gatunku jest chyba trudny do zaakceptowania?

To prawda, trudno być noise'owym purystą. Ale nie wydaje mi się, żeby artyści i słuchacze wciąż mieli taką potrzebę. Te wszystkie trzaski, szumy, błędy cyfrowe – tak, rzeczywiście uważam ich w codziennym życiu coraz więcej. Dla mnie jest to przejaw potrzeby wyrwania się poza kulturę mainstreamową i mass media. Mam wrażenie, że tak jest w każdej dekadzie. Przez ostatnie trzy lata zauważam w Stanach coraz większe zainteresowanie i ciśnienie na zespoły grające grind-core, death-metal czy mocny punk rock. Dzieciaki są sfrustrowane

kulturą uliczną i używają coraz więcej hałasu, żeby zdefiniować się jako outsiderzy kultury popularnej. Wśród punkowców i metalowców widzę coraz większe zainteresowanie muzyką noise. Naprawdę im zazdroszczę, bo mogą robić to, co ja chciałem w 1979 roku, ale byłem za to wyrzucany z każdego składu. Pewnie gdybym był zagorzałym fanem czystego noise'u, byłbym sfrustrowany. Ale nie jestem, lubię oglądać, jak noise się odradza w kolejnych falach, a teraz widzę już czwartą...

Poczekaj, w takim razie jakie są ramy czasowe trzech poprzednich?

Najpierw oczywiście była fala w czasach muzyki industrialnej, kiedy zaczęliśmy tworzyć z Maurizio Bianchi i Merzbow. Druga zaistniała w połowie lat 80., wraz z rozwojem kultury kasetowej, a trzecia na początku lat 90. z pojawieniem się Japończyków w Stanach. Wtedy odrodził się czysty noise, harsh-noise, bez kompozycji, zasad i wszelkich innych ograniczeń, sama fascynacja dźwiękiem. Potem zainteresowały się tą sceną nieco większe wytwórnie i pozwoliły się jej dalej rozwijać. Natomiast obecnie nadciągająca czwarta fala jest rodzajem nowej muzyki noise z domieszką purystycznej estetyki lat 90., do tego jest jeszcze świeża energia dzieciaków grających punka i grind-core. To naprawdę bardzo wyjątkowe i ciekawe zjawisko. [por. z chronologią Rafała Kochana parę stron wcześniej – przyp. red.]

Jak pewnie zauważyłeś, wyszliśmy od „żadnej muzyki tylko noise”, a teraz mówimy cały czas o „muzyce noise”. Kiedy słuchamy Zeitkratzer, Sonic Youth czy nawet Fennesza, nie mówimy o żadnym kontekście społecznym noise'u, tylko właśnie o granu muzyki. Nie obawiasz się, że w ten sposób wszystkie cele i ideały, który przyświecały Ci od początku, przewartościowały się i że noise straci swoją siłę i sens?

No i tu dotknąłeś najważniejszego problemu. Od wielu lat dyskutuję o tym z wieloma ludźmi i ciągle słyszę to samo pytanie. Możesz mi wierzyć, że od 27 lat jestem zaangażowany w noise, widziałem wzrosty i spadki zainteresowania nim, bardziej i mniej udane próby wciągnięcia go do mainstreamu. Jednak noise żyje własnym życiem i cały czas się odradza. Może dlatego – albo: pomimo tego – wszystkie próby kontrolowania go są niemożliwe. Interesuje mnie, jak ludzie reaguje na to, włączając do swojej muzyki, sztuki, performansu, instalacji – jak im się udaje, a jak nie. Noise jest jak biały szum: nigdy się nie kończy. Duchamp zapytany kiedyś o to, kiedy zaczęło się dada, odpowiadał – pytanie jest bez sensu. Dada było zawsze, tylko miało inne nazwy. Podobnie jest z noisem. Kiedyś mówiło się: muzyka industrialna, kultura kasetowa, czysty noise, muzyka noise, noise rock.... Ale tu chodzi po prostu o pewną energię, nastawienie, które zawsze będzie istniało, bez względu jak je nazwiesz!

Rozmawiał Jacek Skolimowski w lipcu 2005

SERIA CINÉMA POUR L'OREILLE WYDAWNICTWA METAMKINE

Tym razem w cyklu „małe jest piękne” coś małego dosłownie, jako że wydawana przez Jérôme'a Noetingera seria *Kino dla ucha* obejmuje wyłącznie trzyczalowe kompaktowe małeistwa. Format tak lubiany przez wielu niezależnych wydawców, by wspomnieć choćby większość pozycji wytwórni Dekorder, czy rodzimą nefrytową serię *Malachit*. Z drugiej jednak strony mamy do czynienia z czymś wielkim. Po pierwsze, jest to perła w koronie ogromnej dystrybucji Metamkine. Po drugie, wydaje się być ona jednym z ważniejszych wydawniczych przedsięwzięć na scenie muzyki awangardowej lat 90. Po trzecie, to może najlepszy i najciekawszy płytowy wybór w historii *musique concrète*. Okazję do przypomnienia tej serii stanowi fakt, że w tym roku wreszcie można było na żywo doświadczyć w Polsce magii filmowo-muzycznej ekipy Metamkine (sam Noetinger już wcześniej koncertował w naszym kraju). Dla mnie osobiście było to wspaniałe, niemal mistyczne przeżycie, ale to temat na osobną historię.

Fascynacja Noetingera muzyką konkretną datuje się od 1980 roku. Zapoczątkowały ją: utwór Pierre'a Henry'ego *Variations pour une porte et un soupir* (czyli *Wariacje na drzwi i westchnienie*) oraz program telewizyjny, w którym Christian Zanési nagrywał dźwięki smażonej cebuli. Później ten ostatni wydał jedną ze swych płyt, *Grand bruit*, w omawianym cyklu. Inną inspiracją Noetingera były industrialne eksperymenty spod znaku Merzbow, Nurse With Wound i Vivenzy. Tytuł kolekcji za pożyczony został od Waltera Ruttmanna, który stosował do swych dzieł terminy takie jak „film dla ucha” oraz „muzyka dla oka”. *Cinéma* miała swój szczyt wydawniczej aktywności w połowie lat 90. Kilka tytułów ukazało się jeszcze na początku naszego wieku. Według ostatnich informacji, jakie mam (listopad 2005), Jérôme uważa serię za zakończoną. W ramach cyklu udokumentowana została bogata panorama aktualnego stanu muzyki konkretnej, jak również kilka historycznie ważnych momentów jej rozwoju.

Warto podkreślić, że oprócz tego, że jest to *pour l'oreille*, mamy i coś dla oka – wszystkie pozycje zostały wydane w ślicznej, jednolitej szacie graficznej, choć okładki niekoniecznie

stanowią tu optymalne zabezpieczenie dla krążków. Krótki czas trwania płyt sprawia, że częściej ma się poczucie niedosytu, niż przeżyty. Ukazało się w tej serii 30 tytułów. Wiele pozycji jest już niedostępnych, jednak Noetinger mówił mi, że planuje kilka reedycji (w momencie pisania tekstu jeszcze się nie ukazały). Nie wszystkie albumy mi się podobają, jednak większość jest warta polecenia (i zawsze są przynajmniej ciekawie wyprodukowane, w czym jakąś rolę odgrywa zapewne zamiłowanie Noetingera do sprzętu analogowego). Z uwagi na przydzielony mi „limit znaków ze spacjami” zmuszony jestem ograniczyć się do dziesięciu płyt, które wydają mi się najlepsze. Przedstawiam je w kolejności alfabetycznej.

Patrick Ascione – *Métamorphose d'un jaune citron* (1995). Niezwykła dynamika, świetna realizacja, bogata przestrzeń. Bardzo różnorodne w swej naturze źródła dźwięku: od czysto syntetycznych (lub tak silnie przetworzonych, że całkowicie utraciły charakter naturalny), po coś, co brzmi jak rytualne trąby tybetańskie. Muzyka konkretna stworzona jeszcze w latach 70., brzmi jednak bardzo świeżo. Ascione dba o to, by obiekty dźwiękowe były zróżnicowane, nie ma jednego ulubionego schematu, raz przyjmuje to formę „akordeonopodobną”, raz „wodną”, raz „przelatującego pocisku”... Może dlatego nie każdy dźwięk jest idealnie wyselekcjonowany, ale ogólnie ich bogactwo intryguje, a ostateczny efekt jest jednak spójny. Brzmi to jak sonosfera świata o innych prawach fizyki, gdzie inna jest stała grawitacji, inne współczynniki tarcia, inne zasady dynamiki, skutkiem czego przedmioty drgają w nieznanym nam sposób, a powstały dźwięk inaczej rozchodzi się w ośrodku. Nie bez powodu płyta nagradzana była na konkursach muzyki elektroakustycznej.

Hervé Castellani – *Deux silences* (1997). Przez pewien czas moim konikiem było zbieranie płyt, na których znaleźć można było utwory zaczynające się od dźwięku silnika ruszającego pojazdu. Album Castellaniego należy do tej kolekcji. To jednak jeden z rzadszych w niej

okazów, gdy ruszający pojazd zabiera nas w dłuższą eskapadę, podczas której otaczają nas niezwykle, realistycznie utrwalone dźwięki otoczenia: złowieszcze krakanie wron, odgłosy burzy, ryk lwów... Nie są to jednak ani banalne ozdoby, ani symboliczne odwzorowania tych zjawisk, mające kreować atmosferę. Jeśli słyszymy ryk bestii, to wprost z jej trzewi. Jest to rodzaj sztuki, jak pisał Cage, który polega na przyłożeniu ramki do już istniejących w naturze dźwiękowych obrazów. W tym przypadku jednak ramka ta jest ustawiana zawsze z dużym pietyzmem, obejmując najciekawsze akustyczne fenomeny. Spoimem i zasadą kompozycyjną dla nich wszystkich są leitmotywy, takie jak bicie serca czy wspomniane dźwięki pojazdu. Druga część krążka wyraźnie nawiązuje do wczesnych utworów Pierre'a Schaeffera: różne stłumione gwizdki itp. Natomiast dość niejasne jest, jaki pejzaż ta muzyka przedstawia, czego efektem jest bardzo niepokojący nastrój, w tym jednak właśnie tkwi jej urok. Sam tytuł albumu nie jest do końca adekwatny, chyba że na jakimś metapoziomie. Był to w każdym razie udany debiut płytowy wielce utalentowanego ucznia Dufoura i Duchenne'a.

Michel Chion – *Gloria* (1995). Być może najsilniej ustrukturalizowana z płyt, które wybrałem. Narracja i dramaturgia są tu bardziej wyraziste niż gdzie indziej. Momentami to również jeden z najbardziej melodyjnych krążków *Kino dla ucha*. Na początek zostały tu wzięte pod lupę różne formy ludyczności: jakieś jarmarki, katarinki, wesołe miasteczka. Stopniowo robi się mniej wesoło, a akcja po drugiej stronie głośnika staje się niepokojąca. Następnie przez jakiś czas samplem jest 4'33" Cage'a. O ile podróż, w którą zabrał nas powyżej Castellani, jest dość surrealistyczna, może nawet abstrakcyjna (mimo lokalnych realizmów), o tyle *Gloria* mogłaby być ścieżką dźwiękową jakiegoś filmu, tylko puszczanego w bardzo przyspieszonym

tempie. Choć wcale nie jestem pewien, czy sam film oglądałoby się miło: w momencie, gdy tytuł płyty ulega rozwinięciu w wykrzykiwane „Gloria in excelsis Deo”, pejzaż staje się już dość makabryczny. Przez to, że nie widzimy obrazu, jest to jednak mniej dosłowne, a zarazem bardziej intrygujące. Odgłosy są też coraz bardziej zniekształcane, przez co wszystko wydaje się nieco groteskowe. Jęk „Amen” nie oznacza bynajmniej końca płyty, ale szersze otwarcie sonicznych piekieł. Na tym seansie w *Cinéma* obejrzelśmy więc udany dreszczowiec. A sam Chion to jeden z dwóch twórców, którzy mają na afiszach tego kina aż trzy tytuły. Muzyka tego czołowego kompozytora INA-GRM doczekała się też 320-stronicowego opracowania książkowego (autorstwa Lionela Marchettiego), również wydane przez Metamkine.

Alain De Filippis – Ton dieu ne s'appelle-t-il pas EGO? (1994). Płyta wita nas zwodniczo śpiewem ptaków. W tle jakiś pomruk, przedśnak tego, co ma dopiero nadejść. Początek z premedytacją cichy, by słuchacz ustawił sobie wysoko wskaźnik potencjometru i by można było napaść na niego hałasem w kolejnych odsłonach. Z tym że jest to raczej umiarkowany bruityzm, niebędący wyrazem ekstremalnej ekspresji, a jedynie przemyślanym wyborem obiektów dźwiękowych. Zarówno wykorzystane próbki, jak i ich rozplanowanie świadczą o dużej muzykalności autora. Dzieje się tu dużo, ale nic się nie zlewą, dźwięk jest bardzo selektywny. W trzecim utworze dochodzi nawet do głosu motoryczny i ekspansywny rytm stanowiący efekt różnych zapętleń. Podział płyty na osiem utworów jest dość umowny. Przejścia są płynne, a natura miesza się ze światem sztucznie wykreowanym. Jak już się wszystko na dobre rozkręca, to nagle się urywa. Nie wiem, czy w wyborze tej płyty do finałowej dziesiątki miał jakiś udział sentyment do jego genialnych *Petites musiques de bruits* wydanych przez Ground Fault, jednak zdecydowanie jest to pozycja udana. Ta druga płyta, o tytule kpiącym z Mozarta (nie bez powodu, bo bazuje na plądrowaniu muzyki poważnej), jest w pewnym stopniu kontynuacją albumu dla Metamkine. Ósmy jej utwór ma nawet dopisek „cinéma pour l'oreille”.

Erik M – Frame (1999). Muzyka Erika M (brata Boney M i Sachiko M) jest ozdoba każdej płyty, na której się pojawia. Potrafi on też zaskakiwać zdumiewającą różnorodnością swoich wydawnictw. Fantastycznie zdaje również egzamin z występów na żywo. *Frame* zaczyna się od uderzeń staccato, stopniowo wchodzi przetworzone ludzkie głosy, potem... no właśnie, trudno opisać co dzieje się potem. Mogę zdradzić, że całość kończy się na „ptakach mechanicznych”. Nie sposób jednak to wszystko, co wydarza się pomiędzy, w pełni adekwatnie nazwać (tym bardziej, że słowa bardzo się zdevaluowały) i pomieścić w jednej recenzji. Co zresztą może świadczyć o wielkości tej muzyki. Jeśli coś można łatwo opisać, to po co to nagrywać – skoro słowa już mówią wszystko. Znakomitą płytę recenzent może jedynie spłycić, a nie zgłębić. *Frame* to muzyka wielowymiarowa, różnorodna i bogata. Z pewnością bliżej jej do nowej komplikacji niż nowej prostoty, mimo że nie jest przesadnie gęsta. Erik wykorzystuje tu doświadczenia wielu gatunków: muzyki konkretnej, elektroakustycznej, improwizowanej, plądrofonii (używa próbek dźwiękowych z innych płyt serii *Cinéma*), nowej elektroniki, estetyki glitch (w tym przypadku głównie usterki nośnika CD). A wiele elementów wymyka się zupełnie wszelkim idiomom i paradygmatom. Etykieta *musique concrète* jest więc do pewnego stopnia umowna, wiele z tych tytułów zaprezentowanych poza kontekstem niełatwo byłoby jednoznacznie zaklasyfikować.

Lionel Marchetti – Train de nuit (Noord 3-683) (2002). Bogata dyskografia Marchettiego, koncertującego też wielokrotnie z powodzeniem w Polsce, zawiera sporo niezwykle interesujących pozycji. Często współpracuje on też z szefem Metamkine. Nie jest zatem dziełem przypadku, że w cyklu *Cinéma* ukazały się aż

trzy płyty Marchettiego. Dwie z nich (omawiana oraz *La grande vallée*) zasługiwałyby według mnie na umieszczenie w naszym zestawieniu. Z tej pary wybrałem jednak *Train*, bo jest jak kłamra spinająca historię muzyki konkretnej. Płyta stanowi hołd dla twórcy tego nurtu, Pierre'a Schaeffera. Już sam tytuł nawiązuje do *Étude aux chemins de fer*. I istotnie pojawiają się tu sławne sample lokomotyw. Wyczuwa się wspólną dla obu twórców fascynację maszyną (która potem stała się zresztą jednym z fundamentów kultury industrialnej). Interpretacja, z którą tu mamy do czynienia, jest niezwykle twórcza, to bowiem nie żaden remiks, lecz nowa od podstaw kompozycja. Także tylko część próbek brzmi znajomo. Pojawia się też element z już postindustrialnej ery informacji, estetyka usterki: przepięcia, trzaski, przestery. Również muzyka na radioodbiorniki: urywki kłębiące się w eterze, złowione w sieci przez Marchettiego, strzępy kultury masowej powstałej długo po pionierskich nagraniach Schaeffera i Henry'ego. Wiele momentów jest naprawdę błyskotliwych. Nagrania uzyskały też miazdzącą dynamikę (mimo że są one... monofoniczne), której pierwowzór mógłby tylko pozazdrościć. Przejścia między ciszą a nagłymi wybuchami są piorunujące przy głośnym słuchaniu. Przy wszelkich artystycznych odwołaniach i ambicjach, dwa utwory wypełniające płytę mają siłnie emocjonalny klimat. Jakby lekko nostalgiczny. Może to tęsknota za epoką, która już przeminęła?

Maurizio Martusciello – Unsettled line (2000). Najciekawiej zrealizowana płyta ze wszystkich „metamkinów”. A także zdecydowanie jedna z najlepszych. Dokonane zabiegi studyjne są momentami niezwykle dyskretne i subtelne,

a jednocześnie robią niesamowite wrażenie. Innym razem są bardzo zdecydowane i zupełnie karkołomne. Kontrasty, żyłki dźwięku o grubości nanometrów, odgłosy urwane w połowie lub bez wybrzmienia. W warstwie dźwiękowej raz coś się turla, raz skrobie, raz syczy, raz klika, raz chichocze, raz dzwoni... brak czasowników do nazwania tego wszystkiego. A przede wszystkim nieustannie coś nas zaskakuje. Prawdziwa uczta dla uszu. Najlepiej słuchać głośno i w kompletnej ciemności – dezorientacja będzie pełniejsza. Niektórym tego rodzaju płyty wydają się chaotyczne, ja jednak odbieram tę muzykę jako skomplikowany porządek. Utwory zaś, które przedstawiane są jako „porządnie” skomponowane, jawią mi się nierzadko jako skonstruowane w sposób banalny. Można tu też podać czysto matematyczny, kombinatoryczny argument: coś może być prostym na mniej sposobów niż skomplikowanym – to wyjaśnia m.in. czemu w *minimal music* tak wiele dzieł jest tak do siebie podobnych. Komplikacja zatem sprzyja (choć nie gwarantuje!) różnorodności, oryginalności i bogactwu. Szkoda, że nie wszystkie płyty Maurizio Martusciello są równie udane. Jednak ta stanowi producencki wzorzec metra (w końcu wytwórnia jest francuska).

Philippe Mion – Confidence (1995). Kolejna płyta będąca przykładem tego, co poruszyłem przy okazji *Frame*: umowności podziałów międzygatunkowych. Określona na okładce jako *musique concrète*, brzmi jak muzyka improwizowana (w rzeczywistości jej nagranie zajęło dwa lata). Dodajmy, że to muzyka niezwykle pomysłowa, zmieniająca się jak w kalejdoskopie, choć niebędąca w żadnym momencie jałową szczególnie gęstą. Wypełnia ją tylko jeden utwór, który brzmi jak seria miniatur o odrębnej formie i estetyce, różnych od siebie, ale posiadających jakiś wspólny mianownik. Jeśli czegoś brakuje mi na tej płycie, to może odrobiny agresji, która ustąpiła tu całkowicie pola stylowej elegancji.

Dominique Petitgand – 10 petites compositions familiales (1996). Płyta absolutnie wyjątkowa, hipnotyzująca. Szkieletem dziesięciu minikompozycji jest słowo mówione, w tym przypadku w języku francuskim. Różne osoby (z rodziny kompozytora, jak sugeruje tytuł)

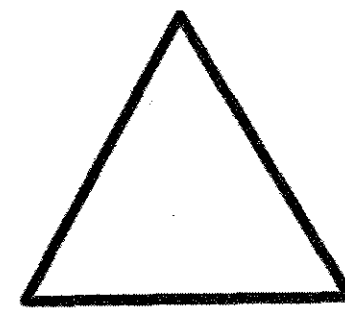
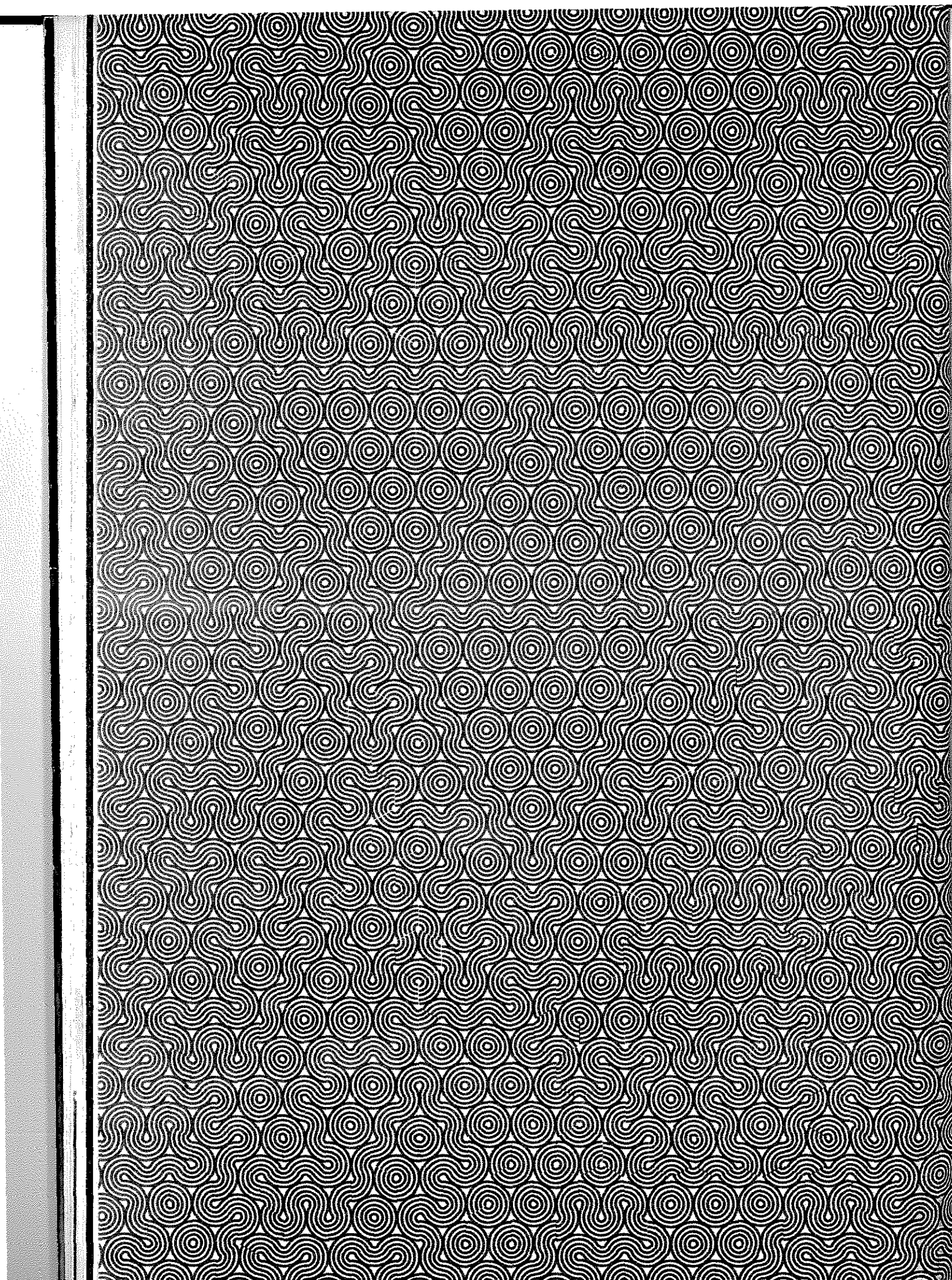
w różnym wieku i o różnych charakterach, ale wszystkie o czarującej barwie głosu. Czasami próbujące śpiewać. Do tego z wielkim wyczuwaniem dobierany instrumentalny akompaniament. Czasami jakieś mechaniczne urządzenia, zabawki itp. Wszystko razem sprawia, że płyta ma nadzwyczajny urok. Prawdziwymi perełkami są przekomarzania się babci z wnuczką, jakby *Silesian Familijo Plądrofono* kontra *To, je, take, co, take, to*. A wrażenia niesamowitości dopełnia powtarzalność pewnych motywów. Wiele płyt, również tych awangardowych, można ująć na podstawowym muzycznym/matematycznym poziomie, jako zestawianie permutacji danego zbioru dźwięków. Na tym albumie odbywa się to na poziomie zupełnie innym. Posługując się analogią do deleuzjańskich celów filozofii (por. np. „Glissando” nr 5) mógłbym wyrazić to następująco. Kiedyś muzyka skupiała się na porządkowaniu i systematyzowaniu materiału muzycznego (rygor zapisu muzycznego i budowy utworu). Teraz przy pomocy środków (zarówno technicznych, jak i koncepcyjnych), które bardzo bujnie się rozwinęły, często stara się wzbudzać stany świadomości niemożliwe do osiągnięcia w innych okolicznościach. Chodzi o wyrażanie emocji „normalnie” niewystępujących w naturze, które inaczej są nie do pomyslenia, nie do odczucia. Może to być jeden z możliwych celów sztuki. I taka właśnie jest ta płyta. Najprawdziwsza magia!

Walter Ruttmann – Weekend (1994). Na koniec pozycja w całej serii szczególna. Niełatwo było Noetingerowi dotrzeć do tego materiału; Ruttmann, prekursor kina abstrakcyjnego (*Lichtspiel Opus I* 1921) pracował później dla faszystowskiego reżimu m.in. realizując wspólnie z Leni Riefenstahl *Triumf woli* i *Olimpiadę*. Przypłacił to śmiercią na froncie wschodnim w 1941 roku, podczas kręcenia filmów o tak wdzięcznych tytułach jak *Deutsche Panzer*, zaś

na kartach historii sztuki część należnego mu pionierskiego splendoru rozdzielono między bardziej prawomyślnych, późniejszych twórców. W każdym razie by zdobyć archiwalne taśmy *Wochende*, Noetinger skontaktował się z córką Ruttmanna i wydał je w 1994 roku. Edycja ta okazała się wielkim wydarzeniem, a szerzej rozpropagowana została potem przez Sub Rosę – w 2002 roku utwór znalazł się na *An Anthology of Noise & Electronic Music*. Nagrania doczekały się też płyty z remiksami, autorstwa między innymi Johna Oswalda. *Weekend* to dzieło z 1930 roku (!), zarejestrowane na taśmie filmowej, ale bez obrazu. Przeznaczone było do odtwarzania w kinach przed pustym ekranem lub jako słuchowisko radiowe. Jest *Wochende* oszałamiającą paradą: piły, młoty, dzwonki, maszerujący żołnierze, maszyny, orkiestra dęta, ruszający silnik samochodowy, przemowy po niemiecku... Wszystko to nie jest bynajmniej przypadkowym zbiorem dźwięków. Ruttmann swe przemyślenia na temat muzyki wyraził już w manifestie z 1929 roku, gdzie głosił, że materiałem muzycznym mogą być wszelkie dźwięki świata. Efekt okazał się porywający. To nadzwyczajnie zgrabny kolaż, wszystko świetnie ze sobą współgra. Przeważają akcenty industrialne, choć dla kontrastu pojawiło się również kilka bukolicznych. Wiodącą jest zbieżność z futurystami włoskimi, jednak Ruttmann przerastał ich talentem.

Płyty oficyny Metamkine (i nie tylko) można zamówić na stronie www.metamkine.com.

Janusz Zieliński



Złożoność w muzyce?

BRIAN FERNEYHOUGH

Na czym polega złożoność w muzyce?

„Złożoność” jako pojęcie odnosi się raczej do relacji łączących sytuacje, tendencje i stany niż do ilości i rodzaju dźwiękowego materiału warunkującego pewną przestrzeń. To, co na poziomie lokalnym może wydawać się chaotyczne i niespójne, do użytku jako wysoce uporządkowane, gdy tylko ogląda się to ze zróżnicowanej perspektywy. Ten rodzaj zmieniającej się w zależności od punktu widzenia zdolności do ponownego szacowania

jest z definicji złożony pod względem kodyfikacji i siły oddziaływania, ponieważ zachęca do aktywnych przekształceń hipotetycznych modeli formalnych w oparciu o chwilowe i niepełne informacje. Wszystkie formy sztuki opierają się na ruchu „w przód i w tył” między zmysłowym konkretem i spekulatywną pragmatyką, im bardziej więc „złożonymi” przedmiotami dysponujemy, tym większy podejmujemy świadomy wysiłek dla uwzględnienia kontekstualnej struktury w opracowaniu nowych hipotetycznych modeli (niż wtedy, gdy używamy bardziej tradycyjnej praktyki, próbując wykorzystać już istniejące modele do osiągnięcia

nowego doświadczenia). Zasadnicze cechy określające złożoność mogą być następujące: rozdział, niewspółmierność i konsekwentne oparcie się na wieloznaczności jako ruchomym pośredniku między kategoriami percepcji. Nieobecność ogólnie przyjętych norm interpretacji prowadzi „złożone” dzieło (rozumiane tutaj zawsze jako termin relacyjny, a nie odrębna dziedzina estetyki!) w stronę instytucjonalizacji Russellowskiego „błędu kategorialnego”¹ jako podstawowego sposobu odniesienia. Zmienne relacje wpływające na jego wewnętrzne życie muszą same próbować podsuwać sposoby ponownego uporządkowania percepcyjnych postaw, hierarchii, perspektyw. Pojawianie się utworu z konieczności jest wydarzeniem kluczowym; wykonawca (i, tym samym, słuchacz) jest zmuszony do odczuwania wywołującej lęk tymczasowości, konsekwentnie uświadamiany

w kwestii swojego własnego spajającego interpretację udziału.

Szczególnie żywotną cechą złożonych stanów jest często ich samozwrotność. Nie jest to próba oparcia poglądów estetycznych na zdeprecjonowanych wersjach matematyki fraktalnej albo szybko rozwijającej się teorii złożonych stanów fizycznych. To jedynie obserwacja oparta na doświadczeniu interesującej mnie muzyki badającej często naturę ograniczeń, skrajnych warunków, w których „normalne” reguły zachowania nie są już możliwe do zastosowania. Odzwierciedlając histo-

ale także funkcjonalnego różnicowania, poprzez które poszczególne działania („faktura”, „zdarzenia”, „obiekty”...) mogą być rozumiane zarówno jako nadrzędne, jak i podrzędne. Próbuję realizować to wewnątrz dzieła i jego systemów. Inni kompozytorzy oczywiście radzą sobie z tym na odmienne sposoby, każdy z nich pojęcie „złożoności” interpretuje po swojemu.

Co wywołało obecną tendencję do stosowania złożoności w muzyce?

Wiąże się to bardziej z postawą niż z programowym stosowaniem takiej albo innej określonej techniki czy stylistyki. Byłoby miło odejść od używania słowa „złożony” w taki sposób, że nazwa tego zdarzenia i wybór przykładów kompozycji zdawały się je definiować – ponieważ posiadają one niewiele cech wspólnych czy możliwych do rozróżnienia estetycznych stanowisk (poza ilością nut zapisanych na stronie). W przeszłości taka klasyfikacja prowadziła do tego, że było się krytykowanym za niebycie Elliottem Carterem z jednej strony, z drugiej zaś, za niebycie Iannisem Xenakisem. „Złożoność” powinna być rozumiana bardziej jako terminus technicus, a mniej jako wygodna etykieta określająca styl czy szkołę.

rię i okoliczności swego własnego powstania i bycia postrzeganiem, utwór otwiera już okno na zewnątrz, niezależnie od tego, jak solidna może być jego budowa².

Blisko związana z powyższymi uwagami jest moja ciągła fascynacja „perspektywową” wartością dzieła sztuki, np. umieszczaniem jego komponentów zarówno w różnych formach czasoprzestrzeni, jak i w elastycznych sieciach wzajemnych zależności, czy wspólnych słowach na wyrażenie kształtującej siły energii. W mojej własnej pracy zajmują mnie zakłócenia wywołane zestawianiem (zbieżność/rozbieżność, przenikanie/zderzenie) stosunkowo prostych wektorowych tendencji – „linii sił” – które powstrzymywane są przez ogólniejsze sieci formalnych ograniczeń. Ważne wydaje mi się uchwycenie sensu nie tylko prostego nałożenia czy multiplikacji materiału,

Z drugiej strony być może ktoś powinien zdobyć się na to, by jeszcze raz powtórzyć stwierdzenie raczej oczywiste, iż KAŻDA muzyka jest, w pewien sposób i do pewnego stopnia, złożona. Jest to bardziej kwestia tego, jak daleko kompozytor potrafi zagłębić się w określone zagadnienia współczesnej muzyki, która – mimo że nie opiera się już na (z pewnością chwiejnych) podstawach odziedziczonej „tradycji” – dość często staje się przedmiotem ogólnej zmyślenia. Im mniej jesteśmy zdolni traktować ją jako coś danego, tym bardziej konieczne jest, aby komponując, włączyć niektóre podskórne napięcia powstające z tej nierównowagi, w celu ponownego wysuwania ich jako otwartych tematów lub zagadnień dyskursu. Czasami prowadzi to do podkreślania

(...) Czy da się klaskać jedną ręką? Jest tylko jeden kompozytor, który byłby zdolny tego spróbować – La Monte Young. To kompozytor, którego opus magnum stanowi utwór fortepianowy oparty na tonie podstawowym tak niskim, że nie da się go zagrać na fortepianie. Kompozytor, którego wczesne dzieła ujawniły muzyczny potencjał motyli, ogniska i beli siana. Kompozytor, w którego twórczości łączą się hermetyczne światy wyższej matematyki i mistycyzmu hinduskiego, niczym dwa anioły, które udało mu się zmieścić na główce tej samej szpilki.

Kim zatem jest La Monte Young? Domyslać się już zapewne, że nie jest tak łatwo

odpowiedzieć na to pytanie. Znany jest, rzecz jasna, przede wszystkim jako ojciec minimalizmu. Jako jeden z pierwszych kompozytorów zachodnich zgłębił muzykę północnych Indii i połączył w swej twórczości pierwiastki wschodni i zachodni w organiczną, nierozłączną całość, wyprzedzając o dziesięciolecie dzisiejszą modę na world music. Można mu przypisać stworzenie muzyki ambient. Brian Eno, kompozytor, który ukuł tę nazwę, określa La Monte’a „dziadkiem nas wszystkich”. Young bywa wręcz tytułowany najbardziej wpływowym muzykiem awangardy ostatniego ćwierćwiecza. Na artystycznym drzewie

genealogicznym jego „potomków” (kompozytor pokusił się o naszkicowanie takiego drzewa, dość zresztą skomplikowanego) znajdziemy twórców takich jak John Cale, Lee Konitz, Terry Riley, David Hykes, Sonic Youth oraz innych muzyków – rockowych, jazzowych, newage’owców oraz wszelkiej maści twórców należących do awangardy muzyki poważnej³.

La Monte Young nie jest jednak ani minimalistą, ani twórcą ambientowym, ani newage’owym. Nie jest serialistą, rockmanem ani jazzmanem. Nie jest matematykiem ani akustykiem, choć z wyjątkową poetyckością posługuje się rzadko spotykanymi w muzyce wyższymi harmonicznymi naturalnych serii alikwotów. Miał wielu uczniów, ale nie uważa się za guru – tym bardziej, że jego własny guru, Pandit Pran Nath, wciąż żyje⁴ (...)

Wiele o La Monte Youngu mówi epizod z naszej audycji w programie „New Sounds” w roku 1984. Realizowaliśmy ją wówczas w niewielkim pomieszczeniu z wielką konsolą, w którym mieściły się aż dwa krzesła, o ile prowadzący nie miał nic przeciwko intymnej bliskości z gościem. W naszej rozmowie omijaliśmy szerokim łukiem grzęzawisko żargonu i teorii akustyki, ale w pewnym momencie postanowiłem jednak zapytać La Monte’a, czy istnieje prosta, przystępna dla słuchaczy definicja stroju znanego jako strój naturalny. „Owszem” – odpowiedział on ku mojemu zaskoczeniu. „Strój naturalny to system temperacji taki, w którym każda nuta

Takie dzieła prowokują do zadania pewnych fundamentalnych, niemal mistycznych, pytań o naturę muzyki. Czy ciągle, niezmieniające się dźwięki mogą być muzyką? Jeśli słuchacz, poruszając się pomiędzy nimi, sprawia, że w jego odbiorze się zmieniają, to odpowiedź mogłaby brzmieć: tak. A gdy przez wiele godzin (dni lub tygodni) nikt ich nie słucha? Jeśli dźwięki nie tyle towarzyszą pewnemu przedstawieniu lub środowisku wizualnemu, lecz raczej stanowią jego integralną część, wówczas granica między muzyką (dźwiękiem zorganizowanym) a otoczeniem akustycznym również ulega rozmyciu.

Publiczność słuchająca dzieł Younga z około 1960 roku zmuszona była odgadywać, jakie jest znaczenie widowiska, lub wręcz czy w ogóle ma ono jakiegokolwiek sens. W utworze *Composition 1960 # 2* na scenie rozpalano ognisko. W *Piano Piece for David Tudor # 1* wykonawca miał za zadanie „przynieść na scenę belę siana i wiadro wody, by fortepian mógł zostać nakarmiony i napojony. Mógł następnie nakarmić fortepian własnoręcznie bądź też pozwolić mu samemu się najeść. Utwór kończy się, gdy fortepian zostaje nakarmiony, najadł się bądź też odmówił jedzenia.”

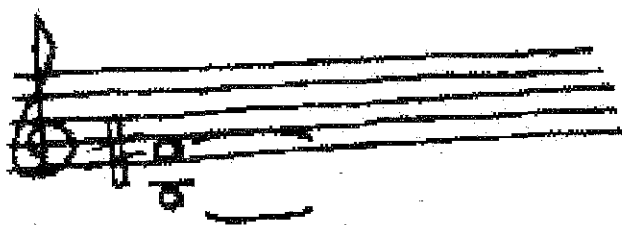
Wracając do muzycznego drzewa genealogicznego Younga, możemy teraz jego najpotężniejszy korzeń podpisać konkretnym nazwiskiem – brzmi ono: John Cage. (...) Twórczość Younga z wczesnych lat 60., gdy przez pewien czas był związany z nowojorskim ruchem Fluxus, miała wyraźnie cage’owskie wątki, ale na jego muzykę wpłynęły również inne zjawiska. Zaczniemy zatem do samego początku.

Na początku, jak głosi Pismo, była pustka. Bóg zaś swym tchnieniem rozpoczął akt kreacji. Jeśli tak było, to pierwszym dźwiękiem we wszechświecie był wiatr. Wiele miliardów lat później zrozumiał to La Monte Young. Jeśli wierzyć jego słowom, na jego życie najbardziej wpłynęły dwa dźwięki, które pamięta z dzieciństwa: wiatr gwiżdżący między balami domu w Ohio, gdzie przyszedł na świat w 1934 roku, oraz brzęczenie elektrycznych transformatorów średniego napięcia. Choć wspomnienia te są być

Kim jest La Monte Young?

JOHN SCHAEFFER

Composition 1960 #7



to be held for a long time

La Monte Young
July 1960

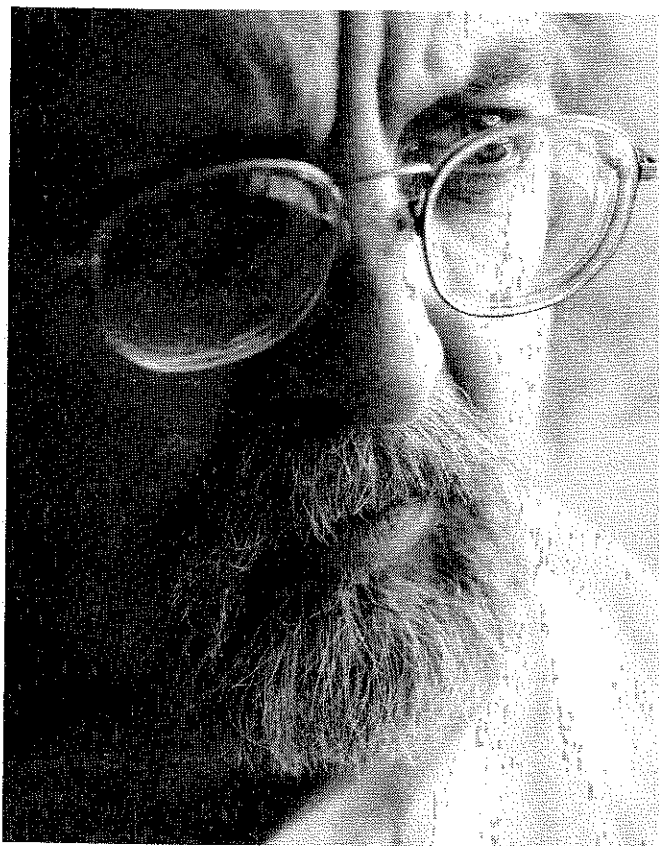
tego, co może być odbierane jako sytuacje niewygodne – na przykład często „nie-naturalne” konfrontowanie ze sobą aktualnego nurtu zdarzeń i ilości czasu potrzebnego normalnie do ich „odpowiedniego” odbioru. To zwykle właśnie „zbyt duża szybkość” jest postrzegana jako główna przeszkoda na drodze do włączenia moich własnych utworów w ramy uznanego kanonu normalności. Jednym z bodźców do pójścia w nowym kierunku zawsze jest dostrzegana z pewnością nieadekwatność aktualnej praktyki. Indywidualną sprawą kompozytora pozostaje zakreślenie konkretnych obszarów problemowych: tym, który zawsze uderzał mnie ze szczególną siłą, była kwestia interpretacji.

Ścisłe związane z tymi rozważaniami, przynajmniej dla mnie, było to, co uznałem za ogólny upadek wiary w *spajającą siłę muzycznych języków* (pojmowanych jako formy zakorzenione w określonych obszarach stylistycznych). Być może spowodował to wpływ Cage’a w Europie³, być może przyczyną było „wyczerpanie się materiału” – nie podejmuję się tego rozstrzygnąć. Nigdy nie podpisywałem się pod takimi interpretacjami historii, ani tym bardziej pod jakąś desperacką *volte face*, w porównaniu do ostrej granicy Adornowskiego *dictum*, że jedyne, co pozostało, to absurd albo milczenie. Pogląd ten doprowadził do powstania wielu alternatywnych wszechświatów, których najbardziej oczywistą wspólną cechą było odtworzenie historii muzyki XX wieku wokół „błędu” Schönberga⁴. Najbardziej podstawową zawsze wydawała mi się konieczność podtrzymywania – w różnicowany sposób – przekonania o tym, że wartość własnego stylu jest gwarancją językowego (diachronicznego) rozwoju, ponieważ tylko ciągłość osobistego zainteresowania i czynnej inwencji oferuje perspektywę względnej obiektywności. Być może ta krucha perspektywa jest ostatecznie nie do utrzymania. Zobaczymy.

Jak wygląda relacja między „złożonością” i „komplikacją”?

Nie istnieje konieczna i wystarczająca relacja między tymi dwoma pojęciami. Złożoność jest wynikiem połączonych interakcji, ale odrębnych aspektów, podczas gdy komplikacja, w najlepszym wypadku, jednym możliwym wskaźnikiem pewnych rodzajów połączenia. Relacja taka miałaby rację bytu

tylko wtedy, gdybyśmy przyjęli bardzo wątpliwe założenie mówiące o tym, iż skomplikowane przedmioty posiadają *koniecznie* złożone wewnętrzne dziedziny. Z drugiej strony niektóre poziomy kompozycji szczegółów mogą ostatecznie doprowadzić do powstania złożonych albo wieloznacznych apercpcji: wszystko zależy od tego, czego chce kompozytor, oraz od tego, jak wiernie owe operacje zostaną odwzorowane (choć niekoniecznie w taki sam sposób, w jaki zostały skomponowane) w ostatecznej wersji utworu.



Co jest złożone (albo proste) w prostocie?

Prostotę wydaje mi się określać PASYWNA wieloznaczność jej zapożyczenia (co nie ma być z mojej strony jakakolwiek formą oceny). Złożone struktury z kolei zmierzają ku AKTYWNEMU projektowaniu wielości (w sensie włączania w jej obręb alternatywnych i rywalizujących dróg jako podstawowych sprzeczności tworzących fundament ich ekspresywnej substancji). Oczywiście, reakcja na upraszczające fenomeny może być bardzo różnicowana; natomiast ta wywołana złożonymi konstelacjami może, równie dobrze, być powierzchowna i niezróżnicowana. Mówię raczej o intencji i naturze kompozycji, niż o rzeczywistej, przypadkowej recepcji. Jedną ze „złożonych” cech „złożonej” muzyki jest niezgoda na proste przedstawianie przed-

miotu (jak jest w przypadku wielu minimalistycznych rzeźb): jest ona zawsze postrzegana w akcie podkreślania swego własnego rozwoju w czasie i prowizorycznej natury. Nie tworzy iluzji niebycia iluzją – w dużej mierze z powodu ciągłego komplikowania kontekstu wykonawczo-interpretacyjnego.

Niektóre utwory wydają się być „proste”, ponieważ uznaliśmy dużą część ich ogólnej struktury za tak naturalnie „daną”, że stała się ona w końcu przezroczysta. Jako że nie zdarza się to zazwyczaj w przypadku muzyki współczesnej, zostaliśmy skonfrontowani z pewną różnorodnością „przeładowanych” sytuacji, choćby z powodu potrzeby rekonstruowania *ad hoc* spekulatywnych, orientacyjnych modeli w specyficznych dla utworu okolicznościach. Pomińcie tych zagadnień prowadzi rzeczywistość do powstania, w dość banalnym sensie, bardziej strawnych wytworów, ale za jaką cenę?

Czy zawiłość jest sposobem komunikacji?

Oczywiście, że tak, przynajmniej w tej mierze, w jakiej jest postrzegana i odróżniana od innych sposobów organizacji. Istnieje szczególna faktura czy ziarno powolnego rozumienia przenikniętego zmiennym, przenikającym wszystko strumieniem spekulacji, którego nie można byłoby osiągnąć żadną inną metodą. Dobrym tego przykładem jest rozbiecie, cechujące sonety Mallarmégo, podobnie jak (na swój sposób) energetyczne dryfowanie semantyczne *Czułych guziczków* Gertrudy Stein albo nieskończenie rozciągnięte repetycje w jej późniejszych dziełach. Złożoność tych

wywolanych przez nie wrażeniu migotania, osiągniętemu dzięki (niewypowiedzianemu) pominięciu, tych dalszych zaś – na tendencji do zestawiania chwilowych przeżyć – pamięci z nieskończeniem odwołanym rozszerzeniem pola semantycznego. Niektóre teksty Stein dotyczą wprost pojęcia „szybkości” zarówno w związku z „naturalnym tempem rozwoju” zawartym w niektórych materiałach, jak i ze sposobami, poprzez które autorka zachęca czytelnika do śmiałego łamania tych ustanowionych norm. Tak samo może być z muzyką i to właśnie osobiście mnie interesuje.

W każdym razie należy rozróżnić zawiłość i niezrozumiałość. Tekst może być całkiem konwencjonalny w swojej strukturze (przykładem forma sonetu), a jednak opierać się rozumieniu z powodu braku jasno-

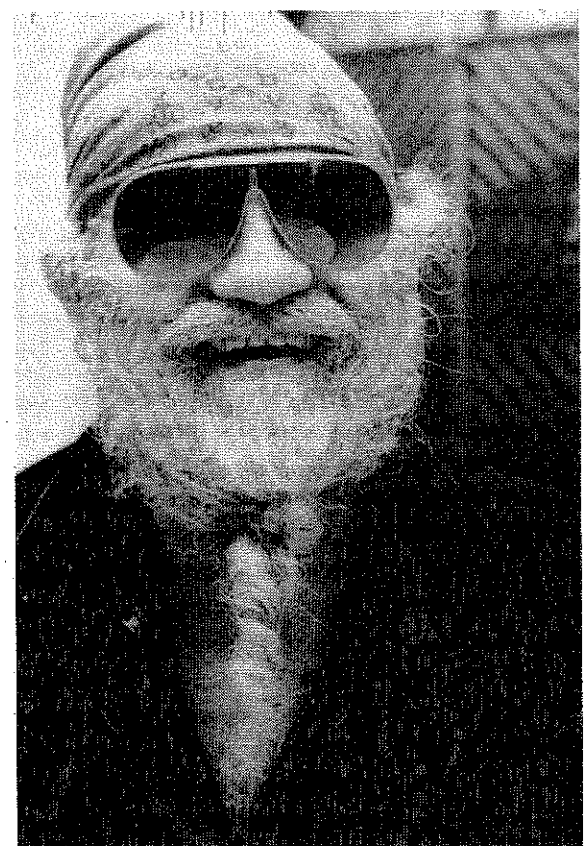
może kompozytorską *licentia poetica*, centralna rola dźwięków świszczących i brzęczących w twórczości La Monte Younga jest oczywista. Prapoczątki wyjątkowego stylu tego kompozytora dostrzeżemy w najwcześniejszych utworach, w których przeciągał nuty zdecydowanie ponad normę muzyki „modernistycznej”. W roku 1962 eksperymentował już z dźwiękami ciągłymi o wyjątkowo długim czasie trwania, a prawie wszystkie dzieła z dojrzałego okresu jego twórczości opierają się na dronach. Nawet w *The Well-Tuned Piano*, pięciogodzinny utwórze skonstruowanym z koronkową precyzją, pełnym barwnych harmonii występuje dron, choć o częstotliwości tak niskiej, że właściwie nie da się go usłyszeć. Young zauważał, że większej części ludzkiego życia, przynajmniej w USA, towarzyszy niezauważany, zazwyczaj 60-hercowy szum prądu zmiennego, który zasila światło elektryczne, wszystkie działające na prąd urządzenia gospodarstwa domowego i całą resztę sprzętu niezbędnego w nowoczesnym życiu. Nie dziwi zatem fakt, że wiele swoich utworów skonstruował w oparciu o takie drony. Jednym z pierwszych źródeł dźwięków brzęczących, które wykorzystywał muzycznie, były nagrania pompy z akwarium, w którym trzymał swojego żółwia.

Kariera Younga zaczęła się w bardziej konwencjonalnych okolicznościach, w latach 50. w Los Angeles, gdzie Young studiował u pianisty Leonarda Steina, byłego współpracownika Arnolda Schönberga, i rozpoczął grę na saksofonie altowym w grupie jazzowej grającej bebop. W połowie lat 50. komponował również dzieła bliskie serializmowi, a zwłaszcza muzyce Antona Weberna. Dzieła Younga wkrótce nabrały bardziej osobistego charakteru i oddaliły się od lapidarności twórcy punktualizmu. Miało to dwie przyczyny. Jedną była współpraca, dość krótkotrwała zresztą, z Karlheinzem Stockhausenem w Niemczech, gdzie Young zainteresował się muzyką Cage’a, a drugą było wydanie w USA płyty indyjskiego mistrza sarodu [rodzaj indyjskiej lutni – przyp. red.] – Alego Akbar Khana. „Do sklepu z płytami po to nagranie udałem się biegiem” powiedział kiedyś La Monte.

Inspiracje te wzmocniły jeszcze wpływ znanych Youngowi z dzieciństwa dźwięków. W rewolucyjnych poglądach Cage’a o muzyce i czystych strojach oraz w indyjskich dronach Young widział uzasadnienie swojego własnego podejścia do sztuki. Już w 1957 roku Young wprowadził do swoich kompozycji nuty o dłuższym czasie trwania. *For Brass* (z 1957 roku) oraz nowatorskie *Trio smyczkowe* (z 1958) były próbą zasypania przepaści dzielącej abstrakcję atonalne tworzone przez pokolenie muzycznych modernistów, takich jak Webern, Boulez

i Carter, od charakterystycznej dla przyszłego nurtu minimalistycznego głęboko zakorzenionej tonalności i wydłużonego czasu trwania nut. Zławsza *Trio smyczkowe* zwiastowało nadejście minimalizmu. Dzieło to, skomponowane jeszcze zgodnie z zasadami serializmu, składające się z długo wytrzymywanych nut przedzielonych okresami ciszy, można by uznać za mariaż muzycznych aforyzmów Weberna i cage’owskiej filozofii „wszystko jest muzyką”.

Akt wydłużania nut stał się dla Younga przełomem. Umożliwił bowiem wsłuchiwanie się w brzmienia występujące w ramach poje-



dynczego dźwięku (aliquoty) i kierował uwagę na strój – zarówno dźwięku jako takiego, jak i harmonii pojawiających się gdy kilka nut granych jest razem. Logicznym – w każdym razie dla La Monte’a, który przełom ten uważa za wynik „intuicyjnego natchnienia”, a nie „dedukcji teoretycznej” – następnym krokiem było dokładne zbadanie pojedynczej harmonii. *Composition 1960 # 7* składał się z jednego, podstawowego akordu – kwinty czystej, czyli *h i fis*. Instrukcja dla wykonawcy była równie prosta: „Grać przez długi czas”.

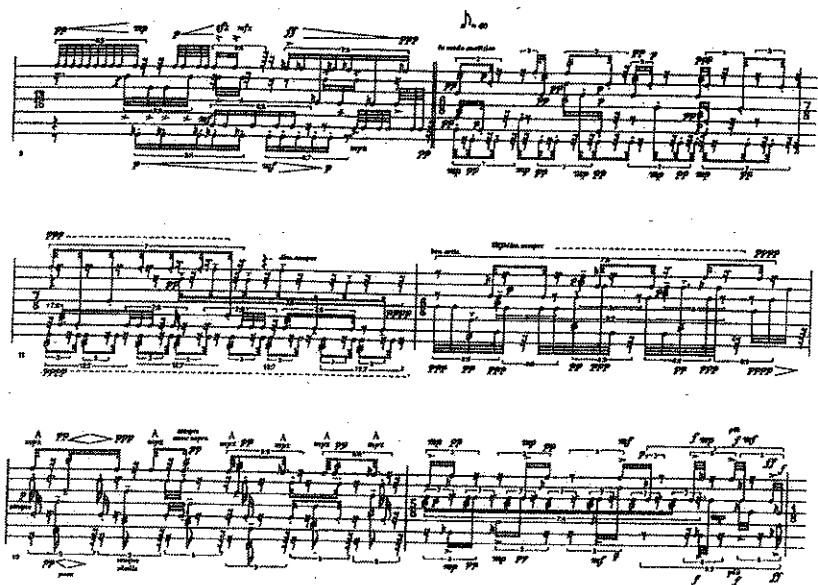
Utwór złożony z dwóch granych w nieskończoność nut wnosi do twórczości kompozytora posmak zen. Odegrał jednak znacznie ważniejszą rolę. Tak dokładne wsłuchiwanie się w strój i składowe harmoniczne dźwięków, popchnęło La Monte Younga w stronę stroju zwanego naturalnym. Strój równomiernie tempero-

wany, na którym opiera się najnowsza muzyka zachodnia, dzieli oktawę na 12 równych części, i oddala nuty od wysokości, na której w naturalny sposób powinny wystąpić, dzięki czemu jednak muzyk może grać w dowolnej tonacji i swobodnie przenosić się z jednej do drugiej. Wadą tego skądinąd skutecznego kompromisu jest zaburzenie naturalnych składowych harmonicznych występujących wewnątrz każdego dźwięku. Young uznał natomiast że czyste lub naturalne interwały pozwalają na czyste brzmienie alikwotów i ich wzajemne wzmocnianie. Pojedyncza nuta, bądź dwie nuty, przytrzymane przez dłuższy czas, stawały się w stroju naturalnym czymś w rodzaju pryzmatu rozbijającego dźwięk na całą serię składowych. W brzmieniu, który wydawało się składać tylko z jednego dźwięku lub akordu ujawniała się nieoczekiwana głębia alikwotów.

W ciągu następnych kilku lat Young stopniowo wprowadzał do swojej twórczości strój naturalny. Choć nadal grał na saksofonie, zaczął również rozwijać rytmiczny, akordowy styl gry na fortepianie, instrumencie, który jest skądinąd szczytowym osiągnięciem w dziedzinie równomiernej temperatury. Wykorzystanie długotrwałych brzęczeń we wcześniejszych utworach zapowiadało fascynację Younga strojem, ale prawdziwy rozkwit jego twórczości na fortepianie rozpoczął się mógł dopiero w roku 1964, gdy znalazł sposób na całkowite przestrojenie instrumentu. Dwa lata wcześniej Young stworzył zespół *The Theatre of Eternal Music* i rozpoczął pracę nad utworem *The Second Dream of The High-Tension Line Stepdown Transformer* na instrumenty smyczkowe bądź inne precyzyjnie strojone drony. Grając na saksofonie na tle podtrzymywanego dronu⁵ prezentował szybkie solówki w stylu Coltrane’a oparte na skalach modalnych. Jego twórczość miała wielki wpływ na rozwój tego nurtu muzyki współczesnej, który oparty był na stroju naturalnym, i stała się bezpośrednim powodem powstania wielu tekstów na temat możliwości różnych strojów oraz muzycznych, a nawet psychoakustycznych efektów oddziaływania różnych systemów strojenia na słuchacza. We wcześniejszych latach 60. La Monte Young poruszał się jednak samotnie po muzycznej *terra incognita*.

(...)

W okresie lat 60. pytanie „Kim jest La Monte Young?” powtarzało się w magazynach mainstreamowych oraz gazetach prawie tak często, jak w czasopiśmie awangardy. Nowatorskie podejście kompozytora do tak podstawowych aspektów muzyki jak czas, strój i efekt wywierany na słuchaczy wywołało zjadliwą krytykę, ale też zainteresowanie i uznanie ze strony prasy. Przeczcucie dziennikarzy, że mini-



Bone Alphabet (1991) na perkusję

String Quartet No. 2

Brian Ferneyhough

Edition Peters No. 7329
© Copyright 1981 by Henrichsen Edition,
Peters Edition Ltd., London

II Kwartet smyczkowy (1990)

ści w kwestii użytych w nim terminów. Albo też czytelna semantycznie treść tekstu może być niezrozumiała, gdyż służy do budowania znaczeń na całkiem innych poziomach (jak na przykład w „Mots d'heures; gousse, rames” gdzie wszystko jest jasne, ale tylko wtedy, gdy wiadomo o co chodzi – „Mother Goose Rhymes”!). Złożoność sytuacji leży w takich przypadkach poza przedmiotem, przynajmniej do pewnego stopnia. Zakłada to zależność różnych poziomów tworzenia znaczeń (patrz: pseudouczzone głosy do tekstów z mojego ostatniego przykładu). Zawilosość jest dla mnie także czymś ze swej natury relacyjnym, ale powstającym z interakcji immanentnych w większości dla utworu planów porządkowania (co nie oznacza, że tendencja ta nie jest podejmowana w innych rozważaniach).

Jakie są granice tego, co postrzegalne?

Pytanie o granice tego, co postrzegalne, nierozdzielnie łączy się z pytaniami o to, co liczy się jako „tam będące” na tyle, by być postrzegane. Ucho z pewnością nigdy nie jest całkowicie pasywne; wciąż filtruje dźwiękową informację przez skomplikowany i stanowiący system rozbudowanych sit. To od utworu zależy szansa na umożliwienie jego indywidualnej integracji niuanse i struktury, tak aby słuchacz mógł zacząć rozróżniać to, „co” jest dla percepcji bardziej użyteczne. Obserwacja fakturalnych subtelności nie jest aż tak bardzo pożyteczna bez jakiegś świadomości skali zdarzeń, w której te elementy są zakorzenione. To znów kwestia perspektywy.

Jakie są granice tego, co możliwe do zagrania? Jaki jest sens „nadmiaru zapisu”? Co w tym kontekście znaczy słowo „interpretacja”?

Do zagrania przez kogo, w jakim celu?

Całe zagadnienie „dokładności” jako podstawowego kryterium wykonawczego mistrzostwa jest pełne na wpół wypowiedzianych problemów. Być może pojęcie „wierności intencjom tekstu” jest bardziej odpowiednie, bo mniej dokładne? Pozwól sobie podać „nie całkiem hipotetyczny” przykład: mamy nowy kwartet smyczkowy, którego oryginalny materiał w całości pochodzi ze znanego kwartetu Mozarta⁵. Ów materiał został przefiltrowany, zniekształcony i na nowo uporządkowany przez komputer w celu stworzenia wirtualnie gładkiego przejścia od „rzeczywistego” Mozarta, przez „pseudo-Mozarta” do fragmentów, w których istnieje mały albo żaden bezpośredni związek z podstawą, pod względem zarówno stylu, jak i samego materiału. Pomijając sukces lub porażkę samej kompozycji, pozostaje problem adekwatności interpretacji: czy wykonawcy będą starać się interpretować możliwy do zidentyfikowania materiał

malizm może okazać się sensacją (wynikającą z sukcesu muzyki Terry'ego Riley'a w połowie lat 60.), zapewniło Youngowi, twórcy, który był motorem tego ruchu, ciągłą obecność w mediach. (...)

The Theatre of Eternal Music, utworzony w 1962 roku, stał się dla Younga okazją do gruntownego poznania instrumentów smyczkowych, dających się bardzo precyzyjnie stroić. W zespole grała między innymi Marian Zazeela, która wkrótce przystąpiła do stworzenia wizualnego odpowiednika muzyki Younga. Tak zaczęło się ich wspólne projektowanie środowisk dźwiękowych i świetlnych – Dream House, zainicjowane utworem *The Tortoise, His Dreams and Journeys* w 1964 roku i trwające do dziś. Poszczególne Dream Houses można uznać za kolejne manifestacje tego samego dzieła. Na nagraniu z monachijskiej galerii Heiner Friedricha z 1969 roku La Monte Young opisuje *The Tortoise, His Dreams and Journeys* jako utwór rozwijający się poprzez wykonania jego poszczególnych części. „Zakres utworu jest tak ogromny – jak pisał kompozytor – że przez całe życie spodziewam się wykonywać różne jego fragmenty, i mam nadzieję, że jego rozwój będzie kontynuowany w Dream Houses stworzonych po to, by go nieprzerwanie grać”.

Poczynając od roku 1969, Young i Zazeela udostępniali publiczności swoje dzieło: środowiska o stałym rozkładzie częstotliwości światła i dźwięku uzupełniane od czasu do czasu śpiewem i innymi instrumentami. Instalacje te składały się z urządzeń generujących ciągle tony oraz powoli zmieniające się oświetlenia. Do przestrzeni tak urządzonych wkroczyć mogła grupa muzyków, która grała na tle brzęczenia wytwarzanych przez urządzenia.

Instalacje z cyklu Dream Houses działały zazwyczaj kilka dni, a występy muzyków na żywo trwały do ośmiu godzin. Cechami charakterystycznymi środowisk dźwiękowo-świetlnych były długie, podtrzymywane drony instrumentów, współbrzmienie bądź przeciwstawianie się dźwiękom wytwarzanym przez urządzenia, oraz pojawiające się wewnątrz instalacji rozległe pola zjawisk akustycznych, takich jak ujawnione przez rezonanse składowe harmoniczne. Czasami Young albo Zazeela wykonywali też partie wokalne w stylu indyjskim. Dźwięk w Dream Houses był tak głośny, że nabierał wręcz fizycznej masy, a ruch fal dźwiękowych był odczuwalny w stopniu dla jednych zachwycającym, dla innych bolesnym, a z całą pewnością niedającym się zignorować. Wysoki poziom głośności umożliwiał wyraziste postrzeganie tonów harmonicznych, a wskutek długotrwałego podtrzymywania dźwięków powstawały fale stojące i w poszczególnych częściach pomieszczenia słychać było różne brzmienia. Tego typu zjawiska akustyczne stały się wyznacznikiem późniejszej muzyki Younga, określając przy tym rolę słuchacza w jego twórczości.

(...)



La Monte Young i Marian Zazeela fot. Stephanie Chernikovsky

Lata 60. omówiłem tak dokładnie, ponieważ pod wieloma względami La Monte Young pozostał dzieckiem tamtej dekady. Kompozytor wciąż zajmuje się wieloma tymi muzycznymi (i pozamuzycznymi) problemami, które stanowiły podstawę jego twórczości 30 lat temu, takimi jak fascynujące go postrzeganie czasu przez ludzi. Jego Forever Bad Blues Band wyrasta z wczesnych utworów saksofonowych z lat 60. Kompozytor nadal pracuje nad wyrażanymi technikami stroju, rolą ciszy oraz psychoakustycznymi efektami muzyki. Przykładowo, w utworze z roku 1989 *The Romantic Symmetry (over a 60 cycle base) in Prime Time from 144 to 112 with 119* Young wykorzystał składowe harmoniczne oparte na liczbach pierwszych i znajdujące się tak wysoko w szeregu alikwotów, że „najprawdopodobniej nie tylko nikt wcześniej ich nie stosował w muzyce, ale wręcz nikt dotąd ich nie usłyszał i nie próbował choćby wyobrazić sobie uczuć, jakie wywołują”. Wraz z Marian Zazeelą wciąż tworzy środowiska dźwiękowo-świetlne, które funkcjonują znacznie dłużej, niż trwać mogą najdłuższe nawet utwory muzyczne.

La Monte i Marian nadal mieszkają w urządzonym przez siebie ciasnym, pachnącym indyjskimi przyprawami i zapchanym tampurami nowojorskim łódeczce, do którego wprowadzili się

La Monte Young wykonujący *The Well-Tuned Piano*

w 1963, i który stał się inspiracją dla ich wspólnych dzieł. Czas zatrzymał się tu w miejscu. Na górze powstają kolejne wersje środowiska Dream House, a artyści zachowali zwyczaj dostosowywania swoich rytmów dobowych do wymogów pracy. (...) Young często modyfikuje swoje życie codzienne, podobnie jak swoją twórczość, odrzucając potoczne czy najczęściej spotykane podejście do czasu. Doba jest zbyt krótka? Trzeba ją w takim razie przedłużyć. La Monte i Marian w latach 60. zaczęli eksperymentować z dniem 28-godzinnym i zdarzało im się przez dłuższy czas żyć w tym rytmie, a także spędzać całe tygodnie wewnątrz tworzonych przez siebie środowisk. (...)

Dekada, która nastąpiła po ekscytujących latach 60., wydaje się okresem wycofania się Younga ze świata medialnego i przyćmienia jego sławy przez innych twórców awangardy. Pozory mogą jednak mylić – był to dla niego czas rozwoju i ulepszeń, zwłaszcza jeśli chodzi o strój wykorzystywany w środowiskach Dream House oraz w projekcie *The Well-Tuned Piano*. Wiele lat poświęcił również na studiowanie klasycznego śpiewu raga pod kierunkiem indyjskiego wokalisty Pandita Pran Natha, którego poznał w 1970 roku. La Monte i Marian nie tylko studiowali u Natha przez całą dekadę, ale też akompaniowali mu na tampurach podczas jego koncertów oraz byli producentami tych imprez w Nowym Jorku. W latach 70. *The Well-Tuned Piano* zdominowało twórczość Younga.

The Well-Tuned Piano datować można na rok 1964, ale La Monte Young zawarł w tytule kilka dat: 1964-1973-1981-Present. Wyznaczają one przełomowe punkty w rozwoju dzieła. W 1981 miało miejsce jego pięciogodzinne wykonanie, które ukazało się na zestawie 5 płyt CD Gramavision. „Teraźniejszość” oznacza, że projekt, podobnie jak cała twórczość Younga, przechodzi ciągłą ewolucję. Rok 1973 był chyba jednak największym przełomem, ponieważ właśnie wtedy La Monte Young zmienił jeden dźwięk pierwotnego stroju z roku 1964. Lata pracy ze strojem naturalnym odsłoniły przed nim nowe możliwości harmoniczne, a rezultatem zmiany nuty i coraz bardziej wyrafinowanego wyczucia stroju u Younga był drugi spośród najważniejszych obszarów akordowych utworu.

1973 to również rok, w którym utwór *The Well-Tuned Piano* po raz ostatni pojawił się w pierwotnej formie, czyli na taśmie. W następnym roku Young po raz pierwszy otrzymał szansę wykonania go na żywo. Zapis na kasecie był wcześniej konieczny, ponieważ przestrojenie instrumentu wymagało wyłącznego dostępu do niego (a tym samym i do pomieszczenia, w którym utwór miał być wykonany) przynajmniej na tydzień lub dwa przed występem. Youngowi udostępniono w Rzymie salę i fortepian Bösendorfera na odpowiednio

Mozarta wedle kanonu zastanej tradycji? Jeśli tak, w jakim momencie procesu przekształceń powinni wrócić do (prawdopodobnie bardziej obiektywnie kontrolowanej) konwencji dosłownego odtwarzania, stosowanej we wszystkich odmianach muzyki współczesnej? Czy też, odwrotnie, powinni grać Mozartowskie residua także zgodnie z tymi drugimi kryteriami? A może powinni raczej starać się przełożyć kodeks Mozarta na tekstualne sytuacje, dla których skrajności rozdzielenia i rozczłonkowania są normą? Ta alternatywa też jest w najlepszym razie problematyczna, skoro brakuje oczywistych wspólnych wartości w słownictwie, a przede wszystkim ciągłości.

Moim zdaniem zapis jest zawsze zależny od intencji, to znaczy adekwatne sugerowanie odpowiednich form reakcji zależy od kompozytora. Jasne jest, że żaden zrozumiały zapis nigdy nie sprostą zadaniu przekazania wszystkich aspektów utworu tak, aby wykonawca mógł go powtórzyć; nie twierdzą też, aby było to kiedykolwiek potrzebne. Skoro brakuje raz na zawsze danych kryteriów (historycznych, kulturowych), kompozytor z pewnością powinien jakoś odnieść się do tych problemów i zaproponować wykonawcy takie formy zapisu i stopnie fizycznego zaangażowania, które zaczęłyby podpowiadać (a potem powstrzymywać!) możliwe drogi owocnej interpretacji danego tekstu. Przynajmniej w przypadku utworów solowych albo pisanych na małą ilość wykonawców jest to wartościowy i praktyczny ideał. Pojęcie „nadmiaru zapisu” wydaje mi się w tym świetle wyjątkowo nietrafnym określeniem. Stopnie skali i akcenty w zapisie wybiera się po to, aby zasugerować odpowiednie strategie interpretacyjne wobec tekstu, a nie w celu wyeliminowania jego autonomii. Wręcz przeciwnie!

Chciałbym podkreślić znaczenie tych właśnie kwestii, bardziej niż zagadnienia trudności wykonawczych w sensie technicznym, gdyż z mojego punktu widzenia prawie każda muzyka pozostaje w pewnej mierze niedostępna (i przez to „trudna”), jeśli manualna i umysłowa sprawność nie jest zaangażowana w artykułowanie bogatych i wartościowych kontekstów. Żaden kompozytor, bez względu na przekonania, nie jest skłonny do podjęcia wyzwania w tym samym stopniu.

Kiedy uznajesz wykonanie za rozsądną próbę zmierzenia się z materiałem, a kiedy za porażkę?

Jeśli partytura jest traktowana jako odzworowanie dzieła, którego stanowi zapisaną formę, wówczas wszelkie rodzaje wykonania, które stanowią świadomą próbę zrealizowania partytury, są interpretacjami

wartościowymi. Nie ma tu różnicy między Haydnem i Xenakisem. Kryteria estetyczne adekwatnego wykonania leżą w tym, jak dalece wykonawca jest technicznie i duchowo zdolny do rozpoznania i urzeczywistnienia wymogów wierności (NIE: dokładności!). Nie jest to kwestia 20% albo 99% „nut”; wszystko zależy od tego, czego się wymaga. Fałszywie postrzegany problem „niewykonalności” jest w gruncie rzeczy tematem zastępczym. Niektórzy kompozytorzy mogą nie przejmować się praktycznością, myślę jednak, że ja sam do nich nie należę, choć i mnie oczywiście zdarza się popełniać głupie błędy. Tam, gdzie chodzi o działania dosłownie niemożliwe (albo przynajmniej mało prawdopodobne), uściślam to w kontekście, tak aby odpowiednie wskazówki stanowiły integralną część właściwej partytury. Istnieje tutaj naprawdę cała masa zagadnień: jedno z nich sprowadza się do pytania, czy i w jakim stopniu określony styl wymaga dokładnego zapisu określonych kierunków interpretacji? Konwencje się różnią, więc nieuchronnie twierdzenia dotyczące rzekomo „naturalnych” stopni ustalania w zapisie niuansów artykulacyjnych okazują się puste. Pojęcie „nadmiaru zapisu” jest naprawdę mylące, jeśli zakłada obecność kompleksów znaków niemających odniesienia do rzeczywistości, albo których odniesienia są tak kontekstowo oczywiste, że nie potrzebują żadnego określonego zapisu. Prawdą jest, że skupienie w jednym miejscu wielu symboli zapisu może prowadzić do uczynienia całościowego muzycznego „obrazu” problematycznym, ale to tylko część zagadnienia. Zawsze bowiem trzeba pamiętać, że wykonawca musi pozostać świadomy potrzeby ciągłej rewizji korelatów wizualnych, kontekstowych i dźwiękowych.

Brian Ferneyhough, 1990

Tłumaczenie: Paweł Mościcki
Redakcja: Anna Pęcherzewska i Jan Topolski

Tekst powyższy stanowi odpowiedź na ankietę Complexity in music? wystosowaną do kompozytorów, wykonawców i teoretyków z całego świata przez Richarda Toopa i organizatorów prekursorskiego festiwalu w 1990 roku w Rotterdamie. Angielska wersja została opublikowana w książce programowej festiwalu.

¹ „Błąd kategoryalny” (category error) to termin wprowadzony do filozofii przez brytyjskiego filozofa Gilberta Ryle’a (a nie, jak zdaje się sugerować Ferneyhough, przez Bertranda Russella). Ogólnie rzecz biorąc, chodzi o semantyczny i ontologiczny zarazem błąd polegający na tym, że przypisujemy określonemu bytowi jakąś własność w oparciu o całkowicie błędne pojmowanie natury samego przedmiotu. Sam Ryle próbował pokazać, że właśnie na tym polega błąd w traktowaniu umysłu jako substancji niematerialnej, podczas gdy jest on zbiorem dyspozycji i zdolności. (przyp. tłum.)

² Autor zdaje się tu nawiązywać do teorii Leibniza o monadach: bytach zamkniętych w sobie, niemających komunikacji ze światem zewnętrznym, a wewnętrznie samowystarczalnych i samoodnależających się do siebie – znaną metaforą tego stanu była tzw. „monada bez okien”. (Iten i wszystkie dalsze przypisy pochodzą od redakcji)

³ Taki jak ten, o którym pisaliśmy w poprzednim „C” na przykładzie jego związków z Luigim Nono na ss. 88-93 oraz na www.glissando.pl.

⁴ Autorowi chodzi oczywiście o różne tendencje powrotu do muzyki przeddodekafonicznej, próby podjęcia pozostawionych wówczas przez wielu twórców problemów tonalności (i jej różnych form), eufonii (i harmonii konsonansowej), melodii oraz formy klasycznej.

⁵ Wydaje się, iż jest to aluzja do utworu *Wariacje pożegnalne* na temat Mozarta na kwartet smyczkowy i taśmę... Stanisława Krupowicza – który powstał w roku 1986 i został nagrany na znanej antologii *Computer Music Currents* oficyny Wergo w 1992 roku. A może do orkiestrowego *Accanto* Helmuta Lachenmanna z 1971 roku?



długi okres, co umożliwiło mu zagranie dwóch koncertów. Wydarzenie to mocno wpłynęło na sam utwór i wzmocniło determinację Younga. Zabawa teoretyczna na zasadzie „ciekawe, co z tego wyniknie” zaczęła pochłaniać twórcę w stopniu rzadko spotykanym we współczesnej muzyce.

Instrument o tak doskonałej jakości jak Bösendorfer, posiadający ponadto dodatkowe klawisze w dolnym rejestrze, będące znakiem rozpoznawczym tej firmy, pozwolił Youngowi dostrzec w utworze możliwości ledwie zarysowane we wcześniejszej wersji. Organizator, Fabio Sargentini, również je dostrzegł. Po sukcesie pierwszych dwóch występów na żywo kupił dla La Monte’a instrument i zorganizował kolejne koncerty. Fortepian znalazł się wkrótce w nowojorskim lokalu Dia Art Foundation, co pozwoliło na utrzymanie i ulepszenie jego stroju. Dzięki dobrze kontrolowanym warunkom stało się to podstawą dla nadzwyczajnych, nowatorskich efektów akustycznych, z których znane jest *The Well-Tuned Piano*. Podczas wolniejszych pasażów alikwoty były dobrze słyszalne, a szybsze wiązki dźwięków zaczęły wytwarzać szerokie wstęgi harmoniczne, zwłaszcza gdy grane były forte lub fortissimo albo trwały wystarczająco długo. Takie pasma alikwotów lub „obłoków”, jak określa je sam La Monte, zawierają wiele składowych z wysokich zakresów szeregu harmonicznego, gdzie dźwięki znajdują się bardzo blisko siebie. La Monte wkrótce zauważył, iż bliskość ta wywołuje efekt zwany dudnieniem. Dostosowując rytm uderzeń w klawisze do rytmu tych dudnień udało mu się stworzyć środowisko muzyczne, w którym cały system drgań i rezonansów harmonicznym wzmacniał się nawzajem, tworząc dźwięk o sile zdolnej wypełnić całą halę.

W 1976 miała miejsce niemiecka premiera *The Well-Tuned Piano* na Bösendorferze Imperialu, Rolls Roysie wśród fortepianów. Instrument został zakupiony dla La Monte Younga, tym razem przez Dia Art Foundation, i po przeprowadzeniu pewnych modyfikacji w warsztatach Bösendorfera trafił do Nowego Jorku. Właśnie na tym fortepianie utwór zyskał formę dojrzałą. Możliwość dokładnego strojenia oraz sala, którą La Monte Young dysponował, pozwoliły na włączenie się w subtelności dzieła. Young stworzył nowe obszary akordowe, a fragmenty improwizowane zostały poszerzone i w większym stopniu zróżnicowane.

Na ironię zakrawa fakt, że na najbardziej europejskim z instrumentów, jakim jest fortepian, powstała najbardziej twórcza reinterpretacja indyjskiej ragi. Wokół każdego z centralnych elementów melodycznych *The Well-Tuned Piano* powstawały – jak w radze – improwizacje, które kompozytor mógł wedle woli poszerzać i urozmaicać. Podobnie jak raga *The Well-Tuned Piano* posiada kilka głównych obszarów, rodzaj szkieletu, dopełnianego



La Monte Young, Idaho



La Monte Young i Marian Zazeeli, Nowy York

za pomocą improwizacji.

(...)

The Well-Tuned Piano wymaga, rzecz jasna, niemałego wysiłku ze strony publiczności. Wykonania w latach 70. trwały od trzech i pół do czterech i pół godziny. Większym szokiem dla nieprzygotowanego słuchacza był jednak strój instrumentu. Tytułowe *well tuned* mogło się początkowo wydawać żartem autora – przecież fortepian był, wedle wszelkich normalnych kryteriów, całkowicie rozstrojony. Wielu słuchaczy z łatwością akceptuje jednak niecodzienne brzmienie utworu ze względu na jego niezwykle silne oddziaływanie, a określenia takie jak „hipnotyczny” i „porywający” powtarzają się w komentarzach słuchaczy *The Well-Tuned Piano* (nawet tych, którzy nie byli w stanie wytrwać do końca utworu). Spośród dzieł Younga to cieszy się z pewnością największym uznaniem.

(...)

W roku 1976 Dia Art Foundation, która finansowała przede wszystkim artystów wizualnych i zajmowała się wystawami oraz większymi projektami, postanowiła zapewnić stałą przestrzeń dla dzieł La Monte Younga i Marian Zazeeli. W 1979 roku, po trzech latach poszukiwania miejsca spełniającego wymogi artystów, Dia Art Foundation kupiła dawny

budynek Giełdy Towarowej na dolnym Manhattanie. Ogromny, sześciopiętrowy gmach stał się siedzibą „Dia Custom Bösendorfer Imperial” i wkrótce wypełniło go środowisko dźwiękowe i świetlne dostosowane do tej lokalizacji, największe z dotychczasowych dzieł La Monte Younga i Marian Zazeeli. Wolni od ograniczeń finansowych oraz tych związanych z działaniem w przestrzeni publicznej, rozpoczęli tworzenie niezwykle miejsca, spełniającego funkcję obiektu d’art, mieszkania, biura i sceny. Połączyli tam dwa najważniejsze dzieła Younga: w strukturę największego z *Dream House’ów* wplekli pomieszczenia wypełnione falami sinusoidalnymi odpowiadającymi poszczególnym istotnym obszarom akordowym *The Well-Tuned Piano*.

Ponieważ każde pomieszczenie stało się odrębnym środowiskiem harmonicznym, można było w sensie jak najbardziej dosłownym odbyć spacer po różnych akordach – słuchacz poruszając się po korytarzu, zostawiał za sobą jeden akord, podczas gdy drugi stopniowo narastał. W pewnym sensie to właśnie on wykonywał *The Well-Tuned Piano*, a w każdym razie oparty na akordach szkielet utworu. Podobnie jak La Monte w swoich wykonaniach, słuchacz mógł poświęcić więcej czasu jednemu akordowi niż innemu, powrócić do akordów

Złożony świat Briana Ferneyhougha

IWONA LINDSTEDT

Źródła metody kompozytorskiej Briana Ferneyhougha poszukiwać należy nie tylko w historii jego muzycznego wykształcenia (studiował m.in. u Tona de Leeuwa w Amsterdamie oraz u Klause Hubera w Bazylei), lecz przede wszystkim w jego własnych doświadczeniach zdobytych w latach młodości. Ferneyhough jest bowiem w znacznej mierze autodydakta: sam intensywnie poznawał dzieła Schönberga, Stockhausena i Bouleza, a także Hindemitha i Bartóka. Doświadczenia totalnego serializmu lat 50. zostały w jego własnej twórczości zaabsorbowane w swoisty sposób, całkowicie pozbawiony serialnej ortodoksji i dosłowności. Rezultatem tego wchłonięcia jest – na pierwszy „rzut ucha” – kalejdoskopowa, kontrapunktyczna żywotność i zmienność. Już we wczesnych partyturach Ferneyhougha ujawniła się waga owych doświadczeń, a odniesienia do *Structures* i *II Sonaty* Bouleza czy wczesnych *Klavierstücke* Stockhausena interpretatorzy tych dzieł wnioskowali choćby na podstawie samej tylko skomplikowanej notacji rytmicznej.

Chociaż punktem wyjścia dla strategii kompozytorskich Ferneyhougha są procesy kwantyfikacji i transformacji, mające swe korzenie w serializmie, to stymulująca funkcja tej idei przejawia się w jego twórczości nie poprzez totalną predeterminację elementów, lecz dzięki użyciu procesów algorytmicznych

jako swoistych „siec”. Tworzą one rodzaj „transcendentalnego toru przeszkód”, przez który „przeciska się” inwencja muzyczna – w podobny sposób, jak dzieje się to w późnych dziełach Jana Sebastiana Bacha¹. Na stronach partytur Ferneyhougha występuje ogromne zagęszczenie zdarzeń muzycznych. Ale jako całość ta gmatwanina pojedynczych linii lub większych warstw dźwiękowych okazuje się koherentna i niepozbawiona walorów dramaturgicznych. W sumie doświadczenie słuchowe tej muzyki daje wrażenie znacznie mniejszego skomplikowania niż to, o którym można by wnioskować, oglądając same tylko partytury.

Kompozycje Ferneyhougha reprezentują generalnie ekstremalny poziom trudności i stawiają nadzwyczajne wymagania wykonawcom. Jak zauważył Richard Toop², dzieła takie jak *Unity Capsule*, czy *Time and Motion Study* stwarzają wrażenie, że ich podstawowym celem artystycznym i estetycznym jest „badanie” zdolności wykonawcy, któremu powierzono realizację zadań leżących na granicy jego możliwości zarówno fizycznych, jak i mentalnych. W *Time and Motion Study II*, na przykład, wiolonczelista nie tylko ma do wykonania trudną partię solową, ale też operuje dwoma niezależnymi pedałami nożnymi i własnym głosem. Jest jednocześnie otoczony potężną aparaturą elektroniczną, złożoną

z mikrofonów (z których jeden przyłożony jest do krtani), modulatora kołowego, dwóch systemów opóźnień taśmy, magnetofonu stereofonicznego i głośników. W trakcie wykonania niezbędni są także asystenci, którzy siedząc przy stole mikserskim, nieustannie monitorują, wzmacniają, nagrywają, deformują, odtwarzają i ewentualnie kasują monolog wiolonczelisty. Partytura utworu obejmuje nie tylko partię solową (na dwóch systemach, oddzielnie dla prawej i lewej ręki!), ale także graficzny zapis operacji pedałów nożnych i instrukcje dla pomocników. Notacja jest skrajnie precyzyjna, a wskazówki wykonawcze bardzo szczegółowe. Jednocześnie jednak wykonawcy tej i innych partytur Ferneyhougha mają zwykle spory margines swobody w zakresie podejmowania decyzji dotyczących tego, na jakich aspektach skoncentrują się bardziej, które elementy ominą itd.

W *Lemma-Icon-Epigram* adekwatne wykonanie zakłada na przykład, zdaniem kompozytora³, trzy oddzielne procesy uczenia się:

1. całościowy przegląd „wzorców gestów” bez uwzględnienia detalu rytmicznego;
2. swoiste „oduczenie się”, opuszczenie struktur globalnych w celu koncentracji na rytmicznej i ekspresyjnej ważności każdego pojedynczego dźwięku;

wcześniejszych itp. – o ile w budynku nie było zbyt tłoczno, a La Monte i Marian nie oczekiwali go u siebie. Dla każdego akordu powstało odrębne środowisko świetlne, a ukoronowaniem całego dźwiękowego i świetlnego dzieła była przestrzeń sceny, w której umieszczono fortepian. Bösendorfer Imperial, ustawiony na parkiecie handlowym dawnej giełdy, skąpany w subtelnym blasku instalacji Marian Zazeeli *The Magenta Lights*, żył sobie wygodnie w warunkach świetlnych, ciepłych i wilgotnościowych tak starannie kontrolowanych, że niejednen człowiek mógłby mu pozazdrościć.

Muzyka La Monte Younga tworzona w okresie, gdy mieszkał w Dream House sponsorowanym przez Dia Foundation, była doświadczeniem synestetycznym, ze względu na interakcję światła i dźwięku. Była także doświadczeniem niezwykle elitarnym – występy nie były częste, a La Monte Young, wolny od nacisku rynku, zniknął z horyzontu słuchaczy pozbawionych dostępu do budynku pod numerem 6 manhattańskiej Harrison Street. Przez 6 lat, między 1979 a 1985 rokiem, La Monte Young i Marian Zazeela zajmowali się urządzeniami Dream House, strojeniem fortepianu, i z rzadka występowali – zazwyczaj odbywał się tylko doroczny koncert Pandita Pran Natha. Mimo to muzyka grała bez przerwy, ponieważ środowisko dźwiękowe i świetlne nie zmieniło się do momentu, gdy Dia Art Foundation, nękana finansowymi problemami, sprzedała budynek w 1985 roku.

Sześćoletni pobyt na Harrison Street był okresem artystycznej wolności o doniosłych skutkach. La Monte Young i Marian Zazeela mogli poświęcić się ulepszaniu swoich idei artystycznych i ich praktycznej realizacji w stopniu, o którym większość twórców może tylko marzyć. Z drugiej strony introspekcyjny charakter ich pracy spowodował, że do momentu zamknięcia Dream House w roku 1985 La Monte Young usunął się w cień współczesnej sceny muzycznej. Jego nazwisko przewijało się jeszcze od czasu do czasu w dyskusjach, ale usłyszenie jego muzyki na żywo było właściwie niemożliwe. „Żyje tam jak basza” – narzekał sfrustrowany kierownik firmy fonograficznej – „Jest pod opieką swojego personelu, i uparcie wszystko robi po swojemu”.

Słuchając CD z utworem La Monte Younga, mamy pewność, że brzmi on dokładnie tak, jak życzył sobie autor (a przynajmniej tak, jak chciał, by utwór brzmiał na płycie – koncerty to zupełnie inna dziedzina akustyki). (...) Ma to również niekorzystne konsekwencje – obecnie dostępnych jest bardzo niewiele nagrań muzyki Younga, a ta sprzed 1981 roku jest w ogóle nie do zdobycia (płyty winylowe z owego okresu nie zostały ponownie wydane). (...)

Komercyjne nagrania Younga stanowią jedynie wierzchołek góry lodowej, ponieważ w prywatnych archiwach posiada on nagrania setek godzin występów na żywo. Sprzedaż

budynku Giełdy stanowiła nieprzewidziane zakończenie przedsięwzięcia, które miało być permanentnym, dostosowanym do miejsca dziełem sztuki, ale zmusiła również Younga do rozważenia roli rynku i sposobów, by jego wizja mogła na nim zaistnieć. Była zatem w pewnym sensie błogostawieństwem. Twórczość Younga w ciągu dekad po demontażu Dream House na Harrison Street stała się dostępna bardziej niż kiedykolwiek. Wykorzystując precyzyjnie strojone syntetyzatory, Young stworzył nowe środowiska dźwiękowe i świetlne, z których kilka funkcjonowało przez długi czas. Na przykład utwór *Romantic Symmetry* przez cały rok (1989-1990) można było usłyszeć na scenie Dia Art Foundation na Manhattanie⁴. Dzieło to nawiązuje do dźwiękowej i świetlnej twórczości z lat wcześniejszych; a reaktywowany jako orkiestra dęta The Theatre of Eternal Music kilkakrotnie występował wewnątrz tego środowiska w roku 1990.

Pełny tytuł utworu jest, jak można się spodziewać, znacznie dłuższy. Wyraża on niezwykłą i bardzo osobistą mieszankę matematyki oraz mistycyzmu, obecną od zawsze w twórczości Younga: *The Romantic Symmetry (over a 60 cycle base) in Prime Time from 144 to 112 with 119* jest poświęcony wzajemnym relacjom częstotliwości, które występują bardzo wysoko w szeregu harmonicznym. Utwór wykorzystuje liczby pierwsze, które reprezentują dźwięki niebędące oktawowymi powtórzeniami innych. La Monte umożliwił publiczności wysłuchanie tonów, których ze względu na wysoką częstotliwość rzadko doświadczamy jako zjawisk muzycznych.

La Monte dążył do czystości środowiska brzmieniowego, posługując się w jego tworzeniu zestawem liczb pierwszych. Matematyk Christopher Hennit, a potem sam kompozytor zaczęli określać je mianem „liczb Younga”. Ułożenie tego bardzo szczególnego ich zestawu wymagało zapisania gestami matematycznymi obliczeniami kilku stron, które Young rozdawał następnie na koncertach niczego niepodając słuchaczom. Z drugiej strony utwór składał się jednocześnie mocno w stronę mistycyzmu. Byłby zresztą jedynie ćwiczeniem teoretycznym z cyferkami, gdyby matematyka tych częstotliwości nie przekładała się na przeżycie słuchowe tak wysublimowane i wzniosłe. Tym większego znaczenia nabierały występy na żywo, podczas których każdy członek The Theatre of Eternal Music Big Band miał za zadanie precyzyjnie zgrać się z jedną z częstotliwości dronów. Koncepcja ta jest sama w sobie mistyką, ponieważ nieuchronnie odchylenia wysokości dźwięku następujące podczas zadęcia i przepychania powietrza przez kilka metrów mosiężnej rury oznaczały, że próbowali oni dokonać niemożliwego. Pomimo tego, a może właśnie dlatego, *Romantic Symmetry* w udany sposób wpisuje się w „realizm magiczny” (pojęcie to zapożyczam z antropologii

kultury) zajmujący centralne miejsce w twórczości La Monte'a.

„Muzyka La Monte'a działa oczyszczająco”, mówi kompozytor Ben Neill, który grał w tamtym utworze na trąbce. Uczestniczył ponadto w wykonaniach kilku najnowszych dzieł Younga oraz poprawionych wersji jego dzieł wcześniejszych. W *Melodic Version* utworu *The Second Dream of The High-Tension Line Step-down Transformer* z płyty *The Four Dreams of China* (rok 1962) Neill przewodzi najnowszemu wcieleniu The Theatre of Eternal Music, czyli The Theatre of Eternal Music Brass Ensemble. Elektroniczne drony, które są nieodłączną częścią pierwotnego *The Second Dream*, tutaj nie występują. Świat dźwięków powstaje poprzez wykorzystanie 8 trąbek z tłumikami, grających jedynie 4 wysokości dźwięku. W pierwotnej, „harmonicznej” wersji utworu, która była dziełem prawdziwie minimalistycznym, każdy wykonawca grał tylko jeden dźwięk. Ścisłe wytyczne określały, które wysokości mogą być grane jednocześnie, i w jakich momentach, zaś integralną częścią utworu była cisza. W nowszej wersji – melodycznej – La Monte, ze szczodrością jak na niego niezwykłą, pozwala każdemu z wykonawców grać każdą z 4 nut – według podobnie ścisłych reguł, mówiących, kiedy i jak można grać, a kiedy ma zapaść cisza. La Monte pisał, że wykorzystanie ciszy jako elementu dzieła pozwolić może słuchaczowi (albo przynajmniej samemu kompozytorowi) na dostrzeżenie słusności poglądu Cage'a, w myśl którego utwór to pozbawione początku i końca continuum, złożone z poszczególnych jego wykonań oraz ciszy pomiędzy nimi. Pod tym względem *The Second Dream* stanowi powrót do *Tria smyczkowego* i dowodzi, że mimo zainteresowania dźwiękami ciągłymi Young nie porzucił rozważań nad ciszą jako składnikiem muzyki, które zajmowały go we wczesnym okresie twórczości. Utwór posiada cechy dźwiękowe i świetlne charakterystyczne dla dzieł Younga i Zazeeli. Długie, czyste nuty, które zagrane jednocześnie wytwarzają dobrze słyszalne tony różnicowe i sumacyjne, dają iluzję instrumentu elektronicznego. Powstałe w ten sposób pole dźwiękowe posiada wiele fizycznych właściwości znanych z utworów opartych na dronach, choć jest o wiele mniej głośnie.

(...)

W 1993 roku La Monte i Marian rozpoczęli pracę nad najnowszą instalacją dźwiękowo-świetlną, zwaną potocznie *Dream House* – *Seven Years of Sound and Light* (1993-2000), która miała funkcjonować przez 7 lat. Jej pełny tytuł nie tylko zawiera liczby, ale również w pewnym sensie je celebrowa. Na użytek czytelników cierpliwych i mających dużo czasu zacytuje: *The Base 9:7:4 Symmetry in Prime Time When Centered Above and Below The Lowest Term Primes in The Range 288 to 224 with The Addition of 279 and 261 in Which The*

3. progresywną rekonstrukcję różnych „wzorów gestów” ustanowionych na początku na podstawie doświadczenia nabytego podczas dwóch poprzednich etapów przygotowania.

Powyższe właściwości dzieł Ferneyhougha sprawiają, że jego nazwisko silnie kojarzone jest z tzw. „nową złożonością”, odnoszoną ponadto do twórczości innych, głównie brytyjskich kompozytorów, takich jak: Michael Finnissy już w we wczesnych latach 70., a później James Dillon, Chris Dench, Klaus K. Hübler, Roger Redgate czy Richard Barrett. Termin „nowa złożoność” upowszechnił się szczególnie po festiwalu muzycznym w Rotterdamie, który odbył się między 8 a 10 marca 1990 roku⁴. Książka programowa imprezy zatytułowana została właśnie *Complexity in Music?* i składała się z kwestionariusza wypełnionego przez 36 różnych kompozytorów, wykonawców i muzykologów [por. odpowiedzi Briana Ferneyhougha parę stron wcześniej – przyp. red.]. Pojęcie „nowej złożoności” miało zaś podkreślać wspólnotę pewnych estetycznych i formalnych przesłanek prezentowanych dzieł, nakierowanych na osiągnięcie bardzo złożonych, wielowarstwowych interakcji między procesami zachodzącymi jednocześnie w każdym wymiarze materiału muzycznego. Złożoność jest zatem terminem czysto technicznym i niewiele ma wspólnego z kwestiami stylistycznymi, nie definiuje także żadnej nowej szkoły kompozytorskiej⁵. Główna zasada funkcjonowania „nowej złożoności” to rozwijanie tendencji modernistycznych, w wyraźnej opozycji do typowych dla połowy lat 70. „nowych prostot” i „nowych romantyzmów”. Związki Ferneyhougha z „nową złożonością” sankcjonuje fakt, iż to właśnie on w latach 1982-1996 był koordynatorem programowym letnich kursów w Darmstademie, podczas których dokonywało się krystalizowanie atrybutów „nowej złożoności” w kompozycjach wymienionych wyżej twórców, nagradzanych zresztą prestiżową Kranichsteinpreis. Jednak sam kompozytor stanowczo się od tej grupowej przynależności dystansuje. W całkiem niedawno przeprowadzonej rozmowie z Molly Sheridan⁶ zapytany, czy rzeczywiście uważa się za „arcykapłana nowej złożoności”, odparł:

Jest wielu młodych kompozytorów, którzy czują, że nie solidaryzują się z ich postawami na gruncie tzw. „nowej złożoności”. Oni organizują koncerty, publikują książki (...) Nigdy w życiu nie czułem rzeczywistej potrzeby lub zdolności do bycia członkiem czegośkolwiek, nieważne jak zacna ta rzecz by nie była. (...) Jeśli ktoś chce to tak nazywać, to świetnie, ale ja tego nie robię. Zaczynałem dużo wcześniej, niż ta nazwa została w ogóle wynaleziona. Nie ja ją wymyśliłem, zrobili to muzykolodzy. (...)

Mimo deklarowanego dystansu kompozytora do wszelkich prób „etykietowania”

jego twórczości warto odszukać te aspekty znaczenia terminu „złożoność”, które – jak się okazuje – posiadają pewne przełożenie na kategorie techniczno-estetyczne funkcjonujące w twórczości Ferneyhougha. Wypada najpierw zgodzić się z Jonathanem Harveyem⁷, który stwierdził, że „złożoność” to kategoria relacyjna, określająca nie tyle typ materiału dźwiękowego, ile pewne tendencje lub stany, jakim on ulega. Richard Toop⁸ poświęcił sporo uwagi rozważaniom terminu „złożoność” w kontekście jego określeń synonimicznych, takich jak „komplikacja” czy „zawilść”, i poszukiwał korzeni „złożoności” w muzyce Zachodu. W konkluzji stwierdził, że złożoność nie jest cechą specyficzną dla utworu. Ma ona charakter historyczny i intertekstualny: od Ockeghema zaczynając (*Requiem* i *Missa Prolationem*) po Weberna i postwebernowską muzykę serialną. W rezultacie zdefiniował „złożoność” jako po prostu pewną „szkołę myślenia”⁹. Bez wątpienia w tym właśnie, najszerszym z możliwych, sensie mieści się złożony sposób myślenia kompozytorskiego Briana Ferneyhougha. Szczegółowa charakterystyka wszystkich atrybutów owej złożoności nie jest w pełni możliwa, gdyż większość technicznych detali ulega z utworu na utwór swoistej rekonstrukcji. Możliwe jest wszakże zakreślenie podstawowych obszarów jej funkcjonowania. A zatem „złożoność” rozumiana w kategoriach dynamicznego przekazu informacji i jego relacji do stanów stabilności i niestabilności jest „zawsze relatywna do implikowanej pozycji obserwatora, [gdyż] nawet z pozoru całkiem proste zjawiska mogą łatwo być »zdekonstruowane« na niewyobrażalnie złożone i w szczegółach niemożliwe do przewidzenia czynniki (...)”¹⁰. Konstytuują ją zaś:

a) „**irrationalne miary taktowe**”: „oparte na taktach wyrażanych w kategoriach ułamków pełnych taktów w obecnie przyjętym tempie, co prowadzi do powstania oznaczeń takich, jak 3/10 lub 5/24. Są one użyteczne jako lokalne „dysonanse” służące ponownej koncentracji napięcia i ponownemu oszacowaniu dominującej perspektywy czasowej”¹¹. Notacja rytmiczna widziana jest jako integralny element struktury dzieła, zatem wszelkie próby interpretacji „rubato” są rygorystycznie odrzucane na korzyść jak najbardziej dokładniejszego podejścia do specyficzności tekstu muzycznego.

b) **mikrotony**: oznaczające zarówno subtelne odchylenia od dźwięków podstawowych, jak i oddzielne interwały o wartości 1/4, czy 1/8 tonu.

c) „**typy fakturalne**”: charakterystyczne kombinacje gestów i barw, których zdolność transformacyjna sprawia, iż spełniają funkcję analogiczną do tematów i motywów w tradycyjnie pojmowanych strukturach formalnych¹².

¹ Richard Toop, hasło *Ferneyhough*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, s. 689.

² Jw.

³ *Lemma-Icon-Epigram*, partytura, *Performance Notes*, Edition Peters No. 7233.

⁴ Warto tu przypomnieć, że idea festiwalu narodziła się w 1987 roku, gdy jeden z najlepszych zespołów muzyki współczesnej na świecie, Nieuw Ensemble, nie był w stanie prawić – mimo licznych prób i przymiarek – zamówionego przez siebie utworu *Illuminer le temps* Richarda Barretta.

⁵ Były jednakże czynione takie próby i w 1997 roku Claus-Steffen Mahnkopf zaproponował, by kompozytorów z kręgu „nowej złożoności” określać jako „drugą szkołę darmstadtzką”, co się jednak nie przyjęło – por. też *Obwieszczenie* Mahnkopfa na stronie 76.

⁶ *The Meeting Point: Two European Composers in America*, *In Conversation with Brian Ferneyhough*. Wywiad z 22 lipca 2005 r. Cały przeczytać można na www.newmusicbox.org/page.nmbx?id=4344.

⁷ Jonathan Harvey, *Brian Ferneyhough*, „*The Musical Times*”, vol. 120 no. 1639, September 1979, ss. 723-728.

⁸ *On Complexity*, „*Perspectives of New Music*”, 1993 nr 31/1, ss. 43-53.

⁹ *Four Faces of The New Complexity*, „*Perspectives of New Music*” 1993 nr 31/1, ss. 4-50.

¹⁰ *Composing a Viable (if Transitory) Self*, rozmowa Jamesa Borosa z Brianem Ferneyhoughem, „*Perspectives of New Music*” 1994 nr 32/1, ss. 114-130.

¹¹ Joshua Cody, dyrektor artystyczny Ensemble Sospeso, w rozmowie z Ferneyhoughem, jesień 1996. Publikowane na www.sospeso.com/contents/articles/ferneyhough_p1.html. Wszystkie te skomplikowane miary wywodzą się ze stałej zasady podziału całej nuty na kilka równych części. Zatem 2/10 na przykład oznacza dwie miary w takcie równe 1/10 całej nuty.

¹² Por. Richard Toop, hasło *Ferneyhough*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, s. 690.

Half of The Symmetric Division Mapped Above and Including 288 Consists of The Powers of 2 Multiplied by The Primes within The Ranges of 144 to 128, 72 to 64, and 36 to 32 Which Are Symmetrical to Those Primes in Lowest Terms in The Half of The Symmetric Division Mapped Below and Including 224 within The Ranges 126 to 112, 63 to 56, and 31.5 to 28 with The Addition of 119.

Większość ludzi po przeczytaniu takiego tytułu zapyta co najwyżej: a co tu robi 31.5? Paradoks twórczości Younga polega na tym, że dla niego liczby te są czymś absolutnie konkretnym, wyznaczają wysokości dźwięku, które powinien zastosować, ale – o ironio! – słuchacz tytuł taki odbierają jako abstrakcję, poezję pisaną liczbami, którą można porównać do twórczości malarzkiej abstrakcyjnych ekspresjonistów².

Niezwykły tytuł utworu budzi niezwykle oczekiwania, a słuchacz, którym nie udało się dobrać dalej niż do 3 linijki, prawdopodobnie nie mają w ogóle pojęcia, czego oczekiwać. W przypadku muzyki, i to nie tylko La Monte Younga, jest to zresztą podejście jak najbardziej właściwe. Jeśli wgłębimy się w opasłe tomy komentarzy towarzyszące dziełom La Monte’a, dostrzeżemy, że jego zdaniem matematyka i filozofia są sobie bliższe, niż się zdają. Artykuły fizyków i matematyków-teoretyków badających najnowsze obszary tej dziedziny wiedzy bardziej obecnie przypominają traktaty filozoficzne niż zbiory zimnych równań, zaś tendencja ta nie umknęła uwadze La Monte Younga. Omawiając zawilści szeregi harmonicznych i technik matematycznych stosowanych do wyboru i ułożenia tonów, zapisując pozornie suche obserwacje na temat matematycznych powiązań, kompozytor daje równocześnie wyraz podziwowi, jaki budzą w nim możliwości i bogactwo tonów oraz sposoby ich oddziaływania na słuchacza. Nowatorskie podejście La Monte’a do teorii liczb i komponowania

muzyki zaowocowało powstaniem pikantnych harmonii, dzięki którym od razu rozpoznamy dzieła takie, jak *The Second Dream* czy *The Well-Tuned Piano*.

W muzyce klasycznej północnych Indii występuje stan ducha, bądź stan, w jaki popada się, podczas wykonywania utworu, zwany *upaj*. La Monte opisywał go kiedyś jako poznanie wszystkich zasad i praw wykonania ragi i wbudowanie ich w swój umysł do tego stopnia, że można o nich zapomnieć, czy raczej wznieść się ponad nie, podczas występu. W tym wypadku zasady przestają ograniczać i przemieniają się w punkt oparcia dla wyobraźni. La Monte dąży do takiego stanu w swoich wykonaniach, zwłaszcza w inspirowanych ragą improwizacjach *The Well-Tuned Piano*. Jego muzyka wywołuje stan bliski *upaj* również u słuchacza: przerażające traktaty matematyczne poświęcone identyfikacji tonów w szeregach harmonicznych pozwalają stwierdzić, skąd wzięły się dźwięki utworu (pełny tytuł *Dream House – Seven Years of Sound and Light* jest po prostu wyjaśnieniem, jak powstał zestaw tonów), ale słuchacz może pominąć teorie i otworzyć się na przenikliwe i egzotyczne piękno muzyki.

(...)

John Schaeffer

Tłumaczenie: Marek Mroziwicz
Redakcja: Michał Mendyk, Anna Pęcherzewska,
Jan Topolski.

Pełna wersja oryginalna opublikowana została w znakomitej antologii tekstów *Sound and Light*. La Monte Young and Marian Zazela pod red. Williama Duckwortha i Richarda Fleminga, *Bucknell Review* 1996. Dziękujemy za zgodę na przedruk.

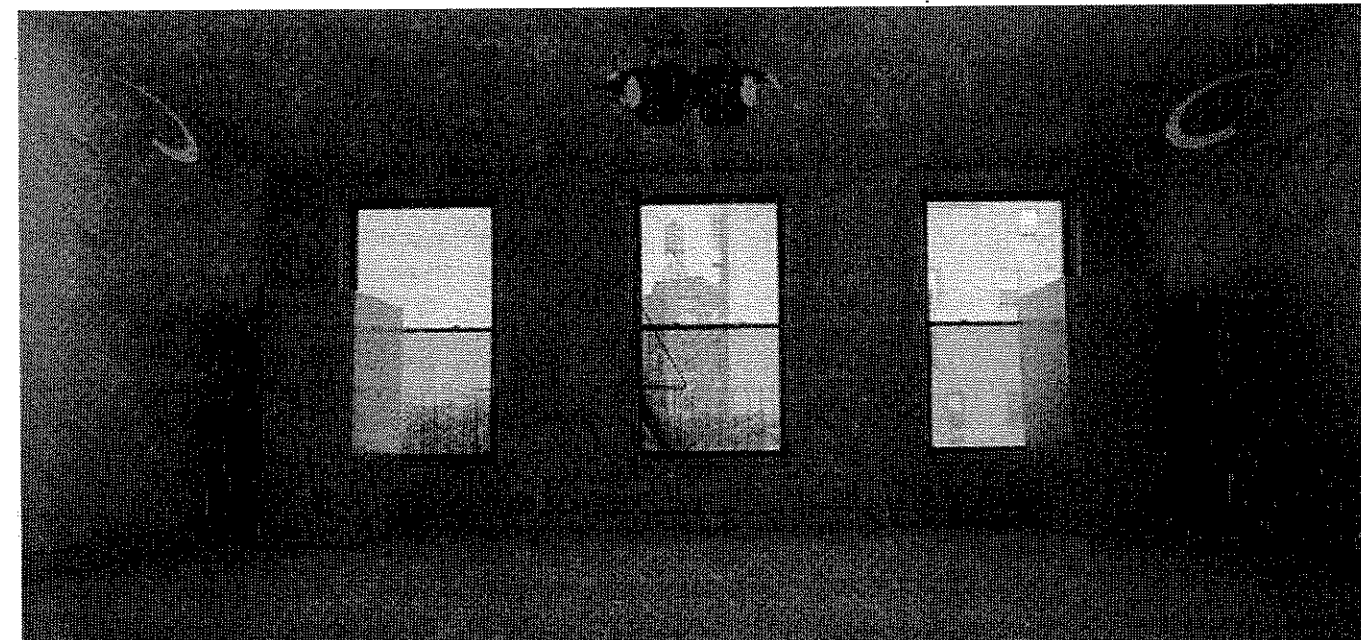
¹ La Monte wpływał na rozwój muzyki głównie przez pośredników: Terry Riley, którego dzieło *In C* z 1964 stało się pierwszym znanym szerokiej publiczności utworem minimalizmu, uznał La Monte’a za artystę, którego oddziaływanie na jego własną twórczość był największe; Rileyem z kolei inspirowało się całe pokolenie muzyków rockowych i elektronicznych w późnych latach 60. oraz wczesnych 70., zarówno w Stanach jak i w Europie. Połowa członków Velvet Underground grała wcześniej w Theatre of Eternal Music, a bardziej eksperymentalne utwory zespołu wpływały na twórczość muzyków, którzy prawdopodobnie nigdy nawet nie słyszeli o La Monte. Sam Young też był pośrednikiem – za jego sprawą wielu muzyków młodego pokolenia, pracujących w bardzo różnych dziedzinach, zetknęło się z radykalnymi koncepcjami klasycznych twórców awangardy, takich jak John Cage, Karlheinz Stockhausen, Morton Feldman i innych.

² Pandit Pran Nath zmarł 13. czerwca 1996 roku, a więc już po powstaniu powyższego tekstu.

³ Odkąd La Monte porzucił w połowie lat 60. saksofon, dzieła na saksofon i dron, o tytułach takich jak *B’ Dorian Blues*, wydawały się ślepym zaułkiem. W latach 90. La Monte, tworząc Forever Bad Blues Band, dowiódł, że nie porzucił myśli o zastosowaniu stroju naturalnego w bluesie, warto natomiast zauważyć, że gra w tym zespole nie na saksofonie, lecz na keyboardzie.

⁴ Utwór w zamierzeniu miał być grany nieprzerwanie, ale surowe wymogi świata rzeczywistego wymusiły zamykanie i wyłączanie instalacji w nocy.

⁵ 31.5 oznacza po prostu nutę 63, obniżoną o oktawę. Czy można mówić w tym przypadku o stroju naturalnym, skoro nie jest to liczba całkowita? Rozważania nad muzyką La Monte Younga często prowadzą do tego typu paradoksalnych pytań.



d) **procedury quasi-serialne**: struktury wysokościowe rzadko regulowane są za pomocą serii dwunastotonowej (wyjątkowo np. w *Superscriptio*), częste jest jednak użycie procedur porządkowania elementów wysokościowych lub/i rytmicznych oraz następującej po tym wielopłaszczyznowej transformacji tych szeregów¹³.

e) **notacja werbalna**: „znaczna część notacji używanej w szkicach do utworu ma formę werbalnej deskrypcji możliwych procesów i stanów”¹⁴. „Nie istnieje rzeczywisty powód, by normalne środki komunikacji – konkretnie: słowa – nie mogły zostać użyte do opisanego zjawisk specyficznie muzycznych, zawsze jednak należy pamiętać, że taki dyskurs u swoich podstaw jest rodzajem poetyckiej raczej, niż rygorystycznie naukowej wypowiedzi”¹⁵. „Kluczowym momentem jest zawsze ten, w którym możesz sformalizować ideę utworu werbalnie”¹⁶.

f) **szczególne elementy zapisu muzycznego**: belkowanie długich sekwencji dźwięków, różne sposoby notacji główek nut (np. w *Unity Capsule* niedokończone romby oznaczające dźwięki instrumentów dętych naznaczone dużym udziałem szumu oddechowego; prostokątne główki nut w linii głosu wokalnego symbolizujące „grę z otwartymi ustami i z pełnym ale rozproszonym oddechem – tak jakby twój oddech był przerywany”¹⁷; artykulacja bez oddechu, samym tylko językiem (oznaczona za pomocą kółka); atak bez języka (odwrócone T); oznaczenie kąta, pod jakim instrument ma być utrzymany pod wargami (rotacja litery U); efekty perkusyjne kłapek instrumentu (znak plus); różne sposoby notacji mikrotonów, przednutek, tryli i glissand (np. w *Carceri d'Invenzione II*); notacja aleatoryczna.

Naturalne wydaje się w tym momencie pytanie o możliwość analizy tak skomplikowanej (czytaj: złożonej) kompozycji. Podejście czysto publicystyczne tu nie wystarczy, zapewni co najwyżej solidną porcję krytycznej refleksji wynikającej z wrażeń słuchowych i powierzchniowego oglądu partytury. A istota rzeczy kryje się „między nutami”. Analiza niemożliwie gestych i niezmiernie zawiłych faktur Ferneyhougha wydaje się co najmniej tak trudna, jak ich zagranie. Jednakże istniejące opracowania (np. liczne artykuły Richarda Toopa¹⁸ czy imponująca, 514-stronicowa rozprawa doktorska Corduli Pätzold¹⁹) dowodzą, że jest to zadanie wykonalne. Z ogromu kompozytorskich procedur, masy informacji zakodowanych w partyturach, szkicach, z wypowiedzi samego kompozytora udaje się ich autorom wyabstrahować odpowiedzi na fundamentalne dla analizy muzycznej pytanie: jak to działa? Spróbujemy zatem przyrzeć się nieco bliżej procedurom kompozytorskim Ferneyhougha na podstawie dwóch przykładów.

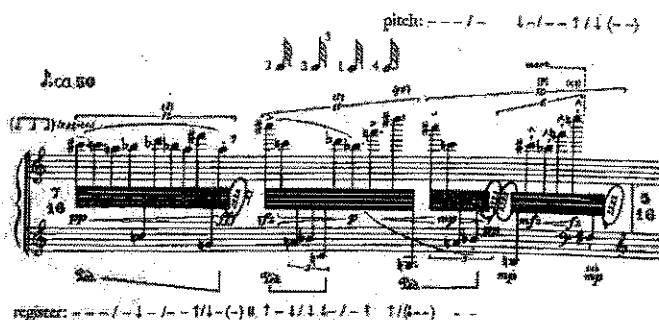
Lemma-Icon-Epigram (1981) na fortepian solo

Utwór ten jest, zdaniem Richarda Toopa²⁰, arcydziełem tego samego kalibru, co fortepianowe sonaty Bouleza czy najlepsze ze Stockhausenowskich *Klavierstücke*. Idea leżąca u podstaw kompozycji jest swego rodzaju reinterpretacją studiów renesansowo-alchemicznych prowadzonych przez twórcę w latach 70. Jak wyjaśnia on w przedmowie do partytury, tytuł utworu odnosi się do poetyckiej formy o nazwie „emblem” (rozwinętej przez włoskiego poetę Andreę Alciato w pierwszej połowie XVI w.), która składała się z trzech elementów: krótkiego nadtytułu lub maksymy, obrazu oraz epigramu, w którym poprzednie elementy były komentowane i wyjaśniane. Ten układ znajduje przełożenie w trójczłonowym tytule dzieła Ferneyhougha. *Lemma* ma charakter wybitnie linearny i składa się z nagromadzenia muzycznych gestów, które są ciągle rozwijane i ulegają w końcu skrajnej kondensacji. W *Icon* niespodzianie pojawiają się głośne, statyczne akordy, dla których inspiracją była, wedle słów kompozytora, próba odwzorowania ruchu słońca ponad nieruchomymi obiektami. Finałowa sekcja *Epigram* jest podsumowaniem wszystkich poprzednich elementów.

Dokonana przez Richarda Toopa analiza dzieła²¹ jest, zdaniem wielu znawców przedmiotu, kamieniem milowym w dziejach teorii muzyki, klasyką gatunku, porównywalną z pamiętną analizą *Struktur* na dwa fortepiany Pierre’a Bouleza i pióra György Ligetiego²². Już sama obserwacja pierwszego systemu partytury dowodzi jego ekstremalnej złożoności. Początek stanowi 11 dźwięków, które mają zasadniczy wpływ na dalszy tok utworu. Ten zbiór nazywa Ferneyhough po prostu „materiałem”. Zawiera on dwa wzorce motywiczne (A i B), z których drugi (B) jest po prostu redukcją pierwszego do skali. Wzorec A to na początku utworu *cis-c-a-b*, a wzorec B to: *a-b-c-cis*. Ów pierwszy system jest, zdaniem Toopa, „miniaturowym słownikiem” kompozytorskich procesów dyskursywnych²³ (por. przykład nr 1). Dokonywane są tam rozmaite transformacje materiału, niektóre dźwięki przesuwane są poniżej lub powyżej swego wyjściowego rejestru. Modyfikowana jest też

struktura wysokościowa, najpierw poprzez interwał półtonu, a potem małej tercji (dwa pierwsze interwały podstawowej sekwencji wysokości). Struktura rytmiczna obejmuje szereg elementów (nut i pauz) ułożonych w trzy frazy. Chcąc przybliżyć to, co się z nimi dzieje, warto odwołać się do pojęć stosowanych przez samego kompozytora. „Figuralne uwydatnienie” to proces, w którym figura periodyczna zyskuje pewien „profil” poprzez przerwanie owej periodyczności, np. za pomocą przyspieszania, zwolnienia lub pauz. W konsekwencji 10 dźwięków drugiej frazy tej linii tekstu muzycznego składa się z dwóch sześćdziesięcioczwórek, trzech sześćdziesięcioczwórek w trioli, jednej sześćdziesięcioczwórki i czterech sześćdziesięcioczwórek z kropką. „Osiowość” natomiast powoduje podział dwóch ostatnich fraz na następujące części: druga fraza składa się z pięciu przyspieszających dźwięków i pięciu zwalniających, natomiast fraza trzecia nie tylko zawiera przejście z kwintoli sześćdziesięcioczwórkowej do takiejże sekstoli, ale też wyznacza za pomocą pauz punkt środkowy. Jednocześnie „osiowość” przełamana jest za pomocą dynamiki i artykulacji. Pierwsza fraza grana jest legato i crescendo, druga składa się z dwóch subfraz legato z odrębnymi obwiedniami dynamicznymi (sfz diminuendo p oraz p crescendo mp), zaś w trzeciej poziomie dynamiczne i artykulacyjne są zmienne. Wszystko to czyni kompozytora w celu ustanowienia określonego spektrum zjawisk nadających pewne prawdopodobieństwo koherencji, mającej później ulec zniszczeniu.

Dalsze wywody analityczne Toopa osiagają tak wielki stopień złożoności *per se*, że z szacunku dla możliwości percepcyjnych Czytelnika nie będziemy ich dalej referować. Podkreślimy tylko, że, po pierwsze, analiza pierwszych taktów kompozycji potwierdza słowa samego twórcy, który twierdzi, iż to, co złożone, jest zawsze relatywne i zależy od pozycji obserwatora. Po drugie natomiast, świadczy ona o wysokim stopniu kompozytorskiego zaangażowania w rozmaite procedury algorytmiczne, które mają swe źródło w dokonaniach drugiej awangardy, a których Ferneyhough jest niewątpliwie przekonującym i wyjątkowo kreatywnym spadkobiercą.



Przykład 1: *Lemma-Icon-Epigram*, pierwszy system partytury z komentarzami analitycznymi Richarda Toopa

A dream like
Like a dream
Dream a like
A like dream
So you seem
So seem you
You seem so
You so seem
Like a dream
Like a dream
Like a dream
A like dream
So you seem
So seem you
You seem so
You so seem

Brion Gysin, *Dreams*

„Gdy byłem w Nowym Yorku, zaprosił mnie na obiad, ostrzegając, że godzina może być trochę niezwykła, ponieważ jego zegar biologiczny nie zgadza się z cyklem obrotu ziemi”. Bohaterem tej anegdoty nie jest postać z powieści Verne’a czy Roussella, ale La Monte Young. Tymi słowami, właściwym sobie nabokowskim wdziękiem, wspomina go Nicolas Slonimski. Trudno o bardziej lapidarne i celne zarazem przedstawienie artysty, który do muzyki XX wieku wprowadził terror snu i urzeczywistnił utopię muzyki jako maszyny czasu.

We władzy Syndykatu Snu

RAFAŁ KSIĘŻYK

Zabawa, sen, marzenie

Tony Conrad stwierdził, iż moc prywatnego mitu Younga doprowadziła do historycznego paradoksu. Niewiele osób tak naprawdę słyszało jego muzykę, ale jej wpływ na kulturę jest bardzo czytelny. I choć krył się za tym zarzut wyniosłego, wyalienowanego estetyzmu, słowa Conrada brzmią jak osobliwy komplement. Niczym Satie, Partch, Stockhausen, Sun Ra, Young należy do tych wizjonerów-odszczepieńców muzyki współczesnej, którzy miesząc rolę mistyka i trickstera podążyli ścieżką mitotwórców. La Monte okazał się na tym gruncie postacią najbardziej skuteczną.

Dzieło La Monte Younga ma charakter fraktalny. Mając pewność, iż nieśpiesznie zatrzymamy się u celu, a raczej: będziemy w nim zastygać, możemy wybierać ścieżki,

dźwiękowe korytarze, które nas wprowadzą do jego świata. Trzeba być tylko przygotowanym na to, iż przejście poprzez każdy z owych korytarzy ma charakter inicjacji. To sytuacja progowa, związana z wejściem w odmienną czasoprzestrzeń. Wyrobieni melomani wszelkiej maści przeżyją olśnienie smakując, tudzież analizując jego system *just intonation*. Dzięki niemu muzyka La Monte przeżywa dziś renesans zainteresowania jako zapowiedź subtelnych mikrodocięć spektralizmu. Poszukiwacze kosmicznej „harmonii sfer”, czy wyznawcy wodnikowego holizmu, nie pozostaną obojętni wobec minimalnego, cyrkularnego dryfu jego Wiecznej Muzyki. Jako bezkompromisowy outsider jest też La Monte Young herosem nowoczesnej kontrkultury. W tym wymiarze jawi się współtwórcą Dream Weapon, Sennej Broni. Jednym z szermierzy rewolucji dnia codziennego,

której oddawał się kwiat bohemy lat. 50 i 60. XX wieku – Beat Generation, Fluxus, lettryści i sytuacjoniści. Younga łączy z nimi zasadniczy akt: ustanawianie Republiki Marzeń tu i teraz, w życiu codziennym. Jego muzyka konstruuje własną, odrębną czasoprzestrzeń. Rozpoznać tu można gest powołania mitu błyskawicznego, obecny w kulturze dandyzmu i sytuacjonistycznej taktyce odwracania.

„Trzeba się nauczyć spowalniać czas. (...) W przestrzeni kreacji – czas się rozciąga. Za to w królestwie nieautentyczności – przyspiesza.” – pisał Raoul Vaneigem w *Rewolucji życia codziennego* (ten sztandarowy manifest kontrkulturowych osądów i taktów z kręgu paryskiej Międzynarodówki Sytuacjonistycznej niedawno ukazał się w polskim tłumaczeniu, po – bagatela – 37 latach!). Vaneigem wzywa do „odwrócenia perspektywy” i opisuje techniki dekonstrukcji czasoprzestrzeni

Cykl *Carceri d'Invenzione*

Cykl *Carceri d'Invenzione* (w wolnym tłumaczeniu: „lochy wyobraźni”, czy też „wyimaginowane lochy”) zainspirowany został przez odnośny cykl akwafort Giovanniego Piranesiego (1720-1778), a szczególnie przez ich „niemożliwą architekturę” i sposób, w jaki „linie sił” wydają się wykraczać poza ramy obrazu²⁴. Siedem elementów cyklu powstało nie po kolei w latach 80.:

1. *Superscriptio* na flet piccolo (1981),
2. *Carceri d'Invenzione I* na 16 wykonawców (1981-82),
3. *Intermedio alla ciaccona* na skrzypce (1986),
4. *Carceri d'Invenzione II* na flet i orkiestrę kameralną (1984),
5. *Etudes transcendentes (Intermedio II)* na mezzosopran, flet, obój, wiolonczelę i klawesyn (1982-85),
6. *Carceri d'Invenzione III* na 15 instrumentów dętych i 3 perkusistów,
7. *Mnemosyne* na flet basowy i taśmę (1986).

Owa sekwencja dzieł może być rozumiana na co najmniej kilka sposobów. Po pierwsze, jako naprzemienny układ utworów na orkiestrę (*Carceri*) z tymi przeznaczonymi na mniejsze zespoły. Sekwencja utworów, które w tytule mają bezpośrednio *Carceri: I, II i III* wydaje się być oczywista, ale kompozytor protestował przeciwko wykonywaniu tych części w sposób ciągły:

Nie postrzegam tych trzech utworów jako jądra cyklu (...) nie powinny być grane jako rodzaj mini-symfonii, jedno po drugim; są zbyt sobie bliskie. Istnieje między nimi zbyt wiele interferencji, (...) aby można było osiągnąć satysfakcjonujące artystycznie rozwiązanie. Albo gra się wybrane utwory z cyklu, albo tworzy jakąś nieregularną kombinację małych i większych obsad, albo gra się cały cykl w integralnej formie i we właściwym porządku. (...) Jedyny powód, dla którego dałem ten sam tytuł trzem utworom na większy zespół, to ten, że od początku wiedziałem, iż koncert fletowy, *Carceri d'Invenzione II*, stanie się osią, wokół której skupią się pozostałe części²⁵.

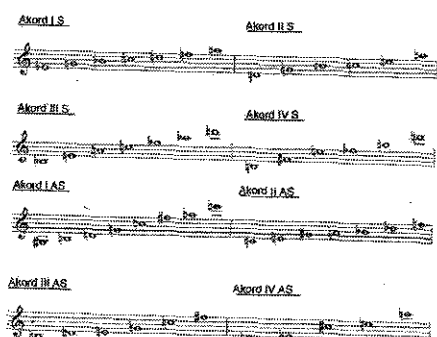
Inny sposób interpretacji pozwala prześledzić w cyklu sposób wykorzystania fletu – od początkowego utworu solowego dla piccolo poprzez quasi-koncert dla zwykłego fletu (*Carceri II*), ukrycie tego instrumentu w grupie kameralnej (flet, piccolo i flet altowy w *Etudes transcendentes*), po kolejne solo fletu – tym razem basowego – z taśmą, która rejestruje i odbija echem własny dźwięk instrumentu (*Mnemosyne*). Ponadto:

Zeżście z ekstremalnie wysokiego do niskiego rejestru jest bez wątpienia słyszalnym i uderzającym »tematem« tej sekwencji [*Superscriptio* – *Carceri II* – *Mnemosyne*].

mosyne] Jednakże mode d'emploi fletu w porównaniu z resztą zespołu stale się zmienia, np. solo – solo z zespołem – solo z taśmą²⁶.

Według kolejnej interpretacji są to de facto trzy cykle twórców połączone analogicznie do Boulezowskiego *Le marteau sans maître*: preludium i postludium na flet piccolo i flet basowy, trzy utwory o tytule *Carceri* na orkiestrę kameralną oraz dwa intermedia – na skrzypce solo i *Etudes transcendentes*. I podobnie jak u Bouleza jest to hommage dla Arnolda Schönberga, zawierający kompozycje na flet i głos wokalny²⁷. Ponadto, jak w *Pierrot lunaire* tego ostatniego, wykorzystane tu teksty pochodzą z poezji niemieckiej.

Struktura wysokościowa utworów (całego cyklu z wyjątkiem *Superscriptio*) wyprowadzona jest z sekwencji ośmiu akordów, z których połowa cechuje się symetrią struktury interwałowej, zaś druga połowa – asymetrią. Oto ich odwzorowanie (akordy symetryczne oznaczone są symbolem S, asymetryczne AS)²⁸:



Przykład 2: zestawienie podstawowych akordów symetrycznych i asymetrycznych

Te podstawowe akordy traktowane są w cyklu na rozmaite sposoby. Podstawowy zespół przekształceń obejmuje ich następujące rodzaje: transpozycję, rozwiniecie w wersji mikrotonowej, modyfikację do postaci „akordów komplementarnych”, łączenie pierwotnych współbrzmień w celu utworzenia nowych akordów oraz permutację dźwięków akordowych. Oto przykład przekształceń mikrotonowych²⁹:



Przykład 3: przekształcenia mikrotonowe akordów

²³ Por. Richard Toop, *Lemina-Icon-Epigram*, „Perspectives of New Music”, 1990 nr 2/28, ss. 52-101.

²⁴ Wywiad Richarda Toopa z Brianem Ferneyhoughem, „Contact”, nr 29, ss. 4-19.

²⁵ Richard Toop, *Four Faces of The New Complexity*, op.cit., s. 17.

²⁶ Richard Toop, „Prima le parole...” (On the sketches for Ferneyhough's *Carceri d'Invenzione I-III*), „Perspectives of New Music” 1994 nr 32/1, ss. 154-175.

²⁷ *Unity Capsule: Un journal de bord*, „Contrechamps” 1988 nr 8, ss. 140-148.

²⁸ Np. „Prima le Parole...” op. cit., ss. 154-175; Brian Ferneyhough's *Etudes Transcendentes: A Composer's Diary (Part 1)*, „EONTA” – Arts Quarterly 1991 nr 1/1, ss. 55-89; On *Superscriptio: An Interview with Brian Ferneyhough*, and an Analysis, „Contemporary Music Review” 1995 nr 13, ss. 3-17; Brian Ferneyhough's *Lemina-Icon-Epigram*, op. cit., ss. 52-101.

²⁹ *Carceri d'Invenzione von Brian Ferneyhough. Kompositionstechnische und höranalytische Aspekte. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultäten der Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg i. Br.*, 2001-2002. Do przeczytania w internecie na stronie: <http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/583/>.

³⁰ Richard Toop, *Ferneyhough's Dungeons of Invention*, „The Musical Times”, November 1987, nr 1737/128, ss. 624-628.

³¹ Richard Toop, *Brian Ferneyhough's Lemina-Icon-Epigram*, „Perspectives of New Music” 1990 nr 28/2, ss. 52-101.

³² Pierre Boulez: *Decision and Automatism in Structure Ia*, „Die Reihe”, English edition IV (1960), ss. 36-62.

³³ Por. Richard Toop, *Brian Ferneyhough's Lemina-Icon-Epigram*, op. cit., ss. 50-58.

³⁴ O źródle swej inspiracji Ferneyhough tak sam pisał: „*Carceri d'Invenzione* wywarły na mnie wrażenie po raz pierwszy z powodu swej wyraźnej intensywności, bogactwa i siły ekspresyjnej. Po głębszej refleksji uderzyło mnie to, że znalazłem tam mistrzowskie zastosowanie warstw i perspektywy. W jednym i tym samym czasie obserwator jest nieuchronnie ściągany w dół do centrum ciemności, i jednocześnie skutecznie stamtąd odciągany wzdłuż odśrodkowych promieni absolutnie nierealistycznych, zmiennie antagonistycznych linii sił”. Por. Brian Ferneyhough, *Carceri d'Invenzione. Program notes to the first performance of complete cycle at the Donaueschingen Musiktag, Donaueschingen, 17 October 1986*, w: *Collected Writings*, (red. James Boros i Richard Toop), Amsterdam 1996, ss. 131.

³⁵ Richard Toop, *Carceri d'Invenzione – Brian Ferneyhough in conversation with Richard Toop*, w: *Ferneyhough, Carceri d'Invenzione*, Peters Edition, London 1987, s. 6.

³⁶ Brian Ferneyhough, *Carceri d'Invenzione. Program notes...*, op. cit., s. 134.

³⁷ Paul Griffiths, *Modern Music and After. Directions since 1945*, Oxford 1995, s. 301.

³⁸ Zestawienie tych akordów przygotowano na podstawie przykładów zamieszczonych w pracy doktorskiej Cordula Pätzold, pt. *Carceri d'Invenzione von Brian Ferneyhough. Kompositionstechnische und höranalytische Aspekte*, opisaną w przyp. 18.

³⁹ Jw., s. 156. oznacza pod dźwiękiem o temperowany ćwierćton, – obniżenie.

cywilizacyjnej, rozwodzi się nad ożywianiem kreatywności w zabawie, we śnie i w marzeniu. Codzienne mikrorewolucje bez ideologii są aktem sztuki życia. Konstruuja teraźniejszość, zmieniając czasoprzestrzeń w akcie wojny z cywilizacyjnym „martwym czasem”, który unicestwia teraźniejszość. Jak wiadomo, preferujący urbanistykę, komiks i film sytuacioniści nie stworzyli ścieżek dźwiękowych dla swych taktów odwracania, dekomponowania i dryfowania. Senne spowolnienie muzyki Younga jawi się jako transoceaniczny zew dopełniający ich projekt rewolucji życia codziennego. Jej dźwięki ustanawiają terror snu mający pacyfikować zgilek i martwość cywilizacyjnego otoczenia.

Od anarchii do hieroglifu

Pozwalać dźwiękom, aby były sobą, podejmować je w ich „czystym” fizycznym aspekcie i tworzyć muzykę uwolnioną od tradycyjnej, racjonalnej konstrukcji – w kategoriach czasu przepływu dźwięków, jako sytuacji dźwiękowe. Oto istota brzmiennej w skutki lekcji kompozytorów szkoły nowojorskiej. Stworzyli ją Morton Feldman, Christian Wolff i Earle Brown, skupieni wokół Johna Cage'a, który w początku lat 50. przybył do Nowego Jorku, by prowadzić wykłady w New School Of Social Research. Na ich wizję muzyki oddziaływały równocześnie eksperymenty nowojorskich malarzy z kręgu abstrakcyjnego ekspresjonizmu: Jacksona Pollocka, Clifforda Stilla, Alexandra Caldera i Marka Rothko. Harold Rosenberg, który w 1952 roku dokonania tych artystów określił mianem action painting, twierdził, że płótno przestaje być dla nich przestrzenią odzwierciedlania czy wyrażania obiektów, jest areną działania, staje się nie obrazem, a wydarzeniem. Jak pisał o Cage'u Zbigniew Skowron: „W dziełach nowojorkczyków poszukiwał on nie tyle intencji czy uczuciowości, ile raczej metod ujęcia jakości plastycznych, przejawów materii malarskiej i nowych sposobów patrzenia”. Z ich abstrakcyjnych kompozycji przeniósł do swego muzyki ideę „płaszczyny pozbawionej centrum zainteresowania”.

W początku lat 60. subtelne idee zrodzone w nieformalnym, hermetycznym kręgu ekscentrycznych outsiderów ze szkoły nowojorskiej podjęte przez młodą generację jeły przenikać do galerii i loftów. W tym właśnie czasie znalazł się w Nowym Jorku La Monte Young. Przybył tam z Kalifornii w 1960 roku. Miał wówczas 25 lat. Laboratorium, w którym awangarda i kontrkultura formułowały wówczas taktiki rewolucji życia codziennego, były zajęcia z muzyki eksperymentalnej pod kierunkiem Johna Cage'a w Greenwich Village w New School For Social Research. Young spóźnił się na wykłady, które Cage prowadził w latach 1958-60. Zastąpił go Richard

Maxfield, organizujący kurs muzyki elektroakustycznej. Wśród jego uczniów byli Allan Kaprow, który wkrótce miał zainicjować karierę happeningu, oraz przyszli czołowi aktywiści Fluxusu: George Brecht, Dick Higgins, Jackson Mac Low, Toshi Ichianagi. Young dołączył do performerskich działań Fluxusu z taką pasją i radykalizmem, iż szybko stał się jedną z najbardziej rozpoznawalnych postaci ruchu. Stał się organizatorem serii performansów odbywających się w lofcie Yoko Ono, a w 1961 roku rozpoczął tworzenie wydanej dwa lata później *Antologii*, będącej źródłową kroniką działań fluxus.

Eksplodują brawurowych pomysłów Younga wiązała się z faktem, iż unicestwiał on wtedy swój akademicki balast i rodził się na nowo. Kompozycje Younga z czasów Fluxusu negują całą tradycję estetyczną Zachodu. Dadaistycznej anarchii jego ataku towarzyszy jednak medytacyjny dystans. Mentalnie jego podróż na Wschód wciąż trwała. Seria *Composition 1960* ma w sobie lekkość i pazur, który przypominać mogą koan zen, czy gest dandyczny. *Composition 1960 # 5* zwana *Butterfly Piece* polega na wypuszczeniu motyli w przestrzeni koncertu. *Composition 1960 # 2*, *Fire Piece* koncentruje się na rozpalaniu ognia. W owej serii odnajdziemy też iście wizjonerskie, lapidarne ujęcia programu, przez wszystkie następne latach wszystkich dostępnych kalendarzy. „Narysuj linię prostą i podążaj za nią” – brzmi zapis *Composition 1960 # 10*. W *Composition 1960 # 7*, instrukcja brzmi: „Utrzymaj jeden ton przez długi czas”.

Fluxus detronizował etos sztuki w imię przywrócenia kreatywności dnia codziennego. Zamiast abstrakcyjnych spekulacji i akademicko-rynkowego estetyzmu w kręgu jego zainteresowania znalazły się spontaniczne akcje, przypadek, śmieci, małe, zwyczajne przedmioty i drobne, banalne działania. Propagator i samowolny ideolog Fluxusu, George Maciunas, podczas pierwszego publicznego wystąpienia w tej roli przywołuje nazwisko Younga jako wzorcowego reprezentanta tych tendencji. W jego odczycie Neodadaizm w Stanach Zjednoczonych wygłoszonym w Wuppertalu w 1962 roku, Young pojawia się jako „nihilista sztuki”. Skąd owo akcentowanie nihilizmu? Działania Fluxusu odcinają się od symbolicznych odniesień sztuki i wagi indywidualnego gestu artysty. Wychodzą poza racjonalność i romantyczny kult osobowości twórcy. Afirmując przypadek i nieokreśloność, podpisują kolejne pakt z chaosem, co służy rozbiciu utartych konwencji. Poszatowana rzeczywistość podlega dekonstrukcji w akcie brikolażu, który ustanawia nową czasoprzestrzeń. Sztuką okazuje się po prostu działanie w czasie i przestrzeni. Artysta Fluxusu odrzucający związki z syste-

mem symboli swej kultury zwraca się raczej ku materii. Jak ujmował to Maciunas, tworzy „dzieła ramowe”, gdzie „pozostawia naturze wykształcenie formy na jej własny sposób”. Dick Higgins pisał, iż „artysta robi to, co sugeruje tworzywo”, a Fluxus zawsze leży poza jego. Higgins, uczestnik ruchu i zarazem dokumentujący go błyskotliwy eseista, nazwał Fluxus „realistyczną sztuką ery postpoznawczej”, co tłumaczy następująco: „samopoznanie przestaje być już celem i treścią (...) Musimy szukać naszej tożsamości w tym, co robimy”.

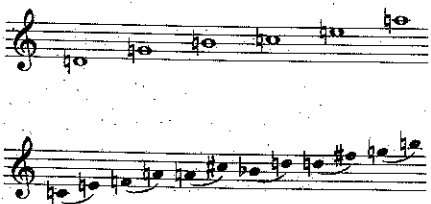
Za najbardziej rewolucyjne osiągnięcie Fluxusu uznał Higgins wdrożenie metody intermedium, która przenosi uwagę artysty „z tradycyjnych środków wyrazu słowa czy muzyki w sferę pomiędzy nimi, która jest nowym środkiem wyrazu”. Sztandarowym przykładem intermedium jest happening będący „nieoznakowanym terenem pomiędzy kolażem, muzyką i teatrem”. Najgłębszą penetrację sfery pomiędzy nimi przynoszą jednak dojrzałe kompozycje Younga. Kontekst poszukiwań Fluxusu czytelny jest bowiem nie tylko w jego pomysłach z czasów, gdy był związany z ruchem, ale dotyczy też późniejszej ścieżki kompozytora. Największym jego odkryciem będzie materialne potraktowanie dźwięku jako zjawiska fizycznego o ściśle określonych psychoakustycznych właściwościach, z czego wynika komponowanie pojęte jako harmoniczna kombinacja częstotliwości drgań i rezonansów pomiędzy nimi. Równocześnie zanikną powoli u Younga anarchiczne inklinacje Fluxusu – rozproszone małe rytuały dnia codziennego zastąpił on celebracją mitycznego bezczasu.

Przypomina się tu jeszcze jeden istotny aspekt gorączki abstrakcyjnych ekspresjonistów. Ich fascynacja nieswiadomością i mitem. W mitycznym bezczasie, w strefie snu lokuje się przestrzeń płótna action painting. Istotą dzieła jest proces odrzucający racjonalne spekulacje i reguły, odgórne założenia na rzecz wyzwolenia czystej ekspresji (proces, z którego Cage wyłowił ową wolną od uczuciowości i intencji metodę). Liczy się akt totalnego zaangażowania artysty. Twórca zanurza się w swym dziele. Totalne, irracjonalne zanurzenie jest próbą dotarcia do żywiołów i pierwotnych atawizmów, a jednocześnie gestem genealogii artysty. W owym zstąpieniu w chaos kryje się bowiem nie tyle poszukiwanie jungowskich archetypów, co raczej gest autokreacji mitu błyskawicznego. Rosenberg pisze o tym, że obrazy action painting stają się znakiem, totemem mitu prywatnego. Niepokój totemów malujących ekstazyków Young przezwycięża w swych kompozycjach wyzuty z emocji, lecz niepozbawionym woli iście magicznym hieroglifem. Mistycyzujący La Monte mikroskalę prywatnego mitu błyskawicznego odnosi wprost do makrokosmosu. Sublimuje grę z chaosem wyzwolonej

Transformacje derywatywne podlegają dość skomplikowanej procedurze, która sam kompozytor opisał następująco:

Ponieważ każdy akord symetryczny zawiera trzy interwały, istnieją trzy pozostałe interwały konieczne do utworzenia akordów „komplementarnych” z interwałowymi derywacjami (w dół i w górę od dźwięku referencyjnego)³⁰.

A oto przykład takiej modyfikacji akordu symetrycznego w celu utworzenia akordu komplementarnego za pomocą interwału sekundy wielkiej³¹:



Przykład 4: tworzenie akordów komplementarnych

Po uporządkowaniu powstaje następujący akord pochodny:



Przykład 5: akord komplementarny

Permutacje akordów dokonywane są natomiast wg zasady, którą Ferneyhough (w odniesieniu do *Carceri I*) wyjaśnił następująco:

Struktura wysokościowa *Carceri I* jest pochodną serii akordów symetrycznych i niesymetrycznych. Struktury te (...) są nieuporządkowane pod względem horyzontalnym. Ich porządek jest definiowany przez odniesienie do serii z *Mojżesza* i Arona Arnolda Schönberga [oznaczonej przez Ferneyhougha jako „sch” – i.L.] z zastosowaniem wszystkich zwyczajowych form (transpozycja, inwersja, rak). Transpozycja akordu może być w ten sposób „filtrowana” przez tę samą formę „sch” lub przez różne jej formy³².

Filtrem jest więc szereg dwunastotonowy *dis-e-b-as-a-g-cis-h-c-d-f-fis*, będący (w odniesieniu do swych ośmiu środkowych elementów = 2 półtony-1-2-6-2-1-2) strukturą prawie symetryczną interwałowo.

W zakresie rytmu istnieją w *Carceri d'Invenzione* trzy podstawowe procedury. Pierwsza i najszerzej stosowana polega m.in. na generowaniu sekwencji długości taktów stanowiących ramy dla zachodzących w nich rozmaitych procesów wewnętrznych. Po drugie, każdy takt jest przedmiotem podziału rytmicznego na jednym lub wielu poziomach,

np. takt 3/8 może być podzielony na 11 różnych części (11:3) z których pierwsze cztery są znów dzielone na pięć części (5:4) a pozostałe siedem na dziewięć (9:7). Skutkiem zastosowania tych podziałów jest wyłonienie się sekwencji impulsów (5 + 9), które mogą być prezentowane literalnie jako dwie grupy rytmów periodycznych albo też filtrowane tak, że zostaje owych impulsów tylko kilka. I wreszcie po trzecie, impulsy te mogą być punktami wyjścia dla stosunkowo długo wytrzymywanych dźwięków, modeli rytmicznych lub komórek, które z kolei same stają się punktami wyjścia dla dalszych pobocznych procedur transformacji, interpolacji lub zniekształceń³³.



Przykład 6: *Superscriptio*, początek

Mocno zróżnicowana jest w *Carceri* artykulacja i „typy fakturalne”, które często bywają łączone polifonicznie. Nawet gdy gra tylko jeden instrument, pojawiają się przynajmniej dwa różne typy faktury. Ze szczególnych technik najważniejsza wydaje się technika wysokościowej i rytmicznej saturacji, która obejmuje repetycję, podstawianie, omijanie, rozgrupowywanie, wymianę elementów itp. Z kolei technika parodii polega m.in. na ponownym porządkowaniu całych taktów, wstawianiu do nich nowych sekcji, organizowaniu komponentów w nowych proporcjach, eliminacji, zmienianiu długości taktów, czy superpozycji prezentowanego najpierw horyzontalnie materiału. Ponadto warto zaznaczyć, że niektóre środki techniczne, pojedyncze parametry lub struktury formalne wzięte z jednej kompozycji i tam predeterminowane, stosowane są jako model rozwijany w innej części cyklu. W ten sposób związek między poszczególnymi jego ogniwami ulega dodatkowemu wzmocnieniu, co podkreśla owe szczególne, wykraczające poza ramy jednej części „linie sił”.

Superscriptio sam kompozytor określił jako:

najbardziej zautomatyzowany utwór w cyklu (...), skonstruowany (...) na gęstej sieci relacji proporcji metrycznych, gdzie zmienność faktury osiągana jest przez środki ją deformujące w ramach wzoru stworzonego poprzez zmienne zestawienie różnych długości taktów, a także poprzez stopniową desynchronizację kształtów gestów muzycznych, dynamiczną intensywność i rytmiczną gęstość – ele-

mentów, które na początku słyszane są jako ulegające symultanicznym zmianom³⁴.

Prezentowane są w nim już prawie wszystkie podstawowe problemy techniczne cyklu, w tym nieortodoksyjne oznaczenia metryczne i nagłe zmiany tempa. Materiał dźwiękowy tej części wyprowadzony jest z dwunastotonowego szeregu *b-des-es-e-h-a-fis-g-c-d-f-as*, który stosowany jest w dalszym toku dzieła wraz ze swymi formami zwierciadlanymi i transpozycjami. Początek *Superscriptio* zawiera na przykład postać oryginalną szeregu od *b*, jego inwersję od *des* i znów formę oryginalną od *es*:

Seria ta podlega rozlicznym transformacjom i permutacjom (w tym podziałowi na komórki interwałowe), co świadczy o zdecydowanej nieortodoksyjności podejścia kompozytora do technik serialnych.

W *Carceri I* elementy techniczne ustanowione w pierwszej części cyklu wiązane są z nowymi strategiami, takimi jak podział orkiestry kameralnej na nietypowe grupy instrumentalne, które ulegają stopniowej erozji, zarówno wewnętrznej jak i przez serię „interwencji” tutti. Pojawia się tu też idea repetycji reprezentowana przez szereg procedur, począwszy od repetycji literalnej po swoiste jej ponowne odczytania. Kompozytor pisał:

w pierwszej połowie utworu następuje powolne rozwijanie się brutalnej, pełnej skonstruowanych faktur, inicjalnej ekspozycji i jej konsekwencji. (...) Gra różnych poziomów transformacji tworzy podstawę, na której słuchacz może zacząć percypować kategorie energii i siły (...) ³⁵.

W *Intermedio alla ciaccona* natomiast, wedle słów kompozytora, niektóre wcześniejsze konwencje techniczne cyklu ulegają swoistej, „improwizacyjnemu” rozluźnieniu.

Utwór fluktuje między obszarami frenetycznej, lecz pod względem materiałowym niespecyficznej aktywności a „zamknięciami” – zbudowanymi z powoli rozwijanych jednobarwnych faktur, w których energia ulega nagromadzeniu po raz kolejny. (...) Jak we wszystkich moich dziełach solowych, staram się tu ewokować aspekty tzw. „fikcyjnej polifonii” – nie poprzez literalnie polifoniczne pasma

materii dźwiękowej i puentuje ją dyscyplinującą metodą. Young wyprowadza słuchacza poza rutynę cywilizacji i wypuszcza na szerokie wody kosmosu wewnętrznego, ale równocześnie ukierunkowuje jego dryf poprzez zestrojenie częstotliwości dźwięku w systemie *just intonation*, który odzwierciedlać ma harmonię kosmicznych cykli.

Muzyka spomiędzy muzyki

Wibrujące, statyczne brzmienia muzyki Younga niosą ze sobą poczucie zatrzymania czasu, a równocześnie zdają się tętnić jakąś nieuchwytną, wewnętrzną dynamiką. On sam nazwał ją Wieczną Muzyką. Dochodzi tu do percepcyjnego przesunięcia, które Young określa „słyszaniem wertykalnym”. Jego źródłem jest zestrojenie muzyki w „systemie naturalnym”, czyli *just intonation*. Young prezentuje tę koncepcję jako „system dźwięków, w którym każda częstotliwość ma się tak do każdej innej, jak licznik i mianownik w ułamku złożonym z liczb całkowitych”. Repetycje i rozciąganie zdarzeń dźwiękowych pozwalają za pomocą tej metody precyzyjnie rozgrywać niuanse spektralnych mikroproporcji harmonicznych.

Young bazuje na związkach brzmieniowych między alikwotami a dronem, ciągłym tonem podstawowym, którego nisko buczące brzmienie ma archaiczne i transowe właściwości. Alikwoty nabydowywane są na dron w misternych proporcjach częstotliwości, odnoszących się nie tyle do wysokości poszczególnych dźwięków, co do relacji między nimi. W zgodzie z naturalną periodycznością relacji pomiędzy tonami harmonicznymi rozwija swój wewnętrzny rytm Wieczna Muzyka. Sekret jej nieskończonego pulsu zdaje się wynikać z tego właśnie, iż wibruje ona w owej przestrzeni pomiędzy wysokościami dźwięku (co przypominać może o żywionej przez Duchampa fascynacji *gap music* i przestrzeniami nieskończonej mały). Zbigniew Skowron w swej muzykologicznej analizie muzyki Younga pisze o „nieuchwytnym rytmie wewnętrznym, repetycji paradoksalnie zatrzymanej w czasie” i tłumaczy ów paradoks: „Prosty porządek liczbowy rządzący zasadą spektrum ma także uchwytną zmysłową analogię. Jest nią specyficzny typ brzmienia: pierwotna harmonia skoncentrowana na sobie samej, uwolniona od związków i celów implikowanych przez system tonalny.” „Pierwotna harmonia skoncentrowana na sobie samej” – oto słońce, które ożywia Republikę Marzeń Younga. Zastosowanie *just intonation* wydaje się operacją wielce hermetyczną, ale przecież jej źródłem nie były precyzyjne wyliczenia, lecz transgresyjne improwizacje i zmysłowa siła brzmień. *Just intonation* nie tylko wyzwala senny napęd Wiecznej Muzyki, równocześnie określa też konstrukcje wieszczące narodziny Dream Weapon.



Narodziny Sennej Broni

„Ludzie, którzy nas słuchali, doświadczali deprywacji sensorycznej” – relacjonuje swe koncerty z Youngiem John Cale. Wspomina, iż sam dźwięk sprawiał, że słuchacze doświadczali halucynacji. Ten Walińczyk znalazł się w Nowym Yorku w 1963 roku dzięki stypendium Leonarda Bernsteina, które uzyskał jako młody, obiecujący kompozytor. Trafił do Younga zaintrygowany tym, co słyszał o nim w Londynie od Corneliusa Cardew’a. Nie mniej ważne okazało się dla niego spotkanie z Tonym Conradem, awangardowo usposobionym absolwentem Harvardu (gdzie studiował matematykę i muzykę), który przybył do Nowego Yorku zwabiony anarchicznym zamętem radykałów Fluxusu. Instrumentem Cale’a była altówka, by grać z Youngiem, musiał ją przestroić. Za radą Conrada, który analogicznie preparował swoje skrzypce, Cale wyposażył swój instrument w metalowe struny gitarowe i używając mikrofonów kontaktowych, elektrycznie wzmacniał jej brzmienie. Sprawilo to, iż z orbity wpływów muzyki klasycznej wypadł w zupełnie inną czasoprzestrzeń.

W początku lat 60. La Monte zerwał z Fluxusem i jął rozwijać własną ścieżkę opartą na eksperymentach z systemem *just intonation*. Zaczęło się od powrotu do improwizacji. Najpierw stworzył duet ze swym znajomym z czasów kalifornijskich, Terryem Jenningsem, który grał na saksofonie altowym. Biorąc za punkt wyjścia struktury bluesa rozciągali i wydłużali akordy. W tym samym czasie Young i jego życiowa partnerka Marian Zazeela zamieszkali w lofcie przy Church Street. Rozpoczęli wówczas ekspery-

menty z czasem, postanawiając, iż dzień będzie trwał dla nich 27 godzin, z czego około 18-19 godzin wypełniali aktywnością, a 8-9 snem (później stopniowo doszli do dnia liczącego 36 godzin). W takich okolicznościach Young raz pierwszy wystąpił z ideą Dream House – kreowanego przez dźwięk i światło środowiska, które realnie stanowiło odrębną czasoprzestrzeń (niczym w sytuacyjnistycznej idei *ambiances* czy w późniejszych nowojorskich manifestach Tymczasowej Strefy Autonomicznej Hakim-Bey’a). Równocześnie powołał zespół Theatre Of The Eternal Music – rodzaj muzycznego warsztatu, który w różnych składach ujawnia się do dziś. Jednymi stałymi jego członkami są Young oraz Marian Zazeela, udzielająca się tam wokalnie, a przede wszystkim odpowiadająca za oprawę świetlną i wizualną występów oraz dźwiękowych instalacji. W pierwszym składzie Theatre Of The Eternal Music Young grał na saksofonie, Zazeela śpiewała, a towarzyszyli mu perkusjonista Angus MacLise oraz gitarzysta Bill Name, późniejszy menadżer Factory Warhola. Areną ich ciągnących się godzinami koncertów była loftowa scena Nowego Yorku – archipelag miejsc, które same w sobie były aktem zerwania nie tylko z martwym czasem przemysłowej cywilizacji, ale i jej kulturą. Stanowiły przestrzeń, w której rozkwitła idea undergroundu.

Legendarne nowojorskie lofty to po prostu poprzemysłowe przestrzenie strychowe na Dolnym Manhattanie, które na przełomie lat 50. i 60. adaptowali na własne potrzeby artyści, freaki i outsiderzy. Sztuka rodziła się w mimowolnym iskrzeniu sąsiedzkich spotkań. Bodaj najśłynniejszy loft początku lat 60. mieścił się przy 56 Ludlow Street.

dźwiękowe, ale raczej poprzez to, co zwykle uważa się za »poboczne«, parametryczne poziomy organizację³⁶.

Carceri II, które kończy pierwszą połowę cyklu, jest de facto koncertem fletowym. O tym, jak ważna jest jego partia solowa, niech zaświadczy fakt, że może być ona grana samodzielnie (jako *Carceri d'Invenzione IIa*) i, podobnie jak w przypadku *Fantazji* na skrzypce i fortepian Schönberga, ukończona została zanim powstał akompaniament. Jest to prawdziwy kalejdoskop zdarzeń muzycznych i ich lustrzanych odbić, wchodzących ze sobą w układy o najróżniejszych i najbardziej nieprzewidywalnych relacjach symetrii. Istotna jest strategia repetytywna, a także stopniowe zbliżanie się do siebie skrajnych początkowo rejestrów fletu, które doprowadza wreszcie na centralnej tercji małej a-fis.³⁷ Partia solowa składa się z 48 wewnętrznie inwariantnych modułów, które ulegają cyklicznej permutacji, sugerując w ten sposób »architektoniczny charakter sposobu rozlokowania rejestrów«³⁸. W sekcji finałowej następuje stopniowa redukcja materiału i zejście do najniższego rejestru, które skonfrontowane zostaje z fakturą czysto smyczkową, wprowadzoną z ośmiu podstawowych akordów ulegających »polifonicznej« dyfrakcji poprzez glissanda³⁹.

Etudes transcendentales/Intermedio II są najdłuższym komponentem cyklu. Składają się z 9 pieśni opartych na tekstach Ernesta Meisera i Alruna Molla. Głos traktowany jest tu wybitnie instrumentalnie i oscyluje pomiędzy śpiewem a deklamacją. Według wielu interpretatorów utwory te są wyrazem swoistej redefinicji estetyki ekspresjonistycznej i porównywane są do *Pierrot lunaire* Schönberga i oraz *Le marteau sans maître* Bouleza. Okoliczności powstania *Etud* uwarunkowane są silnie przez kontekst biograficzny:

w tym momencie – w 1982 – byłem zdezorientowany i przygnębiony tym, co działo się wówczas z moją muzyką. Wiedziałem, że konieczne jest jej przepracowanie. Może to kwestia wieku... ale rzeczywiście czułem, że czas zmierzyć się z pytaniami dotyczącymi śmierci i tego, co czyni dzieło sztuki trwałym, na przekór jego efemerycznemu, bezpośrednio ekspresywnemu charakterowi⁴⁰.

W zakresie technicznym dzieło stanowi wyrazisty przykład zastosowania różnych »typów fakturalnych«. Np. w partii wiolonczeli z drugiej pieśni jest ich aż pięć: tremolanda oscylujące między niskimi glissandami a fłażoletami; glissanda wykonywane lewą ręką pizzicato; pizzicata mikrotonowe; pojedyncze dźwięki grane *espressivo*; motywy łączące trójki pauz, mikrotonów i fłażoletów. I co najważniejsze: choć bez wątpienia ów katalog »typów fakturalnych« prowokuje oczywiste skojarzenia z bogatym światem barw sonoryzmu, to

– w odróżnieniu od Lachenmanna na przykład – w takich strukturach »czysto brzmieniowych« Ferneyhough prawie nigdy nie rezygnuje z dźwięków o określonej wysokości⁴¹.

W *Carceri d'Invenzione III* rozszerzeniu ulega idea ustanowiona w *Superscriptio*, dotycząca, wedle słów kompozytora:

stworzenia różnych poziomów organizacji metrycznej. (...) [Zresztą] w każdym utworze cyklu (z wyjątkiem skrzypcowego) większa część preorganizacji materiału związana jest z techniką wariacyjną zastosowaną w cyklach wzorców taktowych⁴².

Tytuł finałowego utworu cyklu (*Mnemosyne*) przywołuje grecką boginię pamięci – matkę Muz. Jest to dość przewrotny rodzaj pamięci: pamięci o czymś, co było implikowane w poprzednich częściach (sekwencja 8 akordów podstawowych), ale nigdy literalnie nie została ustanowione⁴³. Tytuł wydawał się odpowiedni dla dzieła, które, jak pisał kompozytor:

rozpociera po raz ostatni (i po raz pierwszy jako progresję harmoniczną *explicit*) strukturę ośmiu akordów. To rodzaj zatopionej katedry dźwięku, jak w preludium Debussy'ego, w którym wszystko porusza się wolno i zredukowane jest do rejestru niższej oktawy (...)»⁴⁴.

Ponadto silne i bardzo wyraźne związki materiałowe łączą *Mnemosyne* z *Intermedio alla ciaccona* – struktura interwałowa obu utworów jest identyczna, zaś struktura rytmiczna – identyczna w dużej części⁴⁵.

Z przytoczonych powyżej wypowiedzi kompozytora, jak też ze żmudnych analitycznych dociekań dwójga wspomnianych badaczy wyłania się zaiste złożony, skomplikowany i trudny obraz muzyki, która wyróżnia się spośród innych swoistością rozwiązań formalnych i notacyjnych. Nie bez kozery nasz rodzimy »arcykapłan złożoności«, Bogusław Schaeffer, nazwał brytyjskiego twórcę »jednym z jaśniejszych punktów nowej rzeczywistości kompozytorskiej«, sensownie i rzeczwiście protestującym »przeciw dehumanizacji sztuki«⁴⁶. Zważywszy jednak, że owa muzyka – niezwykle złożona w fakturze i formie, trudna również w rozczytaniu oraz stawiająca olbrzymie wymagania wykonawcom – powstała jednak z myślą o mediacji między »zanotowaną partyturą a doświadczeniem słuchowym, między naszą percepcją czasu i pulsu, między naszym wnętrzem a światem zewnętrznym«⁴⁷. Ponadto istotną rolę odgrywają w estetyce Ferneyhougha kategorie siły i energii⁴⁸, gdyż jednym z podstawowych celów kompozytorskich jest sprawienie, by słuchacz ich doświadczył. Zatem »złożoność« warsztatowego wymiaru kompozycji Ferneyhougha nie wyrasta z samej tylko fascynacji awangardą i wirtuozostwem, lecz z transcendentalnych zainteresowań kompozytora, które zawsze pełnią w jego dziełach

pierwszoplanową rolę⁴⁹. Owa nadrzędna idea wydaje się szczególnie wyrazista w kontekście autorskiej definicji piękna:

Znajduję pięknym wszystko to, co stymuluje, prowokuje pozytywne wewnętrzne zamieszanie, sprawia, że czuję się natychmiast bardziej inteligentny, uduchowiony etc.: to, co przekazuje powiew »powietrza z innych planet«⁵⁰.

Iwona Lindstedt

Autorka i redakcja dziękują bardzo wydawnictwu Edition Peters za życzliwe udostępnienie partytur Briana Ferneyhougha.

³⁶ Anmerkung auf Skizzenblatt (23) aus der Mappe von *Carceri d'Invenzione IIa*. Cytowane za jw., s. 156.

³⁷ Jw., s. 159.

³⁸ Jw., s. 162.

³⁹ Richard Toop, »Prima la parole...«, op. cit., s. 162.

⁴⁰ Brian Ferneyhough, *Carceri d'Invenzione. Program notes...*, op. cit., s. 134.

⁴¹ Jw., s. 134.

⁴² Jw.

⁴³ Brian Ferneyhough, *Carceri d'Invenzione. Program notes...*, op. cit., s. 135.

⁴⁴ Richard Toop, *Carceri d'Invenzione – Brian Ferneyhough in conversation with Richard Toop*, op. cit., s. 10.

⁴⁵ Brian Ferneyhough, *Carceri d'Invenzione. Program notes...*, op. cit., s. 135.

⁴⁶ Jw., ss. 133-136.

⁴⁷ Zwrócił na to uwagę Richard Toop (hasło Ferneyhough, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, s. 689).

⁴⁸ Richard Toop, *Carceri d'Invenzione – Brian Ferneyhough in conversation with Richard Toop*, w: *Collected Writings*. (red. James Boros i Richard Toop), Amsterdam 1996, s. 299.

⁴⁹ Richard Toop, *Ferneyhough's Dungeons of Invention*, op. cit., ss. 627-628.

⁵⁰ *Carceri d'Invenzione – Brian Ferneyhough in conversation with Richard Toop...*, op. cit., ss. 300-301.

⁵¹ Jw., s. 298.

⁵² Bogusław Schaeffer, hasło Brian Ferneyhough, w: *Kompozytorzy XX wieku*, tom II., Kraków 1990, ss. 222-224.

⁵³ Matthias Kriesberg w rozmowie z Brianem Ferneyhoughem, *A Music, So Demanding That It Sets You Free*, „The New York Times”, Sunday, December 8, 2002.

⁵⁴ Siła, jako wyzwolenie usidlonej energii znajduje swój odpowiednik w energii definiowanej jako zastosowanie siły wobec stawiającego opór obiektu. (...) Zatem muzyczna siła i muzyczna energia nie są identyczne. Energia inwestowana jest w konkretny obiekt muzyczny do tego stopnia, by były widoczne przetwarzające go siły. Linie sił wzrastają w przestrzeni między obiektami (...). Por. Brian Ferneyhough, *Il Tempo della Figura*, w: *Collected Writings*, (red. James Boros i Richard Toop), Amsterdam 1996, s. 35.

⁵⁵ Richard Toop, hasło Ferneyhough, op. cit., s. 689.

⁵⁶ Joshua Cody, w rozmowie z Ferneyhoughem, op. cit. Przywołany zwrot »powietrze z innych planet« jest nawiązaniem do początku wiersza *Entrückung* (Zachwyt) Stefana Georgego (po niemiecku: »Luft von anderen Planeten«) wykorzystanego przez Schönberga w finałowej części jego przełomowego, atonalnego *II Kwartetu smyczkowego* (1907-1908). [przyp. red.]

Barwny, dekadenski świat tamtej społeczności portretuje kultowy film piewcy dekadenskiego campu, Jacka Smitha *Flaming Creatures*. Muzykę do filmów Smitha nagrywali Tony Conrad, Angus MacLise i John Cale, którzy mieszkali wówczas obok siebie na 56 Ludlow Street. Podczas ich wspólnych jamów krystalizowało się połączenie siły dronu z elektrycznym brzmieniem. Podczas pobytu na Ludlow trio grywało także z Terryem Rileyem i Terryem Jenningsem, którego zapamiętali jako najwolniejszego człowieka na świecie. Odbýwały się tam również próby zespołu, o którym mówili: The Dream Syndicate. Nazwy tej nie akceptował La Monte Young, który widział w nim jeden z epizodów swego Theatre Of The Eternal Music.

Dream Syndicate działał w latach 1964-65, gdy do tria Young, MacLise, Zazeela dołączyli Conrad i Cale. Był to najbardziej kreatywny, ale też najbardziej kontrowersyjny etap kariery Younga. Istnieje nierozwiązany spór o to, kto był wówczas autorem przełomowego dronowego brzmienia. Conrad i Cale twierdzą, iż było ono dziełem zespołowym, Young widzi w zespole jedynie narzędzie swej własnej wizji. Conrad zarzuca mu, iż sprzeniewierzył się fundamentalnym ideom z tamtego czasu i wyalienował się w romantycznym kulcie osobowości. Przypomina, iż Dream Syndicate był grupą antyracjonalistyczną, dla której nadrzędna była improwizacja. Chodziło o eliminację roli kompozytora, zerwanie z tradycyjnym językiem muzyki i zastąpienie »reżimu pisania« »reżimem słuchania«. Działanie Dream Syndicate polegało na »zamrażaniu dźwięku w akcji« tak, by można było od wewnątrz zwiedzać architekturę dźwięku samego w sobie. Conrad dodaje, iż strukturalne elementy ich muzyki wynikały raczej z rozpoznania fizycznej natury dźwięku, niż jakichkolwiek odniesień symbolicznych. Interesowała ich częstotliwość dźwięku i mikrotonalne podejście do interwałów. Stąd eksperymenty ze strojem, nagłośnieniem i spowolnieniem, medytacyjne podejście do wydobywania dźwięku. Ciągłe brzmienie dronu okazało się dla Dream Syndicate idealnym wehikułem, który pozwalał »być w dźwięku« przez długi czas. Pierwsze wcielenie Theatre Of Eternal Music było jeszcze mocno związane z jazzem. Nie należy tego lekceważyć, bo jeśli przypomnieć sobie wypowiedzi dotyczące starych jazzmanów – »Davis miał brzmienie«, »Monk miał czas« – to przecież wycucie »czasu« i »brzmienia« było źródłem mocy tej muzyki. Elektryczne brzmienie, które wprowadzili Conrad i Cale, amplifikując metalowe struny swych instrumentów, było jednak przełomem dla koncepcji Younga.

Loftowe koncerty Dream Syndicate miały w sobie coś z aktów terroru miejskiej partyzantki. Narzucały odrębną czasoprzestrzeń.

Zespół generował hałas dalece bardziej drażniący niż rockowe gitary tamtych czasów. Medytacyjną cykliczność dronowej muzyki Wschodu uzupełnił wielkomięski elektryczny szok. Jeśli wierzyć Youngowi, podczas wszystkich koncertów, które zagrali, każdy z muzyków był »na haju«. Young zalecał zespołowi trening percepcji czasu – zastąpienia myślenia w kategoriach sekund i minut, kategoriami dni i lat. Cale wspomina, iż czuł fizyczną interakcję z instrumentem, amplifikacja pozwalała zmysłowo odczuwać vibracje owego nieuchwytnego pulsu *just intonation*. Głośny warkot dronu niósł doświadczenie zanurzenia w dźwięku, co dawało hipnotyczny efekt. Zestrojenie elektrycznie modulowanych brzmień osiągało częstotliwości rytmu alfa, którego ludzki mózg doświadcza w fazie snu. »Dzięki temu mogliśmy manipulować umysłami« – komentował Cale.

Dzicy we śnie

»Być może przy niskiej mocy infradźwięki mają właściwości lecznicze, a przy mocy granicznej wnieść mogą nową jakość do muzyki pop« – twierdził w jednym z wywiadów William S. Burroughs. W latach 60. rozważał on ideę wykorzystania dźwięku jako psychoaktywnej broni na dwa sposoby, biorąc pod uwagę zarówno dezorientujące montaż, jak i rezonanse wywoływane w ludzkim ciele przez określone częstotliwości. Wcieleniem jego proroctwa okazały się losy Cale'a, który rozstał się z Youngiem i wraz z Lou Reedem stworzył Velvet Underground, zespół przenoszący deprywacyjne aspekty elektrycznego hałasu na grunt rocka. Zdaniem Conrada Cale zainfekował tym samym muzykę rockową »mechanicznym nihilizmem«. Również sam Conrad przyczynił się do stworzenia rewolucyjnego brzmienia Velvet Underground. W 1962 roku, wraz z Calem, znalazł się w grupie The Primitives akompaniującej Reedowi i zapoznał gitarzystę ze swoimi metodami stroju. To on, po znalezieniu na ulicy pornograficznego paperbacka, zaproponował Reedowi, aby swą kolejną grupę nazwał Velvet Underground. Po latach Reed nagrał swą własną wariację na temat sennej muzyki – wypełniony sprzężonym gitarowym hałasem album *Metal Machine Music*, który do dziś pośród wąsatych fanów rocka uchodzi za skandaliczny żart.

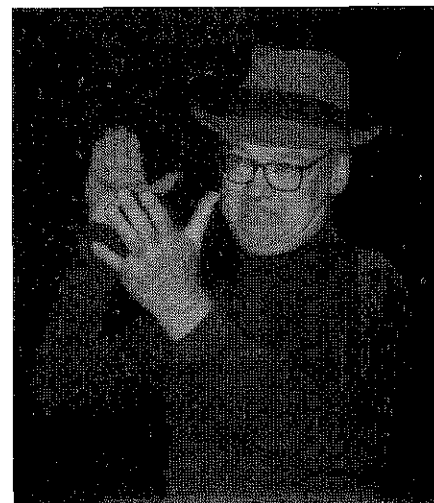
Po rozstaniu z Youngiem Conrad, który działał równocześnie jako techniczny asystent Jacka Smitha, sam zaczął kręcić eksperymentalne filmy i zyskał spory rozgłos w kręgach offowych. Najsłynniejszy z nich, *The Flicker* operuje efektami hipnotycznymi, które w wymiarze światła i obrazu jawią się jako odpowiedniki Sennej Broni. Na fali filmowych kontaktów Conrad trafił do Niemiec, do starej szkoły w Wümme, którą opanowała



Angus MacLise



Charlemagne Palestine



Tony Conrad



John Cale

Kilka myśli na temat „nowej złożoności”

ERIK ULMAN

Mam mieszane uczucia wobec etykiety „nowej złożoności”. Jednym z powodów jest fakt, że pod tym szyldem mieści się wiele rozmaitych „nowych złożoności”, które nie tylko różnią się od siebie, ale też są sobie potencjalnie przeciwstawne. Czynić z nich wszystkich „szkołę”, to zaciemniać tę różnorodność i skupiać uwagę na względnie trywialnych, powierzchownych podobieństwach między stylami kompozytorów, takich jak skomplikowany zapis rytmiczny albo trudności wykonawcze. Z pewnością trudno byłoby, nawet na podstawie najbardziej przypadkowych podobieństw, pomylić ze sobą dźwiękowe i filozoficzne światy na przykład Briana Ferneyhougha, Michaela Finnissy’ego, Chrisa Dencha i Richarda Barretta: wystarczy porównać promienną „wspaniałomyślność ducha”, którą Dench utożsamia z twórczym aktem¹, odnajdując je w *Sulle Scale della Fenice* jako „rodzaj nieskończonego, wiecznego tańca”², z pesymizmem muzyki Barretta, z którą podstawowe skojarzenia – przywoływane zarówno przez dźwięki, jak i cytaty (często z Becketta), których pełno w jego utworach – to uwięzienie, desperacja i wyczerpanie. Intencje i, w istocie, sposób doświadczania tych dwóch światów muzycznych są zdecydowanie przeciwne, ale użycie w odniesieniu do ich obu etykiety „nowej złożoności”, zaciera fundamentalną różnicę między nimi. Nawet „wspólne cechy” wymienione powyżej mają u każdego kompozytora trochę inną funkcję: sądząc po autorskim nagraniu *English Country Tunes*³, zapis Finnissy’ego prowokuje do wirtuozerskich wykonani i improwizatorskiej ekspansywności w typie listowskiego lub chopinowskiego rubata, podczas gdy zapis Ferneyhougha, poprzez ujęcie struktur w taktach i mnożenie nakładających się na siebie rytmów (których Finnissy używa rzadko), wywołuje zupełnie inny rodzaj wykonawczej energii.

Mój problem z pojęciem „nowej złożoności” nie ogranicza się do kwestii tego, czy określa ono jakąś szkołę. Ostatecznie która etykieta nie zaciera opisywanego przez nią zjawiska? Z pewnością szkoła nowojorska Cage’a, Feldmana, Wolffa i Browna stworzyła dzieła wysoce zróżnicowane pod

względem intencji, postaci i wartości; podobnie jak „impresjonizm”, „abstrakcyjny ekspresjonizm”, „nouveau roman” itd. Jednakże użycie słowa „złożoność” zaciemnia krytyczne (w obu znaczeniach tego słowa) zagadnienia.

Rozumiana szeroko „złożoność” jest, jak sądzę, atrybutem każdej interesującej muzyki. Rozumiana jeszcze szerzej dotyczy całej muzyki (weźmy np. zawiloci fizycznej natury dźwięku, społeczne konteksty tworzenia muzyki itd.), aczkolwiek rozróżniam tutaj rodzaje muzyki, które starają się eksplorować i rozszerzać swą własną złożoną naturę, od tych, które podporządkowują tę wielość, na przykład „komunikacyjnej bezpośredniości” albo jednoznacznej formalnej zrozumiałości. Nie uważam ich za użyteczne: „ekspresyjność” Pavlova, przeciwko której Ferneyhough tak przekonująco występuje w swym tekście *Forma, figura, styl*, oraz powrót do zwyczajowych strategii formalnych są dla mnie nie tylko politycznie podejrzana kapitulacja na rzecz eskapizmu, są też po prostu nudne⁴. Dobra sztuka jest, jak pisze Morton Feldman, „zasadniczą, niebezpieczną operacją na nas samych”⁵, zarówno na twórcy, jak i na publiczności. Uniemożliwia ona natychmiastową kategoryzację (i asymilację), i ze swej oszalałającej nieraz obfitości rozwija wciąż nowe doświadczenia, odsłaniając przed nami nasze zdolności, badając, a czasem przekraczając nasze granice. Oto, co rozumiem przez „złożoność”: muzykę, która sprzyja dwuznaczności i subtelności, karmi różne drogi percepcji i interpretacji. Wedle tej definicji nie tylko muzyka Ferneyhougha jest złożona, ale także sieci niuansów u Feldmana, współgranie różnych materiałów u późnego Cage’a, kontekstualizacja warstw u Bussottiego, sprzeczności pomiędzy historycznymi instrumentami u Kagela, a nawet prostota La Monte Younga, w którego utworach doświadczenie złożoności może wahać się między formalną strukturą a akustycznym bogactwem pojedynczego akordu.

Wszystkie te rodzaje muzyki, jeśli podbudzają krytyczną uwagę i różne drogi interpretacji, są wartościowe i „złożone”: ich wspólnym mottem mogłyby być słowa

Cage’a z jego listu do Bouleza, w którym opisuje on swoje artystyczne zadanie „całkowitego zrozumienia wszystkich wielkości potrzebnych do tego, by stworzyć wielość”⁶. Cemu więc jakiś ruch miałby otrzymać etykietę „złożoności” jedynie na podstawie, powiedzmy, specyfiki zapisu? To zawężone rozumienie owego pojęcia jest bezzasadne. Ja oczywiście nie mam problemów z określeniem takich utworów, jak *Cogitum Barretta* albo cykl *Carceri d’Invenzione* mianem złożonych: tutaj komplikacja ma miejsce nie tylko na powierzchni, ale kształtuje sam „byt” muzyki, niezależnie od tego, czy będzie nim zapis, relacje między częściami, kulturowe podteksty itd. Jednakże czasami „złożona” muzyka nie jest złożona wedle moich kryteriów: kunsztowność jej zapisu i trudności w wykonaniu nie prowadzą do powstania wielości i subtelnych rozróżnień, dając jedynie efekt dość przewidywalny. Na przykład w mniej udanych utworach Xenakisa pozorna złożoność zewnętrznych detali w trakcie słuchania okazuje się prowadzić do powstania niezwykle prostych kontrastów faktur, co, jakkolwiek z początku uderzające, wraz z upływem czasu odsłania coraz mniej nowych wymiarów⁷. Problem ten nie dotyczy z pewnością jedynie Xenakisa, jest również widoczny w wielu dziełach młodszych kompozytorów. Kilka razy badałem partytury takich utworów i byłem podniekowany ich pozorną witalnością, tylko po to, by słuchając ich, zauważyć, że coś, co w zapisie wyglądało imponująco, osuwa się w banalność.

Nie dyskutuję tutaj z wypowiedzianym przez tak różnych kompozytorów, jak Ferneyhough czy Feldman stwierdzeniem, że partytura jest poważnym czynnikiem, który kieruje wykonaniem na wiele trudnych do zwerbalizowania sposobów. Pewne interesujące rodzaje muzyki były szczególnie narażone na potencjalne rozwarstwienie na muzykę jako „tekst” i muzykę jako dźwięk: szczególnie we wczesnych utworach Bussottiego partytura funkcjonuje nie jako stała jedność, ale jako palimpsest, w którym deskrypcja, preskrypcja i kompozycyjne pozostałości mogą wchodzić ze sobą w nieprzewidywalne interakcje. Te eksploracje

muzyczna komuna Faust – jedni z największych freaków i wizjonerów krautrockowej psychodelii. W ciągu kilku dni 1972 roku powstał ich wspólny materiał *Outside The Dream Syndicate*. Skrzypcom towarzyszy tam brzmienie syntezatora i sekcji rytmicznej. Conrad emituje wstęgi drażniących mózg częstotliwości, Faust buduje przytłaczającą swą mocą, maszynowy trans – to jeden z największych wzlotów motorycznej tradycji rozślawionej przez Can, Neu! czy Kraftwerk. Wkrótce po tym nagraniu, w 1974 roku Conrad przeprowadził się do Buffalo i zaczął pracować jako nauczyciel akademicki, co czyni do dziś. Kolejny jego album *Slapping Pitagoras*, wyprodukowany przez duet Steve Albini / Jim O’Rourke, ukazał się w 1995 roku. Dopiero pod koniec lat 90. Conrad wydał po raz pierwszy swe nowojorskie nagrania z lat 60., zaś wkrótce potem pojawiły się premierowe wydania nagrań poczynione w tamtej epoce przez Cale’a i MacLise’a. Przy tej okazji doszło do wspomnianego konfliktu z Youngiem. Wtedy też dopiero okazało się, iż największym charyzmatykiem pośród twórców Senny Muzyki był Angus MacLise.

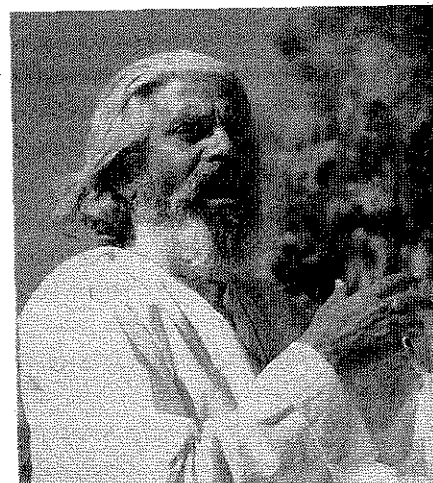
Angus MacLise żył w odrębnym czasie, który sam ustanawiał w swej poezji i muzyce. W 1961 roku ogłosił poetycki kalendarz – Year, w którym nadał nowe nazwy kolejnym 365 dniom. Ta operacja na tyle zafascynowała Younga, iż część jego kompozycji datowana jest w podtytułach wedle porządku jego kalendarza. Zdumiewa już samo muzyczne przygotowanie MacLise’a. Jako wykształcony perkusista grywał w orkiestrach symfonicznych, studiował też jazz, rytmy haitańskie, udzielał się w zespole muzyki dawnej, orkiestrach marszowych i latynoskich knajpach. Jako muzyk, poeta i kaligraf Angus koncentrował się wokół najpierwotniejszych doświadczeń bycia człowieka w przestrzeni. Na bongosach, cymbałach i perkusji grywał dłońmi, by utrzymać fizyczny kontakt z instrumentem. Wybił własny rytm, o którym mawiał, że zainspirowany jest uderzeniami deszczu. Grał w Theatre Of Eternal Music, był pierwszym perkusistą Velvet Underground i twórcą grupy Universal Mutant Repertory Company. Najważniejszym wspólnym przedsięwzięciem Angusa i Velvet Underground pozostaje udział w multimedialnych, rytualnych happeningach: *Launching of the Dreamweapon* i *Rites of the Dreamweapon*, które w 1965 roku zorganizowali MacLise i filmowiec Piero Heliczer. Był to początek jego rozlicznych audiowizualnych performance’ów zgłębiających stany transowe. Był też MacLise obieżyświatem wędrującym od Maroka po Indie. W 1971 roku na stałe wyjechał do Indii, gdzie poświęcił się głównie kaligrafii i poezji. Zmarł z wycieńczenia w 1979 roku w Katmandu. Miał 41 lat. Jego syn Osjan w jednym z tybetańskich klasztorów uznany

został – jako pierwsze dziecko z Zachodu – za reinkarnację lamy.

Drugim obok MacLise’a dzikim geniuszem sceny nowojorskiej okazał się Charlemagne Palestine. Podobnie jak to było w przypadku Angusa, jego inicjacja w Senną Muzykę wynikała z bezpośredniego fizycznego doświadczenia mocy dźwięku. Urodził się w Nowym Jorku w 1947 roku jako Charles Martin w rodzinie żydowskich emigrantów z Rosji. Jako dziecko śpiewał w chórze synagogi. W początku lat 60. zaczął obsługiwać zestaw dzwonów karylionu w nowojorskim kościele Św. Tomasza. Wspomina, że dźwięk dzwonów rezonował w całym jego ciele. Równocześnie poznawał minimalistyczne malarstwo Marka Rothko, muzykę Cage’a i Feldmana. Wykonywał stworzone na karylion utwory Messiaena i Cage’a. A jego pierwsze własne kompozycje to dronowe studia napisane na kościelne organy. Przyjaźnił się z Conradem i przez pewien czas był uczniem Pandita Prana Natha, hinduskiego mistrza śpiewu, którego ściągnął do Stanów Young, nie kontaktował się jednak z samym Youngiem. Przyjmuje się, iż Palestine rozwinął swą wizję muzyki dronowej niezależnie od dokonań Theatre Of Eternal Music, wywodząc ją ze zgłębiania efektów rezonansu. Studiował muzykę elektroniczną i zaczął konstruować oscylatorowe maszyny generujące drony. Hałaśliwie wzmocnione elektroniczne buczenie i preparowane taśmy emitował potem podczas swych galeryjnych występów. Odkrył fortepian Bösendorfera (instrument wykorzystany potem przez Younga w *Well-Tuned Piano*) i korzystał z jego możliwości, by badać rytmiczne aspekty subtelnych kombinacji harmoniczných. Zafascynowała go muzyka Afryki i Azji, którą poznał z płyt Folkways Records. W 1971 roku wybrał się do Indonezji, by u źródeł słuchać muzyki gamelanów.

W latach 70. Palestine prezentował w nowojorskich galeriach swoje performanse, podczas których zatopiony w dronowych pulsacjach konfrontował się z fizycznym bólem. Ich dziką intensywność przyrównywano do wystąpień wiedeńskiego akcjonisty Hermana Nitscha. Rzucił się na ściany pomieszczeń, obijał o nie ciałem, nie przestając śpiewać, by wzmagać rezonanse głosu, grał na fortepianie z hałaśliwą siłą i w transowym zapamiętaniu, co kończyło się tym, iż wnętrze wypełniały rozwibrowane ściany dźwięku, a klawiaturę zalewała krew ze zdartych palców. Po latach wspomina tamten okres jako początek samobójczej ścieżki swego życia. I dodaje, iż uratowały go zwierzęta. Zaczął rzeźbić w drewnie i malować figurki zwierząt. Stworzył z nich fetysze swej prywatnej, inspirowanej animizmem religii i ogłosił się cesarzem Charleworld – duchowej przestrzeni, będącej jego własnym, odrębnym światem. Muzykę Palestine zaczęto odkrywać dopiero pod ko-

niec lat 90., wtedy też poczęły się ukazywać płyty z archiwalnymi nagraniami z ulotnych wydawnictw galeryjnych, bądź nigdy wcześniej niepublikowanymi. Mieszkający obecnie w Brukseli artysta zrealizował kilka nowych albumów i powrócił do koncertów. Jego sylwetka zwieńczona kowbojskim kapeluszem i nonszalancki hippisowski image do złudzenia przypominają La Monte’a. Na scenie pojawia się jednak otoczony stertą swych fetyszy – kolorowych pluszowych misiów. Oto jak udało mu się umknąć przed pomnikowym wizerunkiem guru, czego nie uniknął Young.



Pandit Pran Nath

Ścisłość i dusza

W 1970 roku na wykłady w nowojorskiej New School Of Social Research przybył z Indii Pandit Pran Nath, mistrz wokalnejsz szkoły z tradycji Kirana. Sprowadził go Young, który długo zabiegał o przyznanie mu w Stanach grantu. Aż do śmierci w 1996 roku Pran Nath przebywał przeważnie w Ameryce, dzieląc swój czas pomiędzy grupy uczniów z Nowego Yorku i Kalifornii. Byli wśród nich: Young, Zazeela, Riley, Charlemagne Palestine, Henry Flynt, Arnold Dreyblatt, Rhys Chatham, a także Don Cherry i Lee Konitz. Wyliczono, iż w owym okresie przez 15 lat mieszkał w łocie Younga i Zazeeli, którzy przyjmowali go z całkowitą zaangażowaniem i oddaniem, jakie przynależą mistrzowi ze strony najwinniejszych wyznawców. Pran Nath przywiózł ze sobą nie tylko tajniki świętego śpiewu, ale też system szkolenia akcentujący duchowy aspekt muzyki. Wychodząc z przekonania, iż strojenie głosu oznacza dążenie do boskości, wzywał uczniów do czystych intencji, głębokiej koncentracji i perfekcyjnej dyscypliny.

Poszukiwania Younga na przełomie lat 60. i 70. skoncentrowały się na eksperymentach z elektronicznymi generatorami dźwięku. Artysta docenił w nich możliwość samodzielnej pracy, nieuwikłanej w kontekst zespołowy, a przede wszystkim łatwość w precyzyjnym ustaleniu i utrzymywaniu konkretnych czę-

nie są zbyt dalekie od działań Ferneyhougha, w którego partyturach bogactwo szczegółów zapisu jest koniecznym wytworem „polifonizacji” wszystkich parametrów kompozycji, a więc nie tylko określa z góry wykonanie, ale także wskazuje na burzliwą grę sił, z której powstaje muzyka⁸. Jednak, jeśli zapis może oznaczać bogactwo i wielowartościowość, czy nie może też ukrywać ich braku? Czasami „złożona” partytura staje się mechanizmem szantażu, broniąc się przed krytyczną docieklivością poprzez kulturowanie niezrozumiałości, zastępując barwnymi szczegółami zapisu i słowa szczegółów muzyczny i popadając w zależność od nieuchronnej nieścisłości interpretacji – albo odwołującej się do genialnie improwizatorskiej siły wykonania, albo stojącej się ostatecznym usprawiedliwieniem niepowodzenia w takim przedstawieniu materiału, by miał on po prostu sens. W tych wypadkach aura „nowej złożoności” usypia krytyczną czujność i zbliża się do strategii reklamowych.

To mocne słowa, ale nie chcę przekreślać wartości wielu rodzajów „nowej złożonej muzyki”, nie zamierzam też wygłaszać diatrib przeciw utworom, które mnie nie przekonują. Jestem też świadomy subiektywności mojego spojrzenia: nie mam jasnych kryteriów rozróżnienia między partyturą genialną i pospolitą, poza słuchaniem i czekaniem na to, która z nich mnie poruszy, a która nie. Jednakże lekceważące podejście niektórych kompozytorów do precyzji wykonania wymaga mój sceptycyzm w odniesieniu do ich praktyk zapisu. Pamiętam rozmowę z pewną instrumentalistką, która bardzo ściśle współpracowała z kompozytorem przy pięknym utworze. Mimo iż podobało mi się jej wykonanie, byłem ciekaw, czemu pewien fragment, który był zapisany jako rytmicznie regularny, zagrała tak nieregularnie, jak pozostałe. Odpowiedziała (jestem pewien, że za aprobatą kompozytora), że ponieważ zapis rytmiczny był czymś w rodzaju przybliżonej notacji rubata, uznawała za dopuszczalne zastosować rubato wszędzie. Ja zaś poczułem, że, przeciwnie, nieregularność kontekstu sprawiła, iż ścisła interpretacja regularnej figury była konieczna, aby podkreślić obecny w zapisie kontrast.

Ta niezgoda nie zmniejsza mojego entuzjazmu dla utworu ani dla wykonawczyni, ale w świetle wyraźnej aprobaty kompozytora dla czegoś, co poważnie przeczyło jego zapisowi, nie byłem przekonany, czy skrajny rygor partytury był tutaj potrzebny. To doświadczenie, któremu towarzyszyło rozczarowanie przy słuchaniu dzieł o fascynujących partyturach, uczyniło mnie podejrzliwym wobec niektórych spośród moich ostatnich własnych utworów, gdzie „złożoność” była

coraz większa: nie byłem już pewien, czy mój zapis był współmierny ze złożonością myśli, czy też kamuflował ich niewystarczalność. Nie rozwiązałem tego problemu, nie mając szansy usłyszeć tych kompozycji, ale zacząłem działać ostrożniej.

„Nowa złożoność” stanowi w najlepszym wypadku wachlarz możliwości, które są miłe widzianym w tym kraju antidotum na jałowość „akademickiego serializmu”, a bardziej nawet na agresywną banalność „kpiarsko-astrologicalnego poziomu muzycznego yuppie”⁹ reprezentowanego przez większą część „nowej prostoty”, „nowego romantyzmu”, „nowej potoczności” itd. W najgorszym wypadku zaś pozwala ona twórcom na unikanie kompozytorskiej odpowiedzialności za zastąpienie rzeczywistej złożoności jej atrapami, nazwijmy je „komplikacjami”. Myślę, że ważne jest, aby wartościowe zadanie tworzenia złożonej muzyki nie przełożyło się jedynie w fabrykę simulaków.

Erik Ulman

Tłumaczenie: Paweł Mościcki

Redakcja: Anna Pęcherzewska, Jan Topolski

Tekst w wersji oryginalnej opublikowany został w „Perspectives of New Music” 32, no. 1 (wiosna 1994)

¹ Chris Dench, Sulle Scale della Fenice: Postscript, „Perspectives of New Music” 29, nr 2 (lato 1991), s. 101.

² Richard Toop, Sulle Scale della Fenice, „Perspectives of New Music” 29, nr 2 (lato 1991), s. 90.

³ Michael Finnissy, English Country Tunes, Etcetera compact disc KTC 1091 (1990).

⁴ Por. Brian Ferneyhough, Form, Figure, Style – An Intermediate Assessment, „Perspectives of New Music” 31, nr 1 (zima 1993), ss. 33–34.

⁵ Morton Feldman, Boola Boola, w: Essays, Cologne: Beginner Press, 1985, s. 52.

⁶ Pierre Boulez i John Cage, Correspondance et documents, red. Jean-Jacques Nattiez, Winterthur: Amadeus Verlag/Paul Sacher Stiftung, 1990, s. 179.

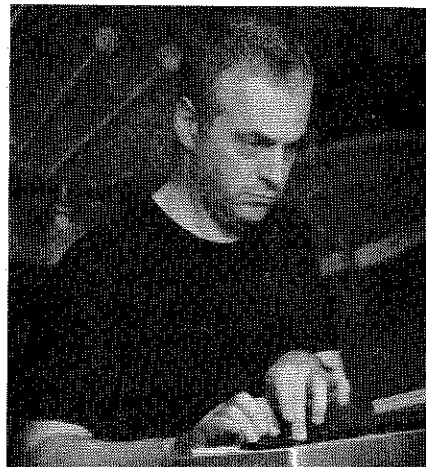
⁷ Spieszę dodać, że jest wiele utworów Xenakisa, które bardzo cenię i że, podobnie jak innych (James Boros, Why Complexity? (Part Two), „Perspectives of New Music” 32, no. 1 – wiosna 1994), interesuje mnie dokonywana przez niego eksploracja sfery między złożonymi i prostymi fenomenami; niekiedy jednak nie udaje mu się wytworzyć takiej dialektyki.

⁸ Brian Ferneyhough i James Boros Shattering the Vessels of Received Wisdom, „Perspectives of New Music” 28, nr 2 (lato 1990), ss. 11, 16.

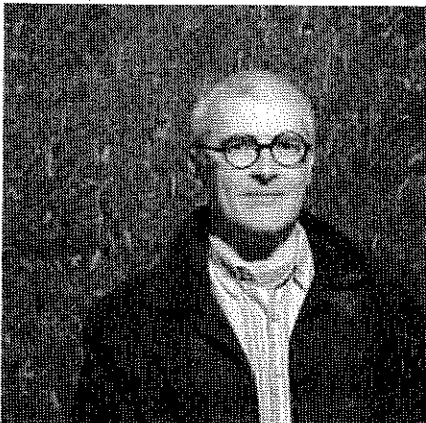
⁹ James Boros, op. cit., s. 7



James Dillon (1950)



Richard Barrett (1959)



Chris Dench (1953)



Michael Finnissy (1946)



Tony Conrad poza Syndykatem Snu

stotliwości, jaką oferowały oscylatory fal sinusoidalnych. W swoim lofcie tygodniami wsłuchiwał się w statyczne dźwiękowe instalacje, aby badać psychoaktywne właściwości określonych częstotliwości i specyfikę ich rezonansu w przestrzeni. Szczególnie fascynował go zakres, w którym ujawniały się rytmiczne aspekty częstotliwości. Przyjmując, iż w dźwięku zawarta jest informacja o podstawowej uniwersalnej strukturze harmonii świata, chciał doprowadzić do konkretnej fizycznej manifestacji tej informacji, tak by była intuicyjnie rozpoznawana przez ciało. Tkane z ciągłych częstotliwości rzeźby dźwiękowe Younga określiły dźwiękowy wymiar instalacji Dream House. Głównym nurtem aktywności Younga w latach 70. była jednak praca nad monumentalnym utworem *Well-Tuned Piano*, którego pomysł narodził się jeszcze w 1964 roku. Zbiegły się w nim doświadczenia z elektronicznie generowanymi częstotliwościami i nauki Pran Natha. Efektem wszystkich tych działań był przeszło pięciogodzinny koncert na fortepian, opus magnum Younga, w którym zawarł istotę *just intonation*. Premiera *Well-Tuned Piano* miała miejsce w Rzymie w 1974 roku. Od tamtej pory utwór ulegał liczным modyfikacjom. Najbardziej znana wersja tego dzieła, wydana na pięciopłytkowym albumie Gramavision, pochodzi z 1981 roku.

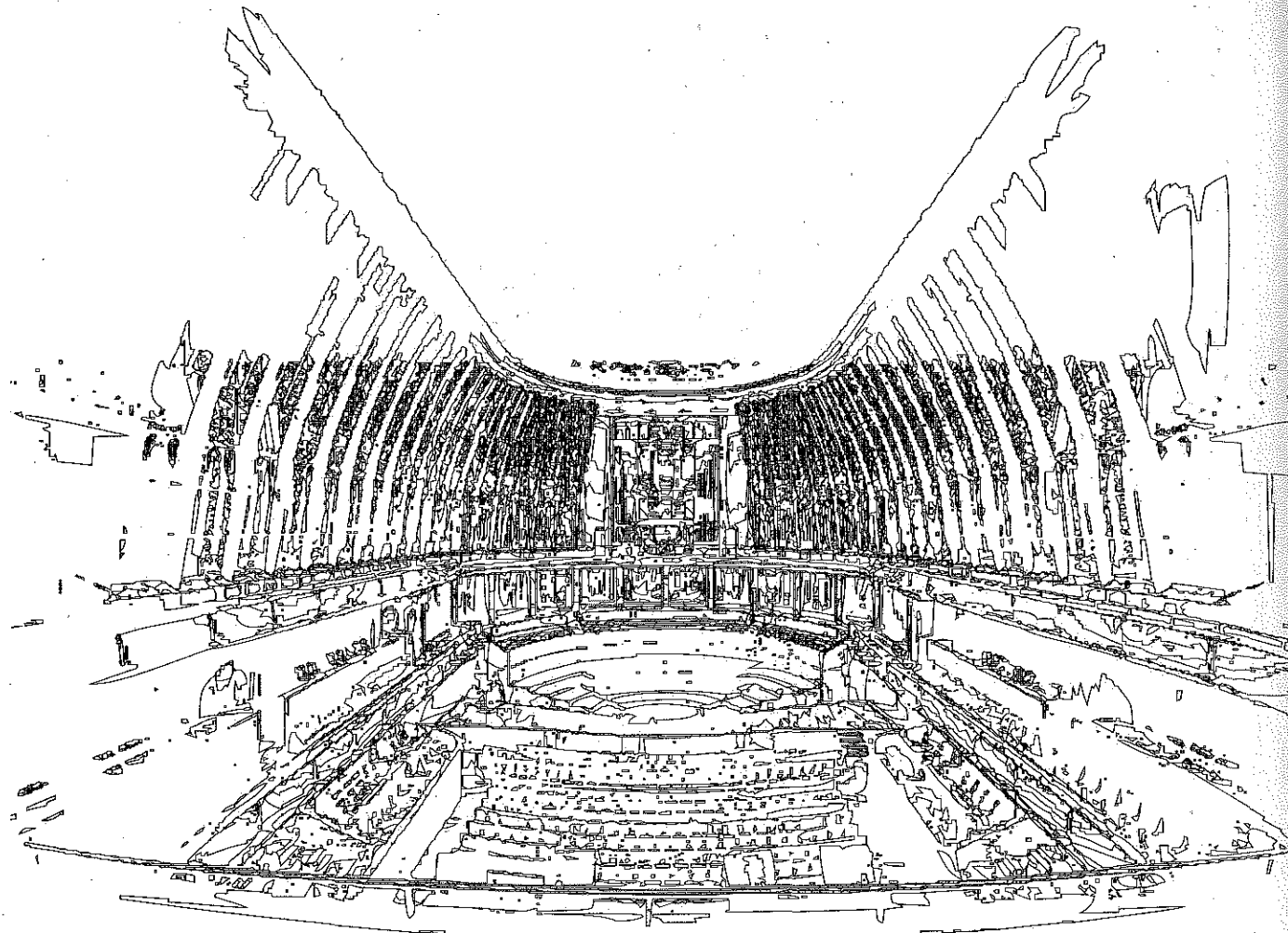
W późniejszych latach La Monte stał się zazdrosnym o swe sekrety guru. Bagatelizuje swe związki z Fluxusem i Syndykatem Muzyki Snu. Pilnie strzeże nagrań poza instalacją w Dream House (który obecnie działa przy Church Street 275) i kilkoma materiałami sprzedawanymi za horrendalne pieniądze na stronie internetowej MELA Foundation nie dopuszcza ich na forum publiczne. Czy to

tylko kwestia bezkompromisowości Younga w kontaktach z wydawcami, czy też raczej element jego mitotwórczej taktyki? Idąc śladem sugestii Conrada, totalne realizacje *Well-Tuned Piano* i Dream House odczytać można jako pomnik, który za pośrednictwem muzyki wystawiał Young sam sobie, po tym, jak dał się skusić romantycznemu mitowi artysty-demiurga. Kreśląc taki obraz Younga, Conrad zwraca uwagę na inny aspekt terroru Muzyki Snu: ścieżkę, która prowadzi od mistycznego przeczcucia doskonałości do ścisłej kontroli. Niezależnie od powyższych ocen zamknięcie Muzyki Snu w Domu Snu wydaje się wymowną puentą kariery Younga. Najbardziej istotny w jego dziele okazał się jednak pierwotny transgresyjny potencjał sennego terroru – mechanicznego dźwiękowego rytuału, który podporządkowuje sobie najbliższe otoczenie, nie po to jednak, by budować pomniki, lecz by stać się nomadyczną, piracką celebracją tymczasowego opanowania czasoprzestrzeni.

Idee Syndykatu Snu rozpowszechniają się od końca lat 60. niczym wirus. Dzięki hipnotyczną siłę dronu rozpropagował Velvet Underground, przekuwając go w nowofalowy elektryczny szok, z którego zrodził się industrial i punk lat 70., noise rock lat 80. i dronowy folk lat 90. Na tym gruncie wciąż dawali o sobie znać uczniowie La Monte'a. W połowie lat 70. Rhys Chatham połączył siłę dronów z pazurem punkowej anarchii, stając się bezpośrednią inspiracją dla Glenne Branke i Sonic Youth. W latach 80. eksarchiwista Younga, Arnold Dreyblatt, który bazując na instrumentach własnej konstrukcji, odniósł dronowe brzmienia do folkowych korzeni, przez co wywarł duży wpływ na kluczową dla

nowego folku i postrocka formację Gastr Del Sol. Terry Riley, kumpel Younga z lat kalifornijskich, uczestnik Theatre Of Eternal Dream i uczeń Pran Natha, wprowadził transowy rytm częstotliwości zestrojonych w *just intonation* w krąg kultury hippisowskiej. Jego eksperymenty z zapętlaniem taśmy i mechanicznym zwielokrotnianiem dźwięku splecionym z improwizacją stworzyły, jak byśmy to dziś powiedzieli, sound system, który niezmiennie inspirował kolejne generacje twórców muzyki mechanicznej i transowej: od psychodelii lat 60. po techno lat 90. W Europie Riley jako pierwszy przepracował Soft Machine i Brian Eno, który zainfekował gitarowe maszyny frippertronics Roberta Frippa, te z kolei natchnęły do działania muzykującego francuskiego filozofa Richarda Pinhasa.

Siłę ryczących dronów zakłęta w niekończących się pętach gitarowego hałasu Pinhas oddał w służbę propagowania myśli Gillesa Deleuze'a. Jest to wdzięczną zachętą, aby odnieść dzieło Younga do wizji filozofa, który uczył, by postrzegać muzykę jako z transmisją z molekularnego poziomu życia, zdolną „czynić słyszalnymi siły niesłyszalne same z siebie”, w tym „niemą siłę czasu”. Orientalny mit La Monte'a okazuje się wówczas jednym z trybów nowych maszynierii przecinających chaos. Informacje zawarte w wibracjach Sennej Muzyki miałyby być instrukcją do zbudowania Maszyny Czasu? Dosadną i jakże współczesną puentę dla tych wątpliwości dał brytyjski zespół Coil. Grupa, która wyrosła z opętanej magią transgresyjnej muzyki industrialnej i zasygnęła jako piewca ekstatycznej duchowości w epoce acid house. Nowy wiek powitał Coil projektem Time Machines, który objawił się jako wysmażony z grymasem



grafika: Karol Koszniec

Secret Theatre Harrisona Birtwistle'a

KRZYSZTOF KWIATKOWSKI

Kiedy redaktor naczelny zasugerował mi omówienie jakiegoś utworu Harrisona Birtwistle'a i włączenie tekstu do bloku tematycznego poświęconego „nowej złożoności”, propozycję przyjąłem ochotczo, ciesząc się z możliwości zaprezentowania muzyki tego wspaniałego kompozytora – moim zdaniem jednego z najwybitniejszych spośród obecnie żyjących. Jednocześnie zacząłem się zastanawiać, na ile jego twórczość mieści się w ramach tak nazwanego tematu. Po pierwsze, termin „nowa złożoność” wiąże się nie tyle ze specyficznymi zjawiskami muzycznymi dającymi się ująć za pomocą precyzyjnych kategorii technicznych czy estetycznych, ile raczej z negatywną reakcją na programy „nowej prostoty”, „nowego romantyzmu” itd. Birtwistle, dystansując się od tych zjawisk, nie miał potrzeby definiowania swojej postawy twórczej w opozycji do nich, jako że podstawowe jej założenia były w jego muzyce obecne na długo przed manifestami z lat siedemdziesią-

tych (równie dobrze można by do „nowej złożoności” zaliczyć Bouleza). Urodzony w roku 1934 kompozytor nigdy zresztą nie pozostawał w kręgu oddziaływania kluczowej postaci *new complexity*, Briana Ferneyhougha. Można powiedzieć, że złożoność jest wspólną cechą ich muzyki, ale obraz dźwiękowy, techniki i zainteresowania są bardzo różne.

Dla Birtwistle'a charakterystyczne jest tworzenie złożonych konstrukcji z bardzo prostych elementów, takich jak ostinato czy refren i zwrotki. Zdaniem dyrygenta Elgara Horwatha, angielski kompozytor „jest jak Orfeusz, który wymyśla muzykę od nowa”¹, i nie należy rozumieć tego w sensie jakiegś wyjątkowej niezależności od dziedzictwa przeszłości – wprost przeciwnie, jego utwory są mocno osadzone zwłaszcza w muzycznej (i nie tylko) tradycji pierwszej połowy XX wieku. Chodzi tu raczej o fascynację elementarnymi zjawiskami muzycznymi i zawartą w nich energią – można powiedzieć – archetypiczną.

Chociaż kompozytor lubi przypominać o ideowych związkach łączących jego utwory z muzyką wywodzącą się z europejskiej awangardy lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, a Pierre Boulez chętnie wykonuje jego kompozycje, to jednak sam Birtwistle do Darmstadtu nigdy nie pojechał i zachował dużą niezależność od nurtów i problemów tam dominujących. Swoją odrębność pielęgnuje starannie – Jonathan Cross, autor monografii kompozytora, twierdzi nawet, że dotyczy to również kreowania własnego wizerunku, w tym „(...) podkreślenia swoich północnych korzeni [chodzi o północ Anglii – K.K.], pomniejszania własnego zaangażowania w działalność o charakterze intelektualnym i faktu, że mógłby być uważany za reprezentanta elity kulturalnej”². Jednym z ważniejszych odniesień dla twórczości Birtwistle'a jest muzyka Igora Strawińskiego. Rozwinięcie sposobów komponowania charakterystycznych dla rosyjskiego mistrza

trickstera pastisz Younga. Album *Time Machines* wydany został niczym magiczny artefakt opatrzone symbolami z imaginarium elżbietańskiego okultysty, Johna Dee. Opatrzony adnotacją „4 tony dla ułatwienia podróży w czasie” przynosi hipnotyczne drony, zaś w miejscu tytułów pojawiają się składniki chemiczne kolejnych czterech substancji psychodelicznych. Maszyna Czasu okazuje się tu Maszyną Rozkoszy, w której trybach mieszają się magiczne akty woli i chemiczna ekstaza.

W artykule dla „The Village Voice” z okazji przybycia do Nowego Yorku Pandita Pran Naha, Young stwierdził, iż „dźwięk jest Bogiem”. Ujawniał swą mistyczną pasję, ale równocześnie prezentował odległość od tradycji pojmowanie muzyki Indii. Postrzegając ragi poprzez pryzmat fizycznych aspektów dźwięku jako zjawiska akustycznego, widział w nich zestawienia częstotliwości o sile wyrazu zdolnej kreować stany ducha. Swe własne wariacje wokół technik ragi zapisywał, ujmując te kombinacje w hercach. Wynikałoby z tego, iż zmysłową aurę Boga można rozpoznać w kategoriach fizyki i matematyki oraz wyrazić ją precyzyjną kombinacją dźwięków, a do ich częstotliwości powinien dostrajać się adept muzyki pojętej jako całościowa duchowa dyscyplina. Muzyki kwestionującej rozróżnienie między materią a duchem. Przypomina się tu słynne spostrzeżenie Marcela Maussa twierdzącego, iż „na dnie naszych stanów mistycznych kryją się techniki posługiwania się ciałem”. U Younga techniki wywiedzione z tradycji świętej muzyki traktowane są jako formy programowania systemu nerwowego. Magia jego utworów bierze się stąd, iż kosmiczną perspektywę czasową otwierają, wnikając w mikrouję podstawowej materii dźwięku. Stoi za tym paradoksalna konstrukcja wykorzystująca mistykę i matematykę, ekonomię oddechu i mechanicznie wyśrubowane częstotliwości, obce kalendarze i przestrajanie instrumentów. Zdaje się być ona ziszczeniem unii ścisłości i duszy, o której marzył na stronach *Człowieka bez właściwości* Robert Musil.

Całą tę chmurę inspiracji i niepokojów, jaka gromadzi się wokół Sennej Muzyki, najlepiej odnieść wprost do codzienności. Starczy, mając w pamięci piękną młodość Younga, odwołać się do elementarnej sztuki kreatywnego życia. Punktem wyjścia są proste procedury. Zmiany punktów widzenia, podjęcie drobiazgu, wykorzystanie luki, powtórzenie i spowolnienie stają się w Sennej Muzyce przekładniami wiodącymi do rozerwania rutyny czasu ujarzmionego przez cywilizację. Brzmienie Sennej Muzyki, paradoksalnie, wiedzie do przebudzenia, zmusza by na świeżo, tu i teraz doświadczyć czasu i przestrzeni.

Rafał Książek

Dodatki:

Najważniejsi współpracownicy The Theatre Of Eternal Music w latach 1962-1975

(lista chronologiczna wg La Monte Younga):

Terry Jennings, Dennis Johnson, Terry Riley, Angus MacLise, Marian Zazeela, Tony Conrad, John Cale, John Gibson, Simone Forti, David Rosenboom, Jon Hassell, Garret List, Lee Konitz, Katrina Krinsky, Alex Dea.

Podstawowa dyskografia:

La Monte Young

Kanoniczne wydania muzyki Younga przynoszą dwa albumy opublikowane przez jazzową wytwórnię Gramavision w końcu lat 80.: 5- płytowy box *The Well-Tuned Piano* oraz *The Second Dream of the High-Tension Line* *Stepdown Transformer From the Four Dreams of China* – kompozycja pochodząca z lat 60., w której cztery tony zostały zestrojone w proporcjach odpowiadających strukturze harmonicznnej charakterystycznej dla linii wysokiego napięcia. W nowej, „melodycznej” wersji utwór wykonuje oktet trąbek The Theatre Of The Eternal Music Brass Ensemble pod kierunkiem Bena Neilla.

Na kompilacji *Ohm. The Early Curus of Electronic Music* (Ellipsis Arts) usłyszeć można próbkę jego elektronicznych kompozycji w postaci fragmentu *Drift Study*.

The Dream Syndicate, John Cale, Tony Conrad

Cykl *Inside The Dream Syndicate* wydany w latach 2000-2001 przez Table Of The Elements obejmuje 3 albumy z nagraniami z archiwów Johna Cale'a, które nie zostały autoryzowane przez Younga.

Inside The Dream Syndicate vol. 1: *Day Of Niagara* to jedyne oficjalnie wydane nagrania legendarnego składu:

John Cale, Tony Conrad, Angus MacLise, La Monte Young, Marian Zazeela. *Dream Interpretation: Inside The Dream Syndicate* vol. 2 i *Stainless Gamelan: Inside The Dream Syndicate* vol. 3 przynoszą różnorodne nagrania z udziałem Cale'a, Conrada, MacLise'a i Terry'ego Jenningsa oraz grającego w Velvet Underground Sterlinga Morrisona.

Solowe eksperymenty Cale'a z epoki Dream Syndicate zbiera album *Sun Blindness Music*, analogiczne nagrania Conrada przynosi 4-płytowy box *Early Minimalism*. Ich wydawca, Table Of The Elements opublikował również rozbudowany do dwóch płyt pełen zapis sesji Conrada z Faustem *Outside The Dream Syndicate 30th Anniversary* oraz jego nagrania po przerwie album *Slapping Pitagoras*.

Angus MacLise

Z licznych ostatnio premierowych edycji archiwaliów MacLise'a warto polecić dwie:

The Cloud Doctrine (Sub Rosa), gdzie pojawia się jego muzyka elektroniczna, etno-rytualna muzyka perkusyjna i improwizacje tria z Conradem i Calem zapowiadające brzmienie Velvet Underground oraz *Invasion of the Thunderbolt Pagoda* (Siltbreeze), na którym lwią część materiału stanowi improwizowany soundtrack do psychodelicznego filmu Iry Cohena.

Charlemagne Palestine

Spora ilość reedycji i nowych nagrań pozwala poznawać praktycznie każde z wcielen jego muzyki. *Alloy* (Alga Marghen) przynosi elektroakustyczne nagrania wykorzystywane podczas performansów z lat 70., *Strumming Music* (Barooni) jest esencją jego muzyki fortepianowej, *Schlango!!! DaLUVdrone* (Cortical Foundation) to zapis koncertu na organach, *Music For Big Ears* (Staalplaat) zawiera nagraną współcześnie muzykę na dzwony karyliou, a *Karenina* (Durtro) daje próbkę przejmującej swą intymnością wokalne muzyki Palestiny.

Koncert rag. Rothko Chapel, 1981. Od lewej: Terry Riley (tabla), La Monte Young (tanpura), Pandit Pran Nath (śpiew), Marian Zazeela (tanpura)



Przykład 1: *Secret Theatre*, początek

widać na przykład w orkiestrowych *Earth Dances* (porównywanym często do *Święta wiosny*), ale także w napisanym dla London Sinfonietty i wykonanym po raz pierwszy w roku 1984 *Secret Theatre*³.

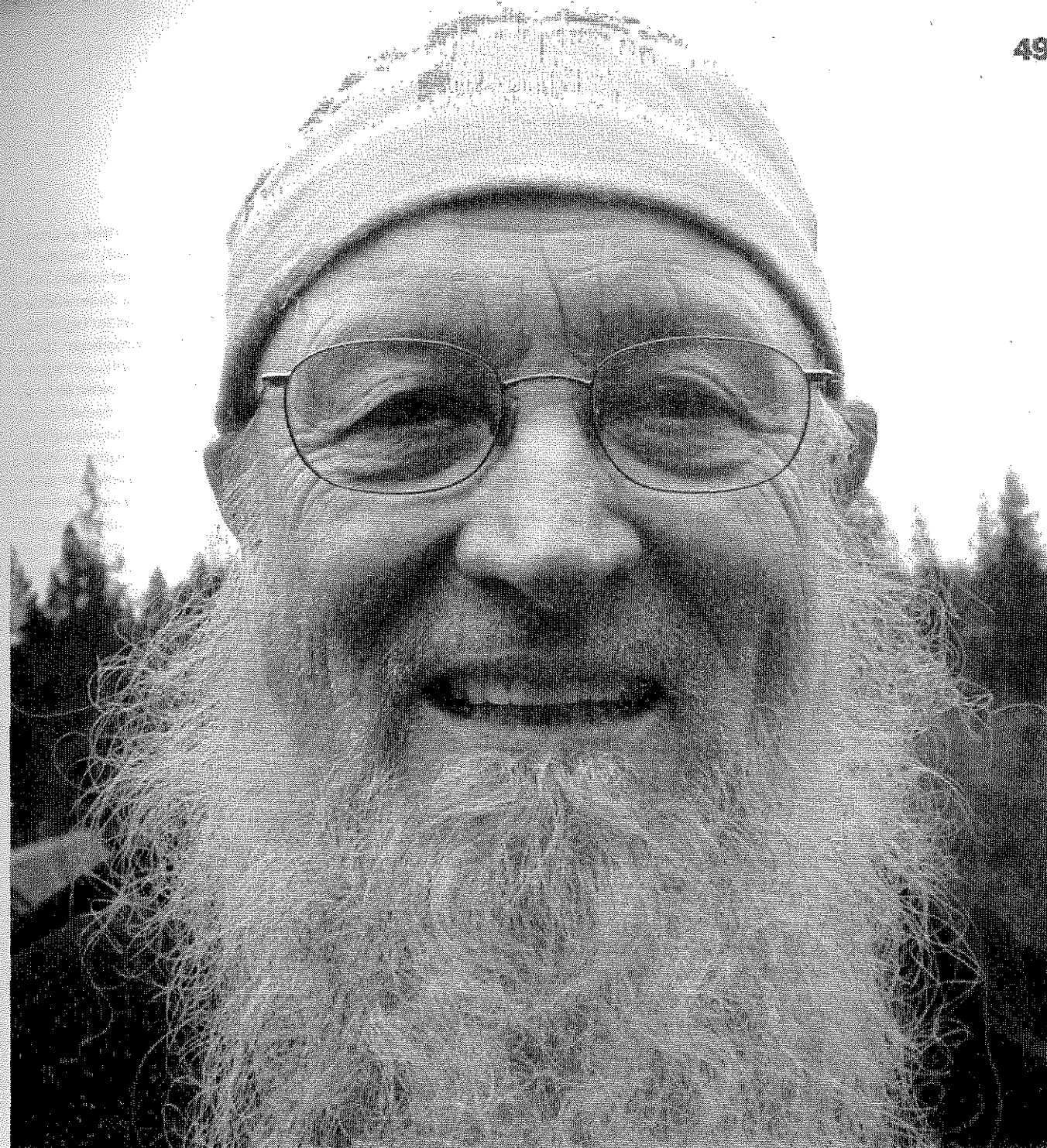
Scena dla instrumentów

W *Tajemnym teatrze* instrumentalisci stają się poniekąd aktorami, co kompozytor podkreśla, umieszczając w partyturze nad listą instrumentów nagłówek „Dramatis Personae”⁴. Utwór ten nie jest jednak przykładem ani teatru instrumentalnego, ani jakiegokolwiek innej formy muzyki scenicznej. Inscenizacja ogranicza się jedynie do tego, że co jakiś czas któryś z muzyków wstaje, idzie w lewo, zatrzymuje się za orkiestrą i gra swoją partię stojąc, a potem wraca na miejsce i gra dalej. Podział na grupę stojącą i siedzącą widoczny jest również w partyturze, w której instrumenty pogrupowano według tegoż właśnie kryterium – mamy więc zespół *cantus* (wyżej) i *continuum* (niżej).

Te zabiegi inscenizacyjne nie są źródłem rozwarstwienia, lecz tylko je podkreślają: partie *cantus* mają charakter liryczny, linearny i nieustannie się rozwijający (co nie wyklucza powrotów w zmienionej formie tego samego materiału motywicznego i tematycznego), natomiast w bardziej wertykalnym, uporczywym i czasem jakby nieciągłym *continuum* rytm dominuje nad melodią, a partie poszczególnych instrumentów przeważnie tworzą w jego ramach autonomiczne warstwy.

Stosowany przez Birtwistle’a podział częściowo pokrywa się z rozróżnieniem na melodię i akompaniament, co jest jeszcze jednym przykładem upodobania kompozytora do pewnych elementarnych sposobów zestawiania dźwięków. Jednak, jak to zwykle u niego bywa, wyszedłszy od prostej zasady, nie porzeka na niej – przeciwstawienie *cantus* i *continuum* ulega niejednokrotnie osłabieniu, a nawet zatarciu. Na początku utworu obie warstwy zachowują całkowicie odrębny charakter – por. przykład 1 po lewej.

W odniesieniu do partii fletu możemy mówić o względnej (jak na współczesne standardy) prostocie. Jej subtelność i rytmiczna elastyczność wynikają w dużym stopniu z omijania akcentów metrycznych, niemniej „wylczenie się” jest tu stosunkowo łatwe. Charakter wyrazowy melodii można określić jako pastoralny – słowo to często pojawia się w opisach tych fragmentów muzyki Birtwistle’a, których klimat, zdaniem licznych komentatorów, świadczy o jej „angielskości”. Doszukiwanie się cech narodowych w tym fragmencie byłoby pewnie nieco naciągane, warto natomiast zwrócić uwagę na sprzyjającą pastoralnemu nastrojowi modalność: partia fletu wykorzystuje dźwięki *d-dis-e-f-gis-a-ais-h*, czyli ośmiostopniową, symetryczną



Cały ten minimalizm czyli o muzyce Terry’ego Rileya

MICHAŁ MENDYK

One man show?

Revolucja minimalistyczna, jaka dokonała się w drugiej połowie lat sześćdziesiątych minionego wieku, była niewątpliwie jednym z najodważniejszych oraz najbardziej brzemiennych w skutki wystąpień w historii nowoczesnej muzyki europejskiej. I choć antagoniści nurtu dawno już proklamowali wyczerpanie się jego możliwości, kwestia żywotności oraz aktualności minimalizmu pozostaje sprawą co najmniej dyskusyjną.

Trudno przecenić rezonans czasowych, formalnych oraz technologicznych odkryć minimalizmu w estetyce rozmaitych gatunków muzyki popularnej oraz alternatywnej. Inaczej ma się rzecz w świecie klasycznej kompozycji z właściwym jej kultem strukturalnej złożoności oraz nowatorstwa, które radykalny redukcjonizm skazywały niejako z definicji na rolę polemicznego epizodu. Epizodu jednak bardzo znaczącego, skoro wpływy formy procesualnej, manieri repetytywistycznej oraz „rytmicznych trików” rodem z muzyki

Classa oraz Reicha odnaleźć można w twórczości artystów tak odmiennych, zarazem kluczowych dla muzyki ostatniej kwartału minionego wieku, jak György Ligeti, Louis Andriessen, Hanna Kulenty czy Gérard Grisey. O wpływach minimalizmu, bo na pewno już nie o minimalizmie jako takim, należy także mówić w odniesieniu do utworów głównych protagonistów tego kierunku napisanych w tym samym okresie.

Przyjmijmy więc roboczą tezę, iż „epoka minimalistyczna” dokonała się pomiędzy

skalę o ograniczonej transpozycyjności. Od momentu przyłączenia się oboju do *cantus* (0'27'') melodia moduluje do tej samej skali przetransponowanej o półton niżej. Układy modalne, często wykorzystywane przez Birtwistle'a, współwystępują jednak prawie zawsze z innymi, uzupełniającymi materiał dźwiękowy do pełnej chromatyki.

Widzimy to, zestawiając melodię fletu z *continuum* tworzoną przez pozostałe instrumenty. Kwintet smyczkowy rozpoczyna utwór od ostinata w najbardziej dosłownym rozumieniu tego słowa: ta sama figura powtórzona jest trzy razy. Potem jej kształt staje się za każdym razem inny i przekształca do pewnego stopnia niweczą jej tożsamość; niemniej wciąż mamy wrażenie uporczywości, nieustannego powracania tych samych dźwięków.

Problem ostinata – zagadnienia warunków i granic, w których powtarzające się następstwa dźwiękowe odbierane są jako tożsame – jest jednym z tych, które Birtwistle'a interesują najbardziej. To zresztą ważna kwestia w muzyce współczesnej w ogóle. Można sobie wyobrazić, że ktoś zupełnie w niej nieorientowany, dowiedziawszy się, na czym polega klasyczna dodekafonia, zareaguje zdziwieniem: przecież to nudne słuchać bez przerwy dwunastu dźwięków w tej samej kolejności. Tymczasem zarzuty wielu słuchaczy pod adresem utworów dodekafonicznych dotyczą przeważnie czegoś wręcz przeciwnego: nieustannej zmienności i trudności w ogarnięciu przebiegu utworów.

Birtwistle ma skłonność do muzyki obsesyjnej, wprawiającej słuchacza w specyficzny rodzaj transu, jednak żywi zarazem niechęć do repetytywizmu i dosłownych powtórzeń. Jego rozumienie ostinata ilustruje sposób, w jaki łączy zmienność z powtarzalnością, bez której trudno byłoby sobie wyobrazić tak istotne dlań odniesienia do tańca i rytuału. Śledząc przekształcenia, zauważamy, że homogeniczne brzmieniowo ostinato (pizzicata) składa się z trzech warstw: grane go przez pierwsze i drugie skrzypce oraz altówkę motywu d^1-f^1 (który – prezentowany w rozmaitych wariantach – odgrywa ważną rolę w dalszym przebiegu utworu), partii wiolonczeli zbudowanej z naprzemiennych następstw g^1-c i $a-c^1-cis^1-gis^1$ (z powtórzeniami i opuszczeniami) oraz dźwięku d , i wreszcie partii kontrabasów wykorzystującej kombinację dwóch grup dźwięków: h^1-f-g i dis (albo Dis)- $fis-e$ (również z powtórzeniami i opuszczeniami). Zestawiając symultanicznie różne rytmiczne warianty tych następstw, kompozytor uzyskuje efekt transowej uporczywości i zarazem organicznej fluktuacji napięcia. W dalszym przebiegu utworu *continuum* staje się coraz bardziej rozwarstwione brzmieniowo – stopniowo dołączają inne instrumenty (np. charakterystyczne figury rytmiczne

trąbki na jednym dźwięku), a smyczki tworzą z nimi rozmaite kombinacje barw. Suma tych warstw, samych w sobie dość prostych rytmicznie, daje bardzo złożoną i ekscytującą grę akcentów. Mimo zmienności, wielowarstwowości i nieregularności rytmicznej muzyka ta prawie przez cały czas jest jakby tańcem i w moim odczuciu oddziałuje na słuchacza, wzbudzając w organizmie reakcje motoryczne.

Śpiew

Podział na *cantus* i *continuum* może wywoływać wiele uprawnionych, choć nie do końca oddających istotę rzeczy skojarzeń: była już mowa o melodii i akompaniamencie. Gdybyśmy nawet nie znali tytułu utworu, to i tak prawdopodobnie łatwo przyszedłby nam myśl jeszcze inny odpowiednik: protagoniści dramatu i chór. Instrumenty-aktorzy wygłaszają swoje kwestie – jedną naraz, w *cantus* nie ma polifonii. Ta sama kwestia może być natomiast wygłoszona zgodnie przez kilka głosów, jako że teatralność muzyki Birtwistle'a polega raczej na wyeksponowaniu tego, co kolektywne, formalne i ponadosobowe, przy redukcji znaczenia jednostkowej psychologii. W operze *Maska Orfeusza* (*The Mask of Orpheus*) historia tytułowego bohatera opowiedziana jest kilkakrotnie w różnych wersjach – kompozytora interesuje tu sam mit, a nie stwarzanie iluzji uczestnictwa w losie postaci. Co ciekawe, takie formalistyczne podejście do tragedii bynajmniej nie pomniejsza ekspresyjnej siły tej opery, lecz wydatnie ją wzmacnia.

Podobnie w *Secret Theatre* – protagonistą jest melodia skojarzona z określonym brzmieniem (element ponadjednostkowy), a nie wykonujący ją instrument czy instrumentalista. Wzorem dla kompozytora jest formalizm antycznego teatru greckiego. Dlatego poza wyżej omówionym, pastoralnym wstępem fletu i następującą po nim melodią oboju, *cantus* wykonywany jest kolektywnie, a liczba realizujących go muzyków sięga pięciu (flet, obój i klarnet, do których dołącza trąbka z waltornią lub dwoje skrzypiec). Nie ma tu polifonii – dopuszczalnymi formami monologów kolektywnego protagonisty są za to: unisoni zwykły (ten rodzaj faktury występuje zwłaszcza w momentach szczególnie uroczystych); unison rytmiczny (organum) lub heterofonia.

Tło na pierwszym planie

Porównanie *cantus* i *continuum* do melodii i akompaniamentu jest o tyle trafne, o ile pamiętamy, że akompaniujący instrument nieraz dochodzi do głosu silniej niż solista. Dokonawszy podziału zespołu, Birtwistle ustanawia różnego rodzaju relacje między grupami. *Cantus* jest zasadniczo jednowarstwowy; *continuum* składa się z wielu warstw – złożoność często

kieruje uwagę słuchacza bardziej w stronę „akompaniamentu” niż melodii.

Niekiedy brzmienie muzyki wykonywanej przez obie grupy zbliża się, a nawet całkiem upodabnia do siebie. Przykładem fragmenty, w których *cantus* nabiera obsesyjnego charakteru i przypomina ostinatą *continuum* (np. od 5'28'' i wielokrotnie później). Porównajmy też choćby agresywne, urywane, z rzadka tworzące nieco dłuższe następstwa dwudźwiękowe figury grane przez dwoje skrzypiec i altówkę (1'28'', 2'40'') z podobnie brzmiącym unisonem rytmicznym pięciu instrumentów *cantus* (np. 10'30''). Przykłady wymiany materiału między grupami można by mnożyć – częste powroty tych samych pomysłów w różnych ujęciach są zresztą powodem, dla którego komentatorzy określają rozumienie formy u Birtwistle'a jako bardziej pokrewne charakterystycznemu dla Strawińskiego „zestawianiu” niż bliższej niegdyś sercu awangardowych kompozytorów Schönbergowskiej koncepcji rozwoju bez powtarzania.

W pewnym momencie (4'20'') na pierwszy plan wysuwa się trzydźwiękowy opadający motyw fletu, znajdującego się w tym czasie w grupie *continuum*. Flecista powtarza warianty motywu kilkakrotnie, przechodząc do *cantus* – ta sama muzyka może zabrzmieć w jednej i w drugiej grupie. Czytelnik-słuchacz mógłby teraz słusznie zadać pytanie: jakie ma znaczenie to, czy muzyka, którą słyszę, jest wykonywana na siedząco czy na stojąco?

Ten, komu dane było słuchać wykonania na żywo, może jednak mówić o poczuciu pełniejszego uczestniczenia w tym nie całkiem zrozumiałym (bo „tajemnym”) dramacie, jako że Birtwistle prostym zabiegiem inscenizacyjnym podkreśla i wzbogaca relacje między muzykami-aktorami [por. rozmowa Grzegorza Filipa i Jana Topolskiego o płycie na <http://free.art.pl/nowamuzyka> – przyp. red.]. Zatrzymajmy się na chwilę przy bardzo szczególnej postaci, jaką w *Secret Theatre* jest fagot (względnie fagocista).

Instrument ten przez cały czas należy do *continuum*. W 7'28'', kiedy akcja jakby zamiera, gra on liryczną melodię na tle rzadko odzywających się pozostałych instrumentów – sprawia wrażenie, że będąc na pierwszym planie, a nawet na chwilę pociągając za sobą inne instrumenty, nadal pozostaje na uboju. Potem gra motyw „kadencyjny” (patrz: dąfaj), jakby chciał oznajmić: „tyle mam do powiedzenia, już się usuwam, jestem tu przypadkowo i nie biorę w tym wszystkim udziału, zresztą to, co mówię, dotyczy pewno tylko mnie”. Kiedy instrumenty *cantus* podążają na nowo melodie, fagot kontrapunktuje ją niby mechanicznie i od niechcenia, ale można w charakterystycznych dla niego motywach – dwudźwiękowych, opartych na dużych skokach – wyczuć także dystans, zagadkowość,

rokiem 1965 a 1975 (podobnie jak „czysty serializm” skrytykował się i wygał w piątej dekadzie, choć zawarta w nim głęboka idea strukturalna pozostanie już stałym składnikiem europejskiego dziedzictwa kulturowego). Ale dłużej nie posunąć się o krok dalej?

W 1964 roku Terry Mitchell Riley komponuje *In C* – dzieło, w którym zastępuje protominimalistyczną, youngowską formułę dronowych medytacji techniką zapętlenia miniatury wzorców melorytmicznych i w którym wyszukuje prawie cały jej – czasowy, strukturalny, fakturalny oraz harmoniczny – potencjał. Dziesięć lat później ten sam twórca nagrywa dla wytwórni CBS cykl *Shri Camel* o formalnej oraz kontrapunkcyjnej złożoności daleko wkraczającej poza ciasne ramy *repetitive music*. A więc czyżby estetykę minimalizmu nakreślił i niemal w pełni wyczerpał w swych pierwszych dojrzałych dziełach jeden zaledwie kompozytor? Dokonania Glassa, Reicha, Adamsa oraz wielu innych stanowiłyby wówczas zaledwie komentarz czy też indywidualne odczytanie oryginalnej koncepcji twórczej Riley'a. Teza to dosyć śmiała i bez wątplenia krzywdząca dla trzech pokoleń amerykańskich kompozytorów identyfikujących się ze szkołą minimalistyczną. Ale też dająca się obronić, czego wiarygodnym dowodem – mam nadzieję – poniższy esej.

Między kompozycją a... kompozycją

Terry Mitchell Riley przychodzi na świat 24 czerwca 1935 roku w Colfax w Kalifornii jako potomek irlandzko-włoskiej rodziny. Od piątego roku życia pobiera lekcje gry na fortepianie, potem także na skrzypcach. W tym okresie poznaje standardy Cole'a Portera, George'a Gershwina oraz muzykę country. Klasyczną edukację odbiera w San Francisco State University (pod kierunkiem Wendalla Oleya) oraz University of California w Berkeley (William Denny), gdzie zawiera artystyczną i prywatną przyjaźń z La Monte Youngiem. Komponuje wówczas utwory w stylu neoklasycznym, choć inspirowane także dodekafonicznymi opusami Arnolda Schönberga.

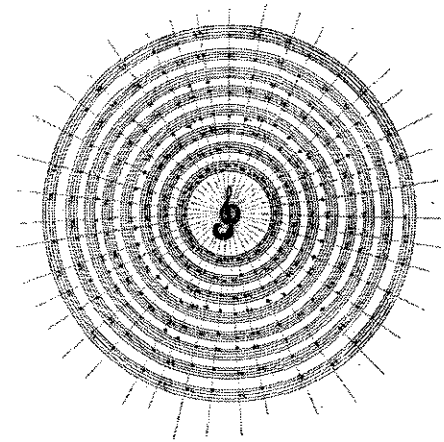
Po ukończeniu studiów Riley wyjeżdża do Europy, odwiedza Hiszpanię, Związek Radziecki (współpraca ze słynnym Leningrad Jazz Quartet) oraz Darmstadt (1963). Osiedla się w Paryżu, gdzie zarabia na życie jako pianista jazzowy, eksperymentuje z muzyką na taśmę, współpracuje z trupą Living Theatre Kena Deweya. W 1964 roku Riley powraca do Stanów Zjednoczonych. Tu zostaje jednym z czołowych twórców rodzącego się właśnie minimalizmu.

Od 1970 roku kompozytor studiuje sztukę wokalną u indyjskiego mistrza Pran Natha. W latach siedemdziesiątych zostaje wykładowcą kompozycji oraz klasycznej muzyki

indyjskiej w Mills College w Oakland. Obecnie mieszka i tworzy na prywatnym Ranczo Shri Moonshine w górach Sierra Nevada, niedaleko miejsca swojego urodzenia.

W katalogu Riley'a dominują utwory na instrumenty klawiszowe; komponuje także na składy kameralne (głównie na kwartet smyczkowy), wokarno-instrumentalne oraz orkiestrowe; ma ponadto w dorobku trzy dzieła operowe.

Ta spreparowana naprędce encyklopedyczna notka znacząco zafałszowuje istotę artystycznego dorobku amerykańskiego muzyka. A to dlatego, że umieszcza go przede wszystkim w kontekście klasycznej muzyki europejskiej. Twórczość Riley'a wyrasta tymczasem, w większym chyba nawet stopniu niż muzyka La Monte Younga, nie tyle z ducha, co z praktyki nowoczesnej muzyki improwizowanej. W katalogu jego ściśle zanotowanych dzieł pojawia się ogromna luka pomiędzy 1966 a 1980 rokiem. Przypomnę tylko, że pokrywa się ona niemal idealnie z okresem krystalizowania się minimalistycznej estetyki Riley'a. Pochodzące z połowy lat 60. utwory trudno przy tym nazwać kompozycjami w tradycyjnym tego słowa znaczeniu. To raczej zbiory tematów przeznaczonych do zbiorowej (*In C*, *Olson III*) bądź solowej (*Keyboard Studies*) improwizacji¹. Kolejna kompozycja powstaje dopiero w 1980. roku. Jest to *G-Song* napisany specjalnie na prośbę Davida Harringtona, pierwszego skrzypka Kronos Quartet. W kolejnych latach poświęca Riley coraz więcej czasu tradycyjnie pojętej kompozycji: powstaje dwanaście kolejnych utworów na kwartet smyczkowy oraz dziesiątki dzieł przeznaczonych na różne składy kameralne oraz orkiestrowe². Niewiele mają one już jednak wspólnego z minimalizmem; większość nie stanowi przy tym dokonania wybitnych, ba, coraz częściej zdarza się ostatnio Rileyowi naruszać granicę kiczu spod znaku „ery wodnika”.

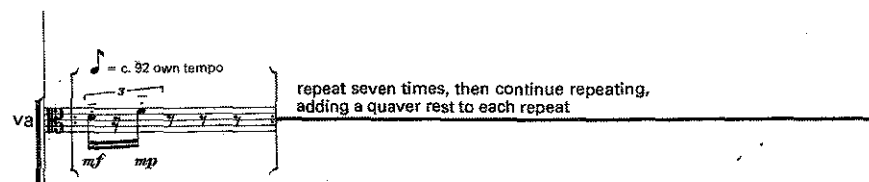


Przykład 1: *Keyboard Study no 2*

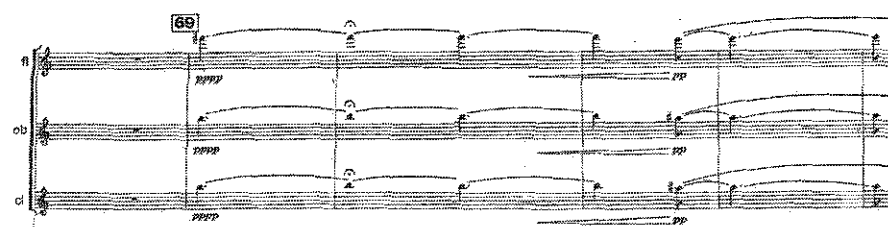
Cofnijmy się jednak do źródeł, a więc do Ameryki piątej i szóstej dekady minionego wieku. Skoro padło słowo „improwizacja”, trzeba powiedzieć „jazz”. Gatunek ten wkroczył w swą fazę *strictie* artystyczną właśnie w epoce kompozytorskiego dojrzewania Riley'a, Younga oraz całego ich pokolenia. Dla dwóch wielkich prekursorów minimalizmu to właśnie modalny styl improwizacji Johna Coltrane'a oraz Milesa Davisa stał się bodźcem do porzucenia muzyki dwunastotonowej na rzecz operowania bardziej ograniczonym i – z punktu widzenia melodyki oraz harmonii – o wiele bardziej wyrazistym materiałem dawnych skal kościelnych oraz ludowych, rzadziej tonacji systemu *dur-moll*. Większość solowych utworów Riley'a trzyma się tradycyjnego układu fakturalnego z harmonicznym, ostinatowym akompaniamentem oraz bardziej ruchliwą i wyżej umieszczoną warstwą melodyczną. Być może jego organowe, syntezatorowe oraz fortepianowe improwizacje od *Rainbow in a Curved Air* (1967) aż po *The Harp of New Albion* (1984) uznać należy za indywidualne rozwinięcie wcześniejszych, jazzowych doświadczeń³. Z jednym tylko zastrzeżeniem...

Radykalny harmoniczny oraz melodyczny redukcjonizm Riley'a nijak miał się do kierunków decydujących wówczas o obliczu nieakademickiej muzyki improwizowanej, zwłaszcza zaś kielkującego właśnie, „ekstremistycznego” stylu *free*. Przebieg utworów takich jak *Rainbow in a Curved Air* (1968) oraz *Poppy No-good and the Phantom Band* (1967) zdominowany jest przez repetycję i drobne, niemal niezauważalne modyfikacje drobnych motywów (głównie rytmiczne, najczęściej polegające na subtelnych przesunięciach akcentów). Także rytualno-transowy wymiar tej nowej stylistyki w niczym nie przypominał natchnionego, dionizyjskiego mistycyzmu ówczesnej awangardy jazzowej (Coltrane, Coleman, Cherry). Nowatorstwo artystycznej koncepcji Riley'a tak komentowali wówczas krytycy jazzowi: „(...) odjechany feeling, który o lata świetlne dystansuje znany nam jazz (...) Jestem pewien, że wśród fanów nowego jazzu ekscytujący utwór Dorian Reeds znajdzie wielu entuzjastów.”⁴ Keith Knox, autor zacytowanego „panegiriku”, pomylił się przynajmniej w jednej kwestii. Muzyka Riley'a nie wywołała istotnego rezonansu w świecie jazzowej improwizacji. Wywarła natomiast znaczący wpływ na całe pokolenie muzyków rockowych oraz twórców z kręgu kultury alternatywnej, dając początek szeregowi gatunków, ani z czarną tradycją, ani z improwizacją niemających już nic wspólnego. Zanim jednak przejdziemy do kwestii „testamentu Terry'ego Riley'a” warto nieco więcej uwagi poświęcić korzeniom jego muzyki.

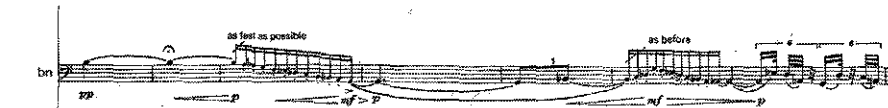
Odpowiedź na pytanie o genezę minimal music wydaje się oczywista: „pozaeuropejskie tradycje muzyczne”. W przypadku Riley'a oraz Younga mówi się najczęściej o in-



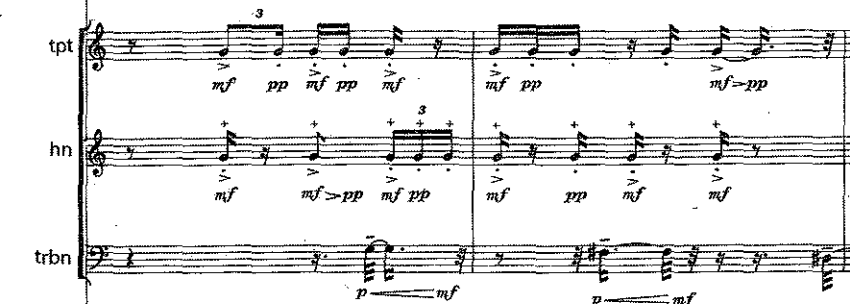
Przykład 2



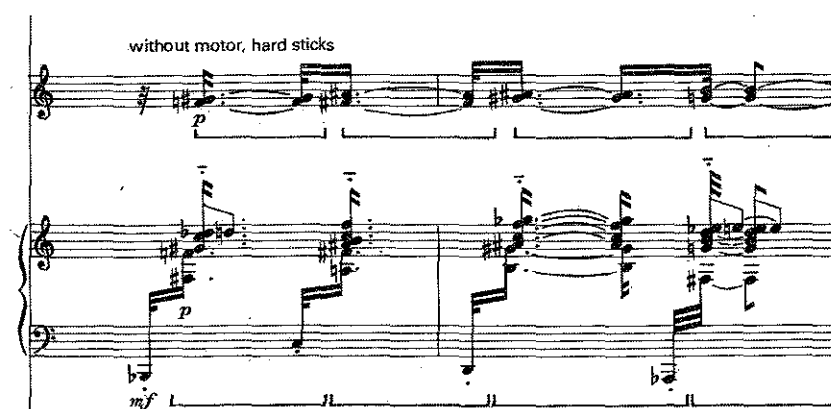
Przykład 3



Przykład 4



Przykład 5



Przykład 6

powagę i refleksję⁵. W dalszym przebiegu utworu jeszcze kilkakrotnie wygłasza krótkie monologi, a jego kwestie nadal pozostają głosem odrębnym.

Złożona prostota

Wróćmy do postawionego na początku pytania: Czy *Secret Theatre* jest utworem złożonym?

Po dłuższym czasie obcowania z tą muzyką odpowiedziałbym, że owszem, ale nie w jakimś nadzwyczajnym stopniu. Oczywiście dzieło nadal kryje dla mnie wiele tajemnic: zarówno czysto muzycznych jak i odnoszących się do sensu rozgrywanego dramatu, niemniej uważam je za bardzo przejrzyste i bynajmniej nie przeładowane nutami.

Zawsze lubię przysłuchiwać się opiniom wyrażanym na temat tych dobrze mi zna-

nym współczesnych utworów, które jeszcze nie stały się chlebem powszednim nawet dla osób często zajmujących się nową muzyką. Po wykonaniu *Secret Theatre* w roku 2003 w Krakowskiej Filharmonii przez London Sinfonietę pamiętam zarówno głosy entuzjazmu, jak opinie, że jest to muzyka strasznie zawiła, skomplikowana (w domyśle: niepotrzebnie) i niezrozumiała. W „Ruchu Muzycznym” przeczytałem potem (obok głosu zachwyty) o „spekulatywnych szaleństwach awangardy” – trudno oczywiście mieć pretensje do krytyka o to, że coś mu nie przypadło do gustu po jednorazowym wysłuchaniu, niemniej z trzech użytych tu słów tylko „szaleństwo” wydaje mi się mieć jakieś odniesienie do niektórych fragmentów. W porównaniu z reprezentującymi *new complexity* kolegami i nie tylko z nimi, Birtwistle w bardzo niewielkim stopniu jest muzycznym kalkulatorem – pod względem podejścia do

procesu komponowania można uznać go za intuicjonistę. O niektórych swoich utworach mówi, że nie potrafi w nich uzasadnić ani jednej nuty; czasem posługuje się prekompozycyjnymi schematami (jak np. „labiryntem pulsu” w poprzedzającym *Secret Theatre* i pod wieloma względami zapowiadającym go *Silbury Air*), lecz daleko mu do metodyczności wielu innych współczesnych kompozytorów.

„Awangarda”, „awangardowość” to z kolei pojęcia mocno niejasne – niewątpliwie złożoność w połączeniu z charakterystyczną dla tej muzyki olbrzymią energią i gwałtownością może sprawiać bardzo „nowoczesne” wrażenie. Bliższe zaznajomienie się z twórczością Birtwistle’a pozwala jednak dostrzec więcej elementów odnoszących się do nowszych i dawniejszych tradycji. W moim przekonaniu o jej wartości nie decyduje jakieś szczególne nowatorstwo, lecz raczej siła wizji i odrębność spojrzenia na dziedzictwo kultury, nie tylko muzycznej.

Gdybym – zamiast eseju skierowanego jak zwykle w tym cyklu do uważnego słuchacza nagrań – miał podjąć się gruntowniejszej analizy *Secret Theatre*, to pewnie m.in. w dość tradycyjny sposób postarałbym się opracować katalog charakterystycznych motywów, z których wiele przewija się w różnych postaciach przez cały utwór. Oczywiście w wypadku muzyki Birtwistle’a nie można mówić o ściśle doprecyzowanym kształcie „tematu”, do którego odnosiłyby się „przetworzenia”. Są w niej tylko „warianty” motywów, ale nie ma pierwowzoru. Tutaj ograniczę się do kilku z nich, tych najłatwiejszych do zauważenia w utworze:

- Wspomniany już motyw *d7-f*. Jego funkcja ekspresyjna nie jest tak wyrazista jak znaczenie konstrukcyjne – m.in. spina on klamrą początek i koniec utworu – przykład 2.
- Motyw uniesienia, cyklebracji, tańca miłosnego. Pojawia się zwykle w wolnych fragmentach *cantus*, zwłaszcza po 14’02”, po 21’43” i w najbardziej wyrazistej postaci 24’00 jako długie nuty *fi-se-g-es* w oktawie trzykreślnej (flet w unisonie rytmicznym z kłanetem i obojem) – przykład 3.
- Wspomniany już motyw kadencyjny. W odniesieniu do partii fagotu można go nazwać motywem „płochliwym”, w *cantus* ma raczej charakter rozładowania napięcia – przykład 4.
- Rytmiczne repetycje tego samego dźwięku, wykonywane najczęściej przez trąbkę w *continuum*. Można o nich powiedzieć, że podnoszą napięcie – przykład 5.
- Częsty w muzyce Birtwistle’a dwuelementowy motyw składający się z krótkiej nuty (bądź złożonego z niewielu nut współbrzmienia) i gęstego, nasyczonego sekundami akordu. Używany głównie dla zaburzenia prostszych przebiegów rytmicznych eksperymentami, nieregularnymi akcentami, jak w partii fortepianu (0’39”) – przykład 6.

spiracjach klasyczną muzyką indyjską, która w tym samym okresie wpłynąć miała także za pośrednictwem Ravego Shankara na ukształtowanie się kompozytorskiej tożsamości Philipa Glassa⁵. Tyle tylko, że nasz bohater miał usłyszeć nagrania oryginalnych rag oraz spotkać mistrza Pran Natha kilka dobrych lat po napisaniu swoich pierwszych minimalistycznych opusów. Indyjskie inspiracje ujawniają się u Riley’a nieco później, rzutując na komplikację przebiegów rytmicznych (począwszy od *Rainbow in a Curved Air* wprowadza on rozbudowane cykle trwał) oraz pobudzenie czynnika melodycznego, co ostatecznie w *Shri Camel* prowadzi raczej do przełamania niż kontynuacji pierwotnej formuły minimalizmu. O wiele bardziej znacząca dla kształtu wczesnych utworów amerykańskiego kompozytora okazała się tradycyjna muzyka marokańska. Po raz pierwszy zetknął się z nią podczas swojego pobytu w Hiszpanii w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych. W tym doświadczeniu dopatrywać należy się źródeł jego fascynacji hipnotyczną siłą repetycji oraz ogromnym muzycznym potencjałem czysto melodycznej improwizacji w ramach bardzo statycznej harmonii.

Owa otwartość na różnorodne inspiracje oraz łatwość dokonywania międzygatunkowej oraz międzykulturowej transgresji pozwala umieścić Riley’a w specyficznie amerykańskiej tradycji (nie tylko muzycznej). Mowa o ideale „człowieka z Nowego Świata”, podróżnika wolnego od „kulturowego bagażu Europy”, indywidualisty zdolnego samodzielnie ukształtować swoją filozoficzną oraz artystyczną tożsamość. Mamy więc Varèse’a, Ivesa i Cowella – wizjonerów, których wynalazczość wybiegała w przyszłość o kilka pokoleń. Później pojawia się Cage i dekonstruuje cały paradygmat europejskiej muzyki klasycznej na rzecz utopii sztuki niezdeterminowanej, a więc pozahisterycznej i pozastylistycznej. I wreszcie Riley, dla którego odgrywanie skocznych ragtime’ów oraz strzępy marokańskiego folkloru zasłyszane przypadkiem w radio okazują się równie istotnym doświadczeniem, co wizyta na Letnich Kursach Nowej Muzyki w Darmstadtzie.

Znamienne są zresztą reakcje naszego bohatera na spekulatywne oraz konceptualne pomysły awangardy. Jeszcze podczas studiów przeżywa fascynację dodekafonicznymi opusami Arnolda Schönberga. Pociąga go w nich jednak przede wszystkim rytmiczna nieregularność, co owocuje napisaniem... dwóch jawnie tonalnych utworów fortepianowych. Podobnie w *Zeitmasse* Stockhausena odkrywa przede wszystkim agogiczne bogactwo, a nie systemową doskonałość organizacji poszczególnych parametrów muzycznych. Z tych samych powodów bardzo szybko rozczarowuje się, w przeciwieństwie do Younga, anarchistyczno-dadaistycznym programem Fluxusu⁶ (pozostałością tego epizodu jest jeden zaled-

wie utwór zanotowany w postaci werbalnych dyspozycji dla wykonawcy – *Ear Peace* z 1962 roku). W pewnym sensie Riley pozostaje więc twórcą bardzo konserwatywnym: muzyka dlań to przede wszystkim zmysłowe oraz metafizyczne doświadczenie, owoc natchnienia, najpełniej realizowalny w akcie improwizacji. Być może dlatego jego *opus magnum* i kompendium technik minimalistycznych, rzutujące na twórczość trzech już pokoleń twórców najrozmaitszych gatunków i stylów, to w gruncie rzeczy utwór improwizowany.

Zaczynając od „do”

Mowa oczywiście o legendarnym *In C* – dziele, któremu dawno już przypięto etykietkę pierwszego opusu minimalistycznego i którego rewolucyjność porównywana jest w Ameryce do znaczenia *Święta Wiosny* Igora Strawińskiego w muzyce pierwszej połowy XX wieku. Ponoć utwór ten wymyślił Riley w jeden wieczór, podczas podróży nowojorskim autobusem... Mit ten stanie się być może bardziej wiarygodny, gdy przypomnę, że partytura *In C* składa się z jednej zaledwie strony wypełnionej pięćdziesięcioma trzema lakonicznymi (nieraz zaledwie dwudźwiękowymi) motywami oraz frazami. Premiera utworu miała miejsce 4 listopada 1964 roku w San Francisco Tape Music Center. Jeśli wierzyć podręcznikom historii muzyki, tego dnia narodził się minimalizm. Oczywiście tego typu cezurę nie mają większego sensu. Równie dobrze za prekursorskie dla nurtu uznać można by niektóre „repetytywne” utwory Cage’a oraz Feldmana z lat pięćdziesiątych, a nawet czterdziestych. Faktem jest jednak, że w procesie krystalizowania się stylizacji minimalizmu *In C* stanowiło punkt zwrotny: z tego utworu wyrastać zdają się wszystkie późniejsze poszukiwania Reicha, Glassa oraz Riley’a. Samo *In C* nie wyłoniło się jednak z próżni.

Pierwszy loop był bez wątpienia pętlą w najbardziej dosłownym, fizycznym tego słowa znaczeniu. Powstał w 1960 roku w ogrodzie niewielkiej chatki w Portrero Hill. Dla formalności dodam, że jej lokatorem był wówczas 25-letni Terry Riley. Taśmy magnetofonowe opuszczają domowe studio kompozytora, okrążyły rozstawione w ogrodzie butelki po winie i powracały do wnętrza chaty. Tak od strony technologicznej wyglądało przygotowanie utworu *The Three-Legged Stool*, *The Four-Legged Stool*, *The Five-Legged Stool*, skomponowanego na bazie nagrań dźwięków instrumentalnych oraz materiału konkretnego (głównie mowy ludzkiej). W następnych latach powstało blisko dziesięć kompozycji opartych na zapętłonych taśmach, w większości zagubionych lub zachowanych tylko fragmentarycznie. O kilku z nich warto jednak wspomnieć ze względu na ich prekursorski charakter bądź wpływ, jaki wywarły na

¹ W przypadku utworów zespołowych zastosowanie notacji okazywało się nieodpowiednie ze względów czysto praktycznych. Wszystkie dzieła na instrumenty klawiszowe przeznaczone były pierwotnie do autorskiej interpretacji i miały charakter *works in progress*, tzn. rozwijały się na drodze kolejnych improwizowanych wykonaw. Partytury powstawały w tym wypadku wtórnie i miały zazwyczaj niekonwencjonalny charakter (np. wspomniane *Keyboard Studies* zapisywane były w postaci układów koncentrycznych pięciolini, symbolizujących otwarty charakter kompozycji; patrz: przykład 1 na poprzedniej stronie). Decydowały o tym zresztą również względy pragmatyczne, zwłaszcza pewne konwencje europejskiej praktyki muzycznej: zapis *Keyboard Studies* spreparował Riley na prośbę Johna Cage’a do zbioru *Notations* z 1969 roku; z kolei późniejszy cykl *Shri Camel* uwieczniony został w postaci tradycyjnej partytury z myślą o brytyjskim zespole *Piano Circle*.

² Co istotne, także w tym okresie swojej twórczości przykład Riley’a szczególną wagę do etapu wykonania: pisze głównie dla zaprzyjaźnionych interpretatorów (obok Kronos Quartet, trzeba wymienić Rova Saxophone Quartet oraz grającego na gitarze syna, Gayana), z którymi konsultuje w szczegółach ostateczny kształt brzmieniowy dzieła.

³ Już podczas studiów w Berkley Riley uczył się gry ragtime’ów. Improwizacją w konwencji jazzowej zajmował się głównie podczas podróży do Europy. Znamienny jest także fakt, że jeden z pierwszych zachowanych utworów na taśmę, pożytkujących technikę loopu, stanowi *Music for „The Gift”* (1963) skomponowany niemal wyłącznie w oparciu o nagranie *So What* Milesa Davisa (sic!) w wykonaniu combo Cheta Bakera. Typowo jazzowe zwroty melodyczno-harmoniczne powracają zresztą w „późnym” kompozytorskim okresie Riley’a. We fragmentach *Emerald Runner* wykorzystuje nawet niemal dosłownie tradycyjną dwunastotaktową formę bluesa.

⁴ Jest to fragment artykułu *The Parametric Music of Terry Riley* autorstwa Keitha Knoxa, który ukazał się w lutym w wydaniu magazynu „Jazz Monthly” z 1967 roku (pełną wersję tekstu w oryginale przeczytać można na stronie www.cortical.org/knox.html).

⁵ O konsekwencjach spotkania Glassa ze słynnym sitarzystą pisze w artykule *Czas w minimalizmie* Ksawery Zamojski. Inspiracja ta miała jednak w przypadku autora *Einsteina na plaży* bardzo abstrakcyjny i w pewnym sensie powierzchowny charakter, czego dowodem album *Passages* zawierający m.in. dosyć trywialne (sprowadzone do melodycznego zapożyczenia) glassowskie opracowania materiału rag.

⁶ Awersja do filozofii Fluxusu zdaje się mieć zresztą charakter tyleż estetyczny co etyczny. Ponoć podczas swojego pobytu w Darmstadtzie w 1963 roku kompozytor poczuł się zbulwersowany wykonaniem utworu *Piano Activities* Philipa Cornera, którego ostatecznym skutkiem było całkowite zniszczenie instrumentu. Nasuwa się skojarzenie z podobnym epizodem w amerykańskiej karierze sitarzysty Ravego Shankara: biorąc udział w festiwalu Woodstock’69, nie był on w stanie zrozumieć ani zaakceptować artystycznego sensu aktu dewastacji gitary przez Jimiego Hendrixa. Interesująca to zbieżność i znakomity przyczynek do rozważań nad „wschodnią wrażliwością” Riley’a.

Te i inne elementy można rozpatrywać pod kątem ich znaczenia dla konstrukcji utworu, pulsu czy melodii. W moim odczuciu *Secret Theatre* jest dziełem niezwykle melodyjnym; po bliższym się z nim zapoznaniu linie *cantus* będą z pewnością odzywać się w pamięci. Teatr tajemny dowodzi, że kompozytor ma dar tworzenia urzekających, sugestywnych, wręcz hipnotycznych melodii, jak choćby ta, którą słyszymy w jednym z wolnych fragmentów utworu (od 14'02"). Być może odcinek ten jest ilustracją słów „dance out our love” (inni komentatorzy sugerują, że jest nią raczej żywiołowa muzyka, którą słycać pod koniec utworu, mniej więcej od 20'00"), zawartych w „programie” dzieła, jeśli za taki uważać umieszczony we wstępie do partytury fragment wiersza Roberta Gravesa zatytułowanego *Secret Theatre*:

When from your sleepy mind the day's burden
Falls like a bushel sack on a barn floor,
Be prepared for music, for natural mirages
And for night's incomparable parade of colour.
...
It is hours past midnight now; a flute signals
Far off; we mount the stage as though at random,
Boldly ring down the curtain, then dance out our love
...

Krzysztof Kwiatkowski

¹ Na stronie internetowej www.londonsinfonietta.org.uk/birtwistle-online. Znajdziemy tam m.in. materiały w języku polskim poświęcone Birtwistle'owi, które są jak najbardziej godne polecenia, choćby z tego względu, że od dawna już po polsku nie ukazują się tak obszerne monografie twórczości żyjących zagranicznych kompozytorów. Przyjemności i pożytków z czytania i słuchania dźwiękowych przykładów nie powinny przesłonić pewne niedostatki translacji.

Tłumaczowi najwyraźniej nie jest obca terminologia muzyczna, czego nie można jednak powiedzieć o zagadnieniach współczesnej muzyki, ani tym bardziej o twórczości Sir Harrisona. Polski tekst obfituje w niedokładności, których najzabawniejszy przykład znajdziemy w edukacyjnej części materiałów, skierowanej do nauczycieli skłonnych prowadzić z dziećmi zabawy w komponowanie nowoczesnej muzyki („zrób sobie własnego Birtwistle'a"): wyrażenie „cycle of eight beats” („cykl ośmiu uderzeń” lub „akcentów”) przetłumaczone zostało nowoczesnie, ale zupełnie bez sensu, jako „cykl ośmiobitowy”.

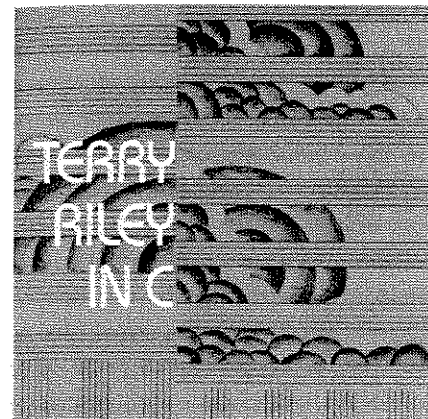
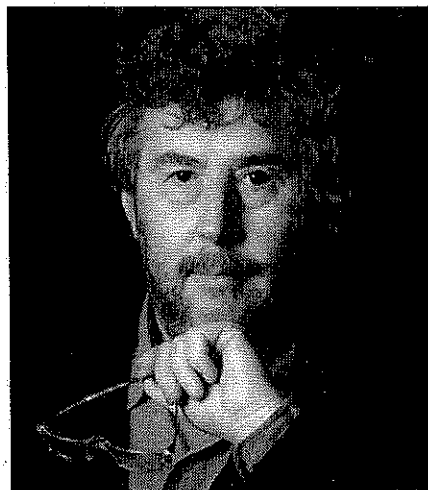
² Jonathan Cross, *Harrison Birtwistle. Man, Mind, Music*, New York, Cornell University Press 2000, s. 157

³ Aktualnie dostępne są trzy nagrania tego utworu: London Sinfonietta pod dyktando Elgara Howartha (Etcetera KTC 1052, 1987), Ensemble Intercontemporain z Boulezem (Deutsche Grammophon 439 910-2, 1995) i prowadzonego przez Johanna Kalitzke zespołu MusikFabrik (cpo 999 360-2, 1995). Podane w tekście oznaczenia czasu odnoszą się do ostatniej z wymienionych płyt.

⁴ Instrumentarium jest następujące: flet (także piccolo), obój, klarnet B, fagot (także kontrafagot), trąbka C (także trąbka piccolo B), waltornia, puzon, perkusja (jeden wykonawca: wibrafon, ksylofon, trzy zawieszane talerze, trzy pocierane talerze, trzy duże tam-tamy, krotale), fortepian, dwoje skrzypiec, altówka, wiolonczela, kontrabas.

⁵ Arnold Whittall (*The Geometry of Comedy* w „Musical Times” 134/1993) i Andrew Clements na wspomnianej stronie London Sinfonietta w odniesieniu do partii fagotu używają słowa *gruffy* – zostało ono przetłumaczone jako „grubiański” co bezzasadnie sugeruje, że fagot prawi jakieś impertyncje pozostałym „dramatis personae”; bardziej odpowiednim słowem wydaje się „szorstki”.

Autor i redakcja serdecznie dziękują
Pani Bettinie Tiefenbrunner i wydawnictwu
Universal Edition za użyczenie partytury



późniejsze, instrumentalne dzieła Riley'a. Do pierwszej należą niewątpliwie utwory oparte na nagraniu mowy ludzkiej (m.in. *She Moves She* z 1963 roku), a dokładniej, na technice zapętlania i kontrapunktycznego nawarstwiania pojedynczych fraz. Zapowiadają tym samym o kilka lat późniejsze eksperymenty Steve'a Reicha zrealizowane w słynnych utworach *It's Gonna Rain* (1965) oraz *Come Out* (1966)⁷. Dla samego Riley'a o wiele większe znaczenie miała jednak praca z nagraniami muzyki instrumentalnej. Do kluczowych kompozycji należy tu wspomniany już *Music for The Gift* skomponowany podczas pobytu w Paryżu dla trupy Living Theater Kena Dewey'a. Nieprzypadkowy wydaje się wybór materiału: So What Milesa Davisa łączą z późniejszą muzyką instrumentalną Riley'a dwie cechy – rygorystyczna modalność oraz istotne pod względem strukturalnym znaczenie melodycznej repetycji. Do najciekawszych aspektów *Music for The Gift* należała jego warstwa harmoniczna (co w muzyce na taśmę dosyć rzadkie...). Riley dokonuje tu niezwykle płynnej modulacji ze skali doryckiej opartej na d do takiej samej skali opartej jednak na es (a więc położonej zaledwie o pół tonu wyżej) poprzez stopniowe zastępowanie pętli poszczególnych instrumentów utrzymanych w pierwszej tonacji loopami w tonacji drugiej. Już w 1963 roku odkrywa więc ogromny potencjał harmoniczny repetytywnej formy procesualnej, podczas gdy Reich i Glass mają zainteresować się rozwojem tego aspektu swojego języka muzycznego dopiero w drugiej połowie lat siedemdziesiątych.

Przeniesienie doświadczeń studyjnych na twórczość instrumentalną miało niewątpliwie stopniowy charakter. Już w pochodzącym z 1961 roku (prawdopodobnie jest to utwór dyplomowy) *Triu smyczkowym* pojawia się niezwykle regularna repetycja prostych wzorców rytmicznych. Dopiero jednak w *In C* udaje się Rileyowi dokonać syntezy wcześniejszych osiągnięć i nadać im zupełnie nowy sens. Utworem tym ostatecznie uwalnia się kompozytor od silnych wpływów La Monte Younga i przedstawia własną, oryginalną koncepcję minimalizmu, która miała zaważyć na rozwoju całego kierunku w kolejnych dziesięcioleciach.

In C realizuje w pewnym sensie utopię „zaczynania muzyki od początku”, choć nie jest to bynajmniej utopia awangardowa, lecz raczej próba powrotu do stanu pierwotnej niewinności. Treścią utworu jest sytuacja wspólnego muzykowania, wzajemnego słuchania się, reagowania i spontanicznego kreowania muzyki. Wykonawcy (ich liczby partytura nie determinuje) mają do dyspozycji 53 wzorce melodyczne, które ze względu na niewielkie rozmiary oraz wielokrotne powtarzanie poszczególnych wysokości trudno nazwać „tematami” w tradycyjnym tego słowa znaczeniu (może z wyjątkiem rozbudowanego wzorca 35. – patrz: przykład 2c). Zadaniem instrumentalisty jest powtarzanie każdego z *patternów* dowolną ilość razy, następnie przechodzenie do kolejnego, aż do wyczerpania kompozytorskiego katalogu. W trakcie zbiorowego wykonania zderzają się ze sobą różne tematy i teoretycznie możliwa jest dowolna ich symultaniczna konfiguracja. Każdy solista operuje wyłącznie rytmem oraz melodią – najbardziej pierwotnymi „narzędziami muzykowania”. Struktura, harmonia i faktura kształtują się w wyniku interakcji wykonawców, zarazem jednak wedle ściśle przez kompozytora przygotowanego planu. W *In C* chodzi zatem bez wątpienia o improwizację o ewidentnie jazzowych korzeniach (choć z formułą „wariacji na temat” w ściśle określonych ramach harmonicznych niemającą już nic wspólnego)⁸.

Skoro już zaczynamy muzykę od początku, warto rozpocząć ją od dźwięku c (solmizacyjnego „do”) – najbardziej oczywistego i symbolicznie „pierwszego” w tradycji eu-

ropejskiej tonalności. Tak więc *In C*, zgodnie z tytułem, oparte jest na diatonicznej skali C-dur (skali jońskiej), poszerzonej w kilku fragmentach o dźwięki *fis* oraz *b*. Utwór odchyła się zatem momentami w stronę tonacji e-moll oraz g-moll⁹.

Aby wskazać na bogactwo możliwości tkwiących w tej zaledwie jednostronicowej partyturze, warto przyrzeć się wybranym wzorcom melodyczno-rytmicznym.

Od razu rzuca się w oczy bardzo duże pokrewieństwo występujących bezpośrednio po sobie *patternów*. Wiele z nich powstaje po prostu poprzez nieznaczne – melodyczne (przykłady 2a, 2b, 2d) oraz rytmiczne (przykłady 2a, 2b) – przekształcenia poprzedniego. Stąd też w partii pojedynczego wykonawcy obserwować możemy procesualne opracowywanie wyjściowego materiału typowe dla późniejszych kompozycji Glassa oraz Reicha. Następstwo wzorców 50., 51. oraz 52. (przykład 2c) daje nawet w efekcie przykład pewnego wariantu techniki addytywno-substraktywnej, fundamentalnej dla większości wczesnych opusów autora *Einsteina na plaży*, a polegającej na stopniowym dodawaniu bądź odejmowaniu nut podczas kolejnych przeprowadzeń wzorca.

O wiele ciekawsze muzycznie „zdarzenia” powstają jednak w wyniku pionowego (harmonicznego oraz fakturalnego) zestawiania sąsiednich *patternów* (a takie konfiguracje są podczas wykonania najbardziej prawdopodobne). Na przykład tematy 22. oraz 23. (przykład 2b) mają bardzo podobny rysunek melodyczny; różnią się natomiast ilością



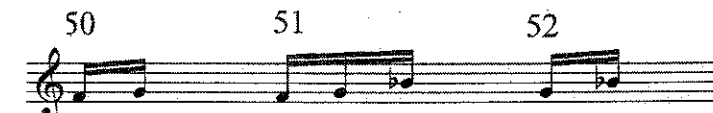
Przykład 2a: *In C*, wzorce 2., 3., 4.



Przykład 2b: *In C*, wzorce 22., 23.



Przykład 2c: *In C*, wzorce 35.



Przykład 2d: *In C*, wzorce 50., 51., 52.



Muzyka Trójęcentryczna: pochodzenie, definicje i cele

ANTHONY BRAXTON

System trójęcentryczny powstał w wyniku 35 lat pracy. Moim celem było doprowadzenie do okrzepnięcia zbioru doświadczeń/materii/powiązań odnoszącego się do układu czynników/procesów/drgań. Używam tu słowa trójęcentryczny, by podkreślić jednoczesną złożoność powiązań i jedność przyjętego modelu/dążenia; czyli zamiast mówić o mojej pracy jako o połączeniu rozbieżnych działań odzwierciedlających odmienne cele i dających pełne spektrum doświadczeń (ukształtowanym nowocześnie i różnorodnie). Szukam dróg do lepszego zrozumienia i dokonania syntezy rodzajów wzajemnych powiązań i/lub wspólnych płaszczyzn, które łączą wszystkie inicjatywy (próby zostawienia po sobie śladu wibracyjnego/duchowego) składające się na mój projekt. Właśnie całościowe połączenia spajają mój system na wszystkich jego płaszczyznach, obejmując również kwestię właściwości multipołączeń, podpartych odrębnym systemem filozoficznym (Pisma Trójęksjomatyczne) i/lub studiami analitycznymi (Notatki Kompozytorskie), a także rozszerzonych współpołączeń z systemem poetyckim/rytualnym/ceremonialnym.

Wybrałem takie podejście, by móc bazować na początkowych (opierających się na elemencie zaskoczenia) spektrach, dzięki czemu zyskałem solidne zaplecze doświadczeń (aparatury i narzędzi), pozwalających mi rozumieć daną jakość jako cel, od którego można się odpowiednio zdystansować,

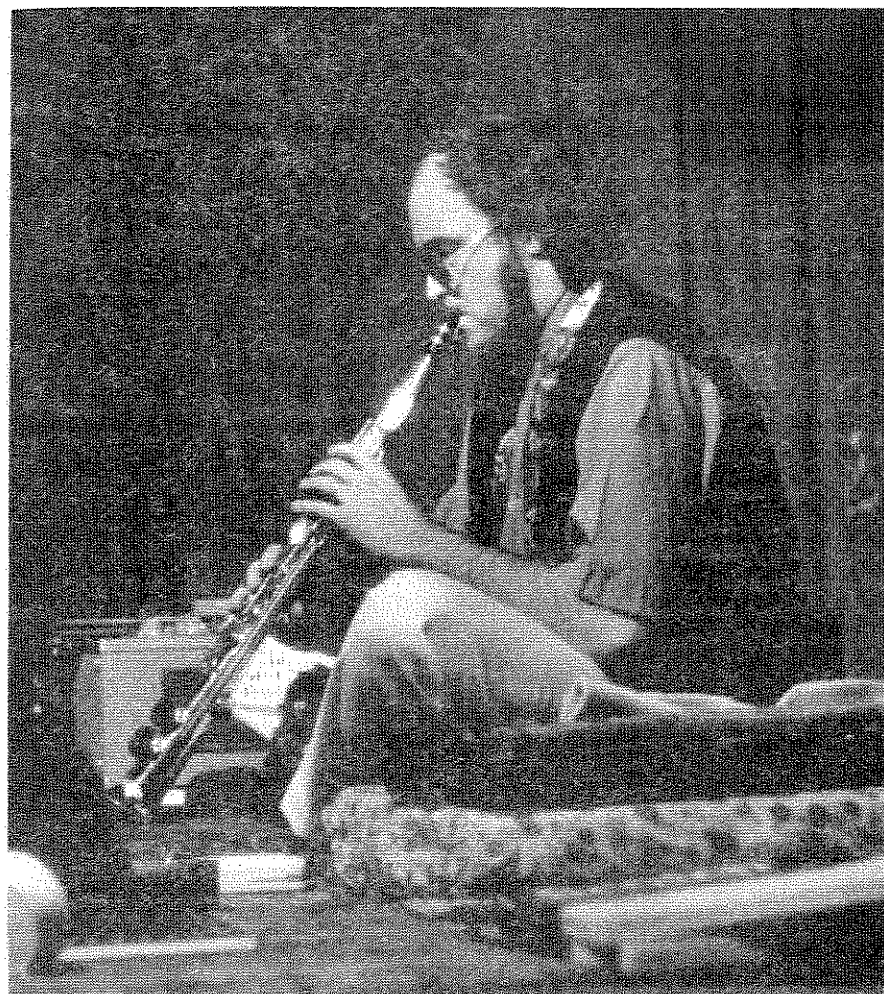
oraz jako doznawalną (odczuwalną) trójępłaszczyznową rzeczywistość (i/lub czynnik ciekawości).

Od ponad 30 lat dążę do inicjacji w złożone pragnienia i zjawisko trójędoświadczenia/trójęzłotności, jako wskaźnika kosmicznego/wyobraźniowego, aspirując do wykrzystania wszystkich związanych z tym możliwości. W ramach mojego projektu mam nadzieję stworzyć forum (indeks) doświadczeń, zakładające istnienie wielu różnych perspektyw i intencji. Wreszcie, szukam dla siebie czegoś, co zgadzałoby się z moimi dotychczasowymi doświadczeniami, które miały decydujący wpływ na to, kim jestem teraz. Pięknie ujął to Sun Ra: „Pierwszą tajemnicą, którą powinniśmy rozwikłać, jesteśmy my sami”. W tworzonej przeze mnie systemie wciąż pozostaje miejsce na własny punkt widzenia i pozytywnie nastawionego badacza oraz jego wierność własnym skłonnościom i zapatrywaniom, często niemającym nic wspólnego z moim nastawieniem i/lub obecnością.

Istota metody trójęcentrycznej to system możliwości ułatwiających działanie, w zależności od potrzeby chwili. Powyższe stanowisko estetyczne pokrywa się z celami AACM (Instytutu Doskonalenia Kreatywnych Muzyków) w takim sensie, że organizacja ta nigdy nie narzucała muzykom sposobu myślenia (ani nie próbowała określić, jak „powinno się” badać daną dziedzinę). Było oczywiste, że każdy ma prawo skłaniać się

ku tendencjom i kwestiom, które są dla niego istotne. Cały mój dorobek, bez względu na jego wady i zalety, udało mi się wypracować tylko dlatego, że stałem na ramionach olbrzymów świata dźwięków – odnosi się to do wszystkich okresów moich działań związanych z muzyką kreatywną, twórczym myśleniem, twórczą nadzieją oraz marzeniami. Od początku było jasne, że sprostanie wyzwaniu, by uczestniczyć w złożonej ewolucji wymaga wspólnego wysiłku.

W trzecim milenium muzyka kreatywna będzie się rozwijać w wielu nowych, fascynujących kierunkach, co może stać się źródłem ogromnej radości i przybliżyć transglobalną rzeczywistość. Mam nadzieję, że w nadchodzącej erze ogólne i indywidualne cechy stylu, logiki rytmicznej oraz istoty drgań będą się wzajemnie przenikać, dopóki nie zostaną dostrzeżone i zrozumiane kolejne sposobności, dzięki czemu będziemy mogli odczuć radość egzystencji i potęgę przeznaczenia. W zmętniałym blasku kosmicznego eteru (który nazywamy rzeczywistością) istnieje zjawisko cudu dźwięku i wywołania wibracji (oraz wyobraźni), co dowodzi niezaprzeczalnej wartości, jaką ma nasze życie. Cud muzyki jest najistotniejszą składnikiem materialno-wibracyjnej substancji tworzącej odbierany przez nas byt. Chciałbym również, by w najbliższym czasie pojawiła się większa otwartość na wszelkie formy twórczości, gdyż spektrum kreatywności rozszerza się we wszystkich



powtórzeń poszczególnych wysokości oraz względnym czasem trwania. W rezultacie ich symultaniczne zestawienie (dwóch lub więcej wykonawców) daje złudzenie subtelne, stopniowego rozszczepienia pojedynczej melodii (tematy „przesuwają się” względem siebie w ramach cyklu 25 możliwych konfiguracji), zapowiadając tym samym ścisłą technikę przesunięcia fazowego, która zdeterminowała formalny przebieg większości utworów Steve’a Reicha skomponowanych w latach 1965-1972.

Jak widać, *opus magnum* Terry’ego Riley’a stanowi prawdziwe kompendium podstawowych technik *repetitive music*. Fenomen *In C* polega jednak także na tym, iż jest to utwór w swej istocie improwizowany, dość łatwy pod względem wykonawczym i przystępny. W niczym nie zapowiada więc mających wkrótce nadejść – ściśle zanotowanych, niełatwych w odbiorze i piekielnie nieraz trudnych do zagrania – wczesnych opusów Glassa oraz Reicha. Specyficzna otwartość (nie tylko formalna) dzieła Riley’a zadecydowała zresztą o jego niezwyklej karierze. Na premierze utworu zagrał trzyosobowy zespół złożony z zaprzyjaźnionych muzyków jazzowych oraz klasycznych

(wśród tych ostatnich znaleźli się między innymi Steve Reich¹⁰, Morton Subotnick, Jon Gibson oraz Pauline Oliveros). Taka „crossoverowa” aranżacja stała się standardem; podobnym, choć o wiele bardziej rozbudowanym składem posłużył się Riley na rocznicowym nagraniu utworu (*New Albion*, 1995). Bardzo szybko pojawiły się jednak adaptacje klasyczne, bigbandowe, rockowe oraz przeznaczone na składy o rozmiarach oraz brzmieniu, jakie tylko można sobie wyobrazić¹¹.

Dla samego Riley’a *In C* okazało się jednak dziełem skończonym. Swoisty suplement do tego zamkniętego rozdziału stanowiły napisane w ciągu dwóch kolejnych lat i według niemal identycznych założeń utwory *Autumn Leaves*, *Tread on the Trail* oraz *Olson III*. Po nich nastąpił najważniejszy w karierze Riley’a okres solowych improwizacji, w których technologiczne doświadczenia ze swoich prac studyjnych połączył z zawartą w *In C* ideą żywego muzykowania. Tak narodziła się jednoosobowa „orkiestra duchów” stanowiąca jeden z ważniejszych fenomenów kultury amerykańskiej (także popularnej!) końca lat sześćdziesiątych.

All night flights

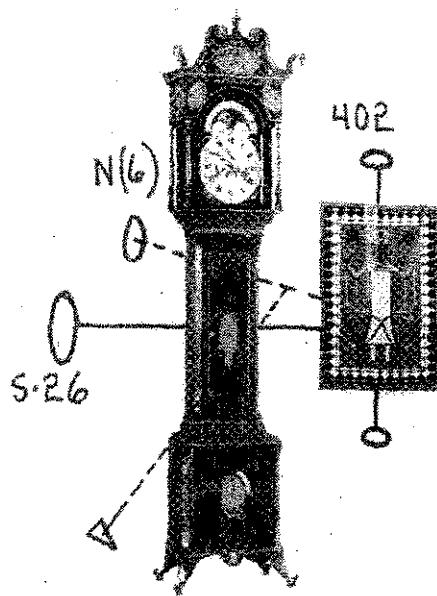
W 1965 roku Riley przybywa do Nowego Yorku. W tej wielokulturowej i zarazem najbardziej europejskiej metropolii Stanów Zjednoczonych dochodzi w drugiej połowie szóstej dekady do wykształcenia się minimalistycznego kanonu. Znamienny jest fakt, że idee pochodzących ze Wschodniego Wybrzeża Younga oraz Riley’a zdominowane zostają w ciągu lat kilku przez na wskroś europejskie, „klasycyzujące” (przynajmniej z obecnej perspektywy) koncepcje Glassa oraz Reicha. Jak się zdaje, na spektakularny sukces ostatniej dwójki wpłynęły, być może w o wiele większym stopniu niż ich domniemane populistyczne ciąganki, bardziej konserwatywne i jednoznaczne kulturowo postawy estetyczne. To jednak Riley jako pierwszy wykazał komercyjny potencjał minimalizmu. Co ciekawe, uczynił to w okresie największego rozbratu z tradycją akademicką.

Nagranie *In C*, wydane w 1968 roku przez Columbię, wprowadziło muzykę Riley’a w ambitny nurt ówczesnej kultury młodzieżowej, o ewidentnie rockowej oraz kontrkulturowej proveniencji. Kolejne dwa albumy cieszą się jeszcze większym powodzeniem, pokazując zresztą zupełnie inne już oblicze kompozytora – instrumentalisty improwizującego solo (*Rainbow in a Curved Air* / *Poppy Nogood and the Phantom Band*) bądź zespołowo (*Church of Anthrax*¹²) w oparciu o „nowoczesne media elektroniczne”¹³. Elementy nowatorskiej estetyki wykrystalizowanej na etapie *In C* wprowadzone zostają tu w ramy bardziej tradycyjnej koncepcji muzykowania (wariacyjne improwizacje na bazie prekomponowanego materiału tematycznego) oraz niemal konwencjonalnych faktur. Wyjątek stanowią *Dorian Reeds* (1965) oraz jego późniejsze rozwinięcie, czyli *Poppy Nogood...* (1966), będące przede wszystkim owocem fascynacji brzmieniem saksofonu sopranowego (zaszczepionej Rileyowi przez Coltrane’a oraz Younga). Studyjne doświadczenia skłaniają muzyka do wykorzystania w solowej improwizacji taśmowego systemu zwanego Time-Lag Acumulator, umożliwiającego opóźnione odtwarzanie granego na żywo (bądź uprzednio zarejestrowanego) materiału. Efektem, który zdominował brzmieniowe oblicze *Poppy Nogood...* są wielowarstwowe, kontrapunktyczne (często oparte na ścisłej imitacji) układy krótkich, wariacyjnie opracowywanych motywów. Struktura interwałowa zaciera się jednak na rzecz czysto kolorystycznej gry statycznych i pozbawionych typowo minimalistycznej motoryki płaszczyzn brzmieniowych. Ograniczone możliwości fakturalne takiego rozwiązania nie zadowalały do końca Riley’a coraz bardziej zainteresowanego rozwijaniem melodycznych oraz rytmicznych aspektów swoich improwizacji. Znakomitym środkiem do realizacji powyższego celu okazały się przeżywające w tym czasie bujny rozkwit

możliwych kierunkach, na wszystkie możliwe terytoria. Każda muzyka ma znaczenie, jakakolwiek byłaby jej forma. Zmiana kierunku, w którym zmierza światowa solidarność pozwoli na przełamanie ekskluzywności. Cechowała ona minioną erę, w której najważniejsze były metody manipulacji masami oraz kult jednostki. Rozłamy estetyczne, które w latach sześćdziesiątych określały poglądy mojego pokolenia, w większości nie mają nic wspólnego z obecnymi doświadczeniami muzycznymi artystów. Powoli zbliża się moment, w którym wreszcie da się odczuć istnienie światowej solidarności jako zjawiska częściowo związanego z uruchomieniem konkretnych współdziałań (i podjęciem pewnych decyzji). Od momentu rozpoczęcia pracy nad moim projektem czułem, że doświadczenia posttaylorowskie i postcage'owskie pozwolą, by w trzecim milenium powstała nowa przestrzeń działania – i oto ona. Model trójęcentrycznej jednostki myślowej został stworzony dla wszystkich, którym bliskie jest moje rozumowanie. Ja sam robię, co do mnie należy, ale bez wątpienia istnieją też inne drogi.

Stworzenie trójęcentrycznego systemu odniesień jest próbą zdefiniowania stanu poetyki wibracji, opisującej koncepcje doświadczenia oraz samo zjawisko doświadczania/niedoświadczania. W tym systemie (kontekście) zjawisk pozytywnie nastawiony badacz ma do dyspozycji myśl, do której bodźce racjonalne, medytacyjne i intuicyjne/instynktowne docierają na tym samym poziomie odbioru psychologicznego oraz czynników, przy równorzędnym traktowaniu wszystkich argumentów (nośników i powiązań). W tym kontekście koncepcja trójęcentryczności powinna być rozumiana jako mechanizm opierający się na tym, co znane, co nieznanie oraz na elemencie zakłócenia. Zaplanowałem moje dzieło jako trzyczęściowy mechanizm, dzięki któremu możliwe jest współdziałanie (odtworzenie) w czasie rzeczywistym oraz dokładne wyznaczanie celów. Prototyp został pomysłany jako: 1) samobudujący się układ organiczny, 2) złożony system hierarchiczny (którego elementy łączą się ze sobą we wszystkich możliwych konfiguracjach) oraz 3) żyjący własnym życiem system sztucznej świadomości (inteligencji i poetyki), jako niezależny ode mnie byt o odrębnych potrzebach i celach. Wreszcie, wzmocniony przepływ informacji (doświadczeń) może być rozumiany jako 1) narodziny obecności, 2) pojawienie się pozycji tajemnej, 3) objawienie się pozytywnie nastawionemu badaczowi instrumentu, który dookreśla działanie (oraz pozytywne doświadczenie/wsparcie), i wreszcie 4) jako kontekst dla pozytywnych skojarzeń (i udziału). Podążam tą naukową ścieżką, ponieważ w nadcho-

dzącej erze będą potrzebne zupełnie nowe sposoby wykorzystania ludzkiego wysiłku, który stanie się bliski temu, jakiego wymaga dzisiejsza technologia naukowo-duchowa. Zadaniem aktywnego komponentu trójęcentrycznego miałyby więc być opisanie zjawiska doświadczenia w trzech wymiarach, dzięki czemu pozytywnie nastawiony badacz miałby do dyspozycji zespół określonych własności umożliwiających mu dynamiczny udział (oraz relatywizm wibracyjny obejmujący elementy tajemne). Mój projekt w swoim założeniu nie miał być bynajmniej ostateczny, gdyż mogłoby to ograniczyć pole działania pozytywnie nastawionemu badaczowi. Nie chciałem również określać żadnego układu poetyckiego jako jedynego właściwego dla mnie czy dla kogokolwiek innego. Nigdy nie myślałem w kategoriach utopijnych, wyznaczających tylko jeden cel, rezultat czy zakończenie. Używany przeze mnie praktyczny system jest propozycją znajdującą się znajduje się w ciągłym ruchu.



Tworzenie muzyki jako konstruowanie modeli

Początki trójęcentrycznego systemu muzycznego sięgają roku 1967 i mojego kontaktu z AACM w południowej części Chicago: razem z przyjaciółmi studiowaliśmy muzykę, graliśmy i dzieliliśmy się spostrzeżeniami, wciąż szukając nowych punktów widzenia. Właśnie w tym okresie zacząłem się zajmować strategiami muzyki solowej (Muzyka Lingwistyczna), które później miały stworzyć podstawę mojego systemu muzycznego i schemat budowy (DNA) zo-biektywizowanego modelu praktycznego. Od tego momentu starałem się, by moja

praca się rozwijała konsekwentnie w sposób uwytłaczający przeznaczenie określonych strategii i/lub środków technicznych zarówno w materiale zapisanym, jak improwizowanym (oraz związanych z nimi zabiegami technicznymi). Teraz, po trzydziestu czterech latach, mogę po kolei wymienić wyniki moich badań oraz szczegółowo przedstawić kategorie, które opisują mój system. Istnieje 12 (+1) schematów formalnych tj. pierwotnych wzorów strukturalnych:

1. Muzyka Formuły: stworzenie logicznego systemu zagadnień poprzez łączenie podskładników;
2. Muzyka Alternatywnego Kodowania: oderwanie się od zwykłej procedury komponowania za pomocą dodatkowych informacji (inicjały przyjaciół, ruchy szachowe, numerologia);
3. Muzyka Lingwistyczna: modelowanie na podstawie schematów składniowych;
4. Muzyka Schematyczna: tworzenie formy poprzez wydzielenie pustych przestrzeni czasowych i stosowanie wewnątrz nich logicznych strategii dźwiękowych opartych na improwizacji i zasadach Muzyki Lingwistycznej;
5. Muzyka Współrzędnych: zespolenie stanów/modeli Tożsamości;
6. Muzyka Konstrukcji Rysunku Wielowymiarowego: połączenie w obrębie jednego utworu Muzyki Lingwistycznej i Schematycznej oraz rozszerzenie materiału zapisanego;
7. Muzyka Hieroglificzna: poszukiwanie możliwości szerszych połączeń poprzez analizę kształtu i koloru;
8. Muzyka Złożonej Integracji: tworzenie przestrzeni symbolicznych dzięki nowemu rozumieniu multiinstrumentalizmu (oraz wpływu czasu onirycznego);
9. Muzyka Przestrzenna: strategię logiki trajektorii;
10. Muzyka Rytualna: łącznie z kostiumami i narracją;
11. Muzyka Całościowa: zawierająca sztucznie stworzone przestrzenie i/lub odniesienia do całego systemu;
12. Muzyka Logiki Rytmicznej: struktury Keilina, struktury kobaltowe, struktury Kaufmana
13. Modele Stanów Urojonych: kompozycje będące konstrukcjami obdarzonymi własną poetyką.

Pojęcie trójęcentrycznego systemu muzycznego rozumiem jako zasób materiału, pomocny przy kompozycji i improwizacji oraz w innych działaniach i strategiach. Potrzeba było trzydziestu czterech lat starań, by mogły powstać kategorie strukturalne dla pełnego kontekstu trójwymiarowych badań i doświadczeń.

elektroniczne instrumenty klawiszowe. Niemal wszystkie utwory powstałe od tej pory do końca lat siedemdziesiątych przeznaczył więc Riley na elektroniczne organy, następnie syntezatory.

Nowoczesne środki doprowadziły – paradoksalnie – do pewnego zbanalizowania formy oraz faktury. W *Rainbow in a Curved Air* oraz kolejnych częściach projektowanej w siódmej dekadzie trylogii *Dervishes*¹⁴ dominuje wyraźny podział na dwie warstwy: basowy akompaniament w lewej ręce oraz improwizację melodyczną w prawej. Minimalistyczną konstytucję miała przede wszystkim pierwsza z nich: ościnatowa, regularnie rytmizowana (zazwyczaj ćwierćnuty), o ograniczonym materiale wysokościowym i statycznej harmonii. Improwizacja melodyczna miała natomiast bogaty, melizmatyczny charakter i choć wyraźna jest w niej silna tendencja do możliwie wszechstronnej eksploatacji wyrazistych, krótkich motywów, trudno tu już mówić o manierze repetytywistycznej *sensu stricto*. Oczywiście konsekwentne stosowanie efektu *delay* wzbogaca zasadniczo brzmienie tych improwizacji, pozwalając artyście na równoległe prowadzenie bardzo wielu ościnatowych głosów¹⁵.

Nowatorska była natomiast oprawa koncertów Riley, realizowana z udziałem eksperymentalnych projekcji video oraz w formie tzw. *all night concerts* (albo *all night flights*). Wielogodzinne improwizacje solisty (rzadziej grających ten sam materiał tematyczny, efemerycznych zespołów) przyciągały tłumy kontrkulturowo zorientowanej młodzieży. Nieraz całe rodziny koczowały, jadły i spały¹⁶ w śpiworach poddając się transowemu oddziaływaniu improwizacji Riley. Od początku lat 70. koncertuje on także intensywnie w wielu krajach europejskich oraz przygotowuje ścieżki dźwiękowe do szeregu eksperymentalnych oraz komercyjnych filmów (oparte są one zresztą zawsze na materiale autonomicznych utworów Riley).

Pomimo posługiwania się dosyć konwencjonalną formułą improwizowanej muzyki na instrumenty klawiszowe rozwinął Riley w tym okresie zupełnie nowy typ wirtuozostwa, związany przede wszystkim ze wzmiarkowaną już aspiracją wzbogacenia zasobu środków melodycznych. I rzeczywiście już na etapie *Rainbow in a Curved Air* wprowadza on w partii lewej ręki rozbudowany czternastodźwiękowy cykl rytmiczny (niektórzy doszukują się w tym, podobnie jak w ornamentałym typie melodyki tego utworu, wpływów tradycji indyjskiej). W kolejnych latach coraz większą wagę zaczyna ponadto przykładac do autonomizacji partii każdej z dwóch rąk. W trylogii *Dervishes* oraz późniejszym cyklu *Songs for the Ten Voices of the Two Prophets* znaleźć można przykłady bardzo wyrafinowanej i nietypowej dla tradycji europejskiej poli-

metrii: przebiegowi siedmiu ćwierćnut w partii lewej ręki odpowiadać może czasowo osiem identycznych trwał w partii prawej¹⁷. Ciekawy jest zwłaszcza fakt, że tak trudne wykonawczo układy realizuje Riley na drodze improwizacji. Co więcej, twierdzi on, iż to wyrafinowanie mógł osiągnąć tylko w improwizacji i nią zainspirowany: „(...) gdy udaje mi się naprawdę otworzyć, każda z rąk zdaje się myśleć samodzielnie. Mogę niemal jednocześnie wymyślać dwie niezależne melodie”¹⁸. Inna sprawa, że w osiąganiu tej „otwartości”, o czym dziś Riley mówi niechętnie, niemal rolę odegrały środki halucynogenne...



Das Wohltemperierte... Raga

Trudno nie powiązać konsekwencji Riley w sublimowaniu melorytmicznych wariorów improwizacji z jego największą muzyczną miłością oraz „drugim artystycznym życiem”. Choć z nagraniami rag zetknął się już w drugiej połowie lat 60., to kluczowe stało się dlań spotkanie z Pran Nathem, mistrzem sztuki wokalne reprezentującym starożytny styl *kirani*. Kolejna dekada to dla Riley okres nieustannych podróży między Indiami (gdzie odwiedzał Pandit Pran Natha) i Ameryką (gdzie ten ostatni odwiedzał jego). Choć przez pierwsze dwa lata studiował grę na tabli, ostatecznie poświęcił się, wzorem mistrza, sztuce wokalne. Fascynacją była przy tym tak głęboka, że Riley nie tylko zapomniał o swoim kontrakcie nagraniowym (i tak zakończyła się jego komercyjna kariera z końca lat 60.), ale w pewnym momencie postanowił całkowicie porzucić tworzenie muzyki innej niż raga (na szczęście Nath odwołał go od tego)¹⁹.

Raga jako forma improwizowana, bazująca na pewnym typie „tonalności” i obfitująca w rytmiczne oraz meliczne niuanse znalazła oczywiście paralelę w organowych improwizacjach Riley. O ile jednak muzyka indyjska jest zasadniczo jednogłosowa, o tyle zakorzeniona w klasycznej tradycji europejskiej sztuka amerykańskiego kompozytora oparta jest na układach wielogłosowych (choć zazwyczaj niezwykle zredukowanych²⁰). Być może ta przewrotna sprzeczność zaowocowała najwybitniejszym od *In C* dziełem kompozytora.

⁷ Reich otwarcie przyznaje się do inspiracji *She Moves She*, które usłyszał w 1964 roku. Z kolei Riley z pewnym żalem wspomina moment, gdy po swoim przybyciu do Nowego Yorku w 1965 roku usłyszał, że komponuje utwory na taśmę „w stylu Reicha”.

⁸ Logika rozwoju amerykańskiej muzyki akademickiej każe określić taką formę rodzajem kontrolowanego aleatoryzmu. Jest to jednak interpretacja błędna, chyba że przyjmujemy koncepcję aleatoryzmu reprezentowaną w latach sześćdziesiątych przez Earla Browna, w myśl której np. partytura graficzna stanowi w zasadzie rodzaj zadania do improwizacji dla wykonawcy.

⁹ Harmoniczną tożsamość poszczególnych fragmentów wykonania określają jednak każdorazowo czysto skalowe właściwości dominujących w danej chwili *patternów*. W rezultacie podczas interpretacji usłyszeć można płynne, procesualne modulacje, znane już z *Music for the Gift*. Ich szczegółowy charakter oraz dynamika zależy przy tym od przebiegu danego wykonania.

¹⁰ Najprawdopodobniej to właśnie Steve Reich (bądź jego ówczesna partnerka Jeannie Brechem) zaproponował wzbogacenie utworu o jednostajną ósemkową pulsację oktawy c w najwyższym rejestrze fortepianu. W zamysle zabieg ten miał pomóc wykonawcom, stanowiąc dla nich rytmiczny punkt odniesienia. Z czasem zrobił jednak karierę jako symbol całego kierunku. Można by więc dokonać żartobliwego podziału tortu pod nazwą minimalizm: Riley byłby wówczas twórcą *repetitive music*, zaś Reich – *pulse music*.

¹¹ Do najciekawszych należy nagranie z 1989 roku, dokonane przez Riley z Szanghajską Orkiestrą Filmową, wydane nielegalnie z Chińskiej Republiki Ludowej i wydane przez oficynę Celestial Harmonies. W tak egzotycznej szałce brzmieniowej dzieło sprawdza się wyjątkowo dobrze. Jeśli chodzi o czas trwania (standardy to 40 – 60 minut), ekstremalnym przykładem jest rejestracja trzygodzinnego (sic!) wykonania przez zespół osiemnastu marimb. ¹² To jeden z najmniej interesujących artystycznie projektów Riley, będący swoistym ukłonem w stronę konwencji ówczesnego popu. *Church of Antrax* zawiera improwizację zrealizowaną w duecie z Johnem Caleem (byłym członkiem youngowskiego Theatre of Eternal Music, wówczas zaś muzykiem Velvet Underground) oraz z gościnnym udziałem rockowych perkusistów.

¹³ Przypomnijmy, że jest to okres ogromnego sukcesu groteskowych, syntezatorowych opracowań Bacha autorstwa Waltera Carlosa oraz początek błyskotliwej kariery instrumentów Roberta Mooga.

¹⁴ Składają się na nią *Persian Surgery Dervishes*, *Rising Moonshine Dervishes* i *Descending Moonshine Dervishes*. Wszystkie części cyklu miały premiery w pierwszej połowie lat 70.

¹⁵ W *Rainbow in a Curved Air* wykorzystuje zresztą Riley dosyć spory zestaw instrumentów „towarzyszących” – elektryczny klawesyn, tzw. rocksichord („elektryczny klawesyn”), tamburyn oraz mały perski bęben jednomembranowy – osiągał dzięki temu ciekawe, nowatorskie i bogate brzmienie kameralne.

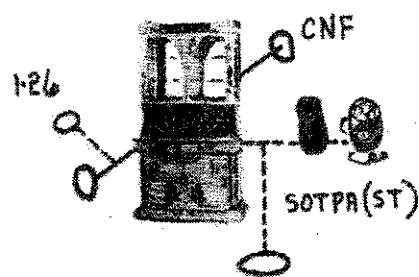
¹⁶ Znowuż narzuca się skojarzenie z kulturą Indii, gdzie sen jest jedną z dopuszczalnych form kontemplacji ragi.

¹⁷ Widać tu pewną zbieżność z późniejszymi zainteresowaniami rytmicznymi Glassa. Ten ostatni posługiwał się jednak dosyć prostym przeciwstawieniem standardowych podziałów parzystych triolom, i to na krótkich odcinkach czasu, nie wykraczając tym samym w sposób istotny poza zasób środków muzyki klasycznej.

¹⁸ Potter, Keith; *Four Musical Minimalists*, Cambridge University Press, 2000, s. 137

¹⁹ Długo zresztą powstrzymywał się od wykorzystywania indyjskiej manieri wokalne we własnej twórczości. Fascynacją ragami była także brzemienista w skutku, albowiem zarówno Young jak i Riley należą dziś do prawdziwych mistrzów wymierającego stylu *kirani*, którego nauczają nie tylko Amerykanów, lecz także rdzennych Hindusów.

²⁰ Niektórzy uznają warstwy ościnatowe w *Rainbow in a Curved Air* oraz trylogii *Dervishes* za odpowiednik stabilnego dronu realizowanego w ragach na instrumencie zwanym *tampura* (wydaje się to o tyle uzasadnione, że pomimo pewnej ruchliwości melodycznej, harmonia jest w nich niezwykle statyczna).



Transowa Muzyka Duchów (Shala):
początek muzyki przestrzeni urojonej

Powstanie muzyki trójcentrycznej może być postrzegane jako kamień węgielny dla zjawiska, które dziś możemy nazwać Aspiracjami Pierwszego Domu (wyczuwalnej obecności). Ten zbiór materiałów, doświadczeń i pomysłów jest częścią parteru wciąż rozszerzającego się kontekstu zaangażowania, dającego wgląd w przeżycie/aspect psychologiczny oraz pozwalającego zrozumieć zjawisko określonych działań. W przyszłości mam nadzieję doprowadzić do rozwoju poszczególnych części tego modelu, odnośnie promieniowań wibracji na wszystkich dwunastu stopniach, tak by dostarczyć nowych doświadczeń, a zarazem wsparcia. Koncepcja TMD wiąże się ze stałymi procesami, które wyjaśniają obecność wibracyjną oraz przestrzenne połączenia ukazujące dziedzinę lub kwadrant przedmiotu doświadczenia. W tym kontekście rozwój TMD obejmuje również stworzenie wzorów logiki trajektorii, pozwalających na skonstruowanie enklaw kręgów kwadrantowych oraz konkretnych celów w obrębie danego regionu/terytorium. TMD to innymi słowy system dróg umożliwiających rozgraniczenie albo określenie niektórych aspektów przestrzeni postrzeganej indywidualnie lub grupowo. Mogłbym potraktować TMD jako narzędzie służące do stworzenia mapy mojego systemu muzycznego, poprzez szczegółowy opis jego struktury oraz jego stanów urojonych, co tym samym pozwoliłoby na uruchomienie owego systemu.

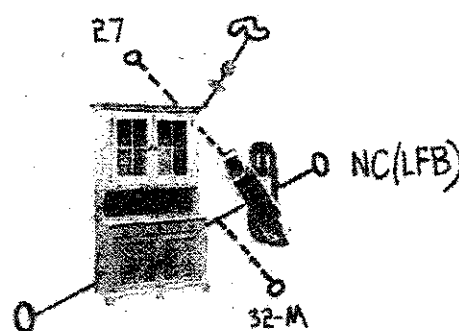
Na lepsze zrozumienie różnorodności doświadczeń dostarczanych przez przestrzenie urojone pozwoliła mi analiza koncepcji parku tematycznego, wielkiego dzieła amerykańskiego mistrza – Walta Disneya (konstrukcja Krainy Przygody, Krainy Pogranicza, Krainy Jutra jako odrębnych przestrzeni o konkretnym charakterze i funkcjach). Stworzenie TMD dostarczyłoby mi formy istotnie ułatwiającej osiąganie wyznaczonych celów, jakiegokolwiek by one nie były: od opisu przestrzeni lokalnej do opisu przestrzeni znacznie szerszej. Dzięki temu wzorowi formalnemu okazałoby się możliwe zbudowanie rodzaju ogrodzenia, z perspektywy terytorialnej lub kontynentalnej (dwanaście tożsamości przetransformowanych na dwanaście określonych przestrzeni miast-państw, a wszystko

w obrębie większej muzycznej przestrzeni operacyjnej – przestrzeni aktywnej). Później ten sam wzór można przetransponować na model schematu formalnego przestrzeni galaktycznej, gdzie TMD byłaby rozumiana jako rodzaj ekspedycji naukowej (w takim samym sensie jak wyprawa badawcza Pioniera). Na tym etapie pracy mogę wyszczególnić dwanaście kategorii przestrzennych dla stworzenia mapy TMD:

1. Indywidualna
2. Lokalna
3. Społeczna
4. Terytorialna
5. Regionalna
6. Przestrzeń
7. Globalna
8. Układu Słonecznego
9. Galaktyczna
10. Trójkosmiczna
11. Symboliczna
12. Tajemna (Ezoteryczna)

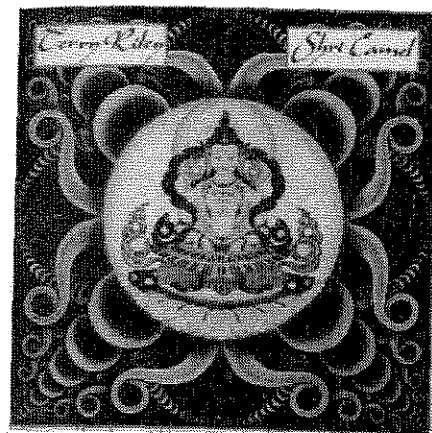
Schemat formalny opierający się na dwunastu różnych rodzajach terytoriów przestrzennych (co sprawia, że staje się czymś na kształt laboratorium służącego do obserwacji doświadczeń działań przestrzennych) pociąga za sobą potrzebę rozmieszczenia wszystkich istniejących utworów w nowej wirtualnej nadprzestrzeni. Oznacza to, że wszystkie kompozycje i techniki z nimi związane zostają umieszczone w danej strukturze po to, by zamieszkać w schemacie formalnym (tak samo jak osadnicy zajmujący jakiś teren, na którym budują wsie, miasta itd.). Dzięki temu będę mógł w najbliższym czasie swobodnie przedstawiać materiały z systemu muzycznego w wyznaczonej sferze (określonej przez wykorzystany w danym momencie schemat formalny) oraz rozmieszczać poszczególne elementy w konkretnych obszarach przestrzeni urojonej. Każdemu kwadrantowi będzie przypisane x utworów na orkiestrę, x utworów kameralnych albo solowych, każdy będzie też obejmował jedynie w swoim rodzaju doświadczenia odnoszące się do własności jego ujednoliconej tożsamości oraz obecności wibracyjnej. Ostateczne ustalenie się struktur TMD umożliwi doświadczenia z rozszerzoną czasoprzestrzenią, a także na zewnątrz przestrzeni systemowej. Chciałbym, by koncerty TMD mogły rozciągać się od jednego końca miasta do drugiego, albo nawet żeby mogły zaczynać się w Nowym Jorku, a kończyć w Los Angeles. W tym kontekście TMD dostarczyłby mi pełnie nowych narzędzi ułatwiających dynamiczne interakcje i odkrycia. To przedsięwzięcie ma na celu odnowienie związku kreatywnej muzyki z kreatywną kulturą. W ten sposób koncerty TMD będą mogły wleść się w kanwę złożonej rzeczywistości i stać się mechanizmem wykraczającym poza ramy konwencjonalnego występu. TMD będzie więc czynnikiem wspierającym od wewnątrz pozytywną egzystencję.

Transowa Muzyka Duchów:
cztery założenia



Po około pięciu latach rozmyślań jestem już w stanie sformułować cztery podstawowe założenia TMD: 1) formacje metryczne podkreślające ciężenia tempa i pulsu (np. najpierw akcent pada co ćwierćnutę/ósemkę, a potem co dowolnie wybraną wartość) oraz zwarty pod względem tempa ruch melodii; 2) pomocnicze procesy pozbawiania metrum ciągłości, obejmujące techniki przesunięć w czasie, przez co zmieniają się proporcje i zawartość tworzonej linii oraz powstaje muzyka o zmiennym tempie i wielofazowych konstrukcjach o ustalonym położeniu; 3) metryczne i pulsacyjne prądy czasu implikujące nierównoważone sekwencyjne strategie zmiennej biegunowości. Dzięki dynamicznej konstrukcji tego gatunku powstaje uzależniona od potrzeby chwili muzyka o zmiennym tempie i przejściach między kolejnymi etapami. Jej schemat formalny zawiera także zrekonfigurowany system notacji urojonej, pozwalający kreatywnemu instrumentalistcie na dowolne włączanie się i wyciszenie w toku wykonania. Ta możliwość jest rodzajem układu nerwowego dla wizualnego kształtu kompozycji oraz pozwala na tworzenie myślenia i poszukiwania w jego obrębie. 4) strategię zmienności celów, umożliwiające uruchomienie parametrów powtarzającego się materiału w czasie rzeczywistym, dzięki czemu powstaje mechanizm powtarzalności w zapisie muzycznym, wyznaczający parametry strategii w czasie rzeczywistym.

Materiał ten jest więc wypełnieniem lub opisem wewnętrznym założeń TMD, który mógłby zostać użyty do projektowania schematów formalnych umożliwiających trójplaszczynowe multipołączenia oraz swobodę wyborów badawczych. Dynamika tego prototypu pozwoli na używanie elementów takich jak: a) przyspieszone działania przestrzenne; b) spowolnione działania przestrzenne; c) działania stałe. W tym kontekście koncepcja magnetyzmu obejmuje również zjawisko promieniowania oraz zagadnienia wtrąceń wibracyjnych.



Mowa tu o *Shri Camel* czyli cyklu improwizacji nagranych po raz pierwszy w 1977 roku. Wpływy najlepszych formalnych, fakturalnych oraz kontrapunktycznych wzorców europejskich zderzone zostają tu z indyjską wrażliwością melodyczną oraz brzmieniową, owocując dziełem tak wyrafinowanym, syntetycznym i nowatorskim, że trudno mówić o jego przynależności do minimalizmu bądź jakiegokolwiek innego współczesnego „dogmatu estetycznego”.

Najbardziej uderza fakturalna złożoność dzieła. Zwłaszcza że jedyne po dziś dzień dostępne nagranie to „nieupiększona” rejestracja studyjnej improwizacji na organach elektronicznych²¹, wspieranych jedynie przez nowoczesny, jak na tamte czasy, cyfrowy delay. Ten ostatni umożliwiał muzykowi budowanie niezwykle gęstych faktur (do 16 głosów włącznie). I rzeczywiście w niektórych odcinkach *Shri Camel* usłyszeć może nawet pięć samodzielnych, aktywnych melodycznych linii. Miast tępego ostinatowego akompaniamentu otrzymujemy więc porcję wysmakowanej polifonii. Logika uporządkowania głosów pozostaje podobna jak we wcześniejszych dziełach: nuty pedałowe w najniższych rejestrach, nieco wyżej „porządkujące” ostinata basowe, następnie najswobodniej ukształtowane przebiegi melizmacyjne. Tyle tylko, że każda linia ulega w *Shri Camel* dynamicznemu i barwnemu rozwojowi. Wzorce motywiczone poddawane są nieustannie zabiegom kontrapunktycznym, takim jak diminucja czy augmentacja, bądź transpozycji na inne stopnie skali. W niezwykle zagęszczonym pojawiają się ponadto znane już triki rytmiczne: „koślaw” polimetria oraz „fazowy taniec” melodii wchodzących w coraz to nowe harmoniczne i polifoniczne konfiguracje. Cała ta konstrukcja wiruje i rozwija się z płynnością, a zarazem żelazną logiką, które przyrównać można do fug Bacha.

Na uelastycznienie ostinatowej formuły znaczący wpływ wywarł już sam wybór wyjściowego materiału. Miast zdominowanymi przez najprostsze postępy melodyczne

i utrzymanymi w jednorodnym ćwierćnutowym ruchu *patternami* posłużył się Riley „pełnowartościowymi”, melorytmicznie urozmaiconymi tematami:



Powyższe wzorce stanowią podstawę całego czteroczęściowego cyklu, występując w poszczególnych jego odsłonach (*Anthem of the Trinity; Celestial Valley; Across the Lake of the Ancient Word; Desert of Ice*) pojedynczo bądź w parze. W każdej z nich kształtują basowy, ostinatowy fundament gwarantujący harmoniczną oraz tematyczną spójność ponad czterdziestominutowej całości. Jest więc w pewnym sensie *Shri Camel* nowoczesnym, indywidualnym rozwinięciem barokowej formy wariacji ostinatowych. Tyle tylko, że same tematy ulegają tu dość regularnie melorytmicznemu przekształceniom. Pełnią one zresztą także inne funkcje, co jeszcze bardziej podkreśla ich samodzielny i dynamiczny charakter: w *Desert of Voice* mamy na przykład do czynienia z rodzajem ronda z kilkakrotnie powracającym refrenem. Jawi się więc zarazem *Shri Camel* jako rodzaj improwizowanej symfonii.

Fascynujący jest fakt, że pomimo fakturalnej i melorytmicznej różnorodności cykl zachowuje typowo minimalistyczny walor „czasu zawieszonego”. Wynika to do pewnego stopnia ze specyfiki rileyowskiej techniki wariacyjno-kontrapunktycznej. Wszelkie zabiegi dokonywane zarówno na głównym (basowe tematy) jak i pobocznym (bardziej swobodnie traktowane głosy melizmacyjne) materiale mają nadal ów subtelny, niuansowy charakter. Pomimo znacznej dynamiki przekształceń pozwala to w sposób wyrazisty zachować tożsamość poszczególnych *patternów* oraz utrzymać złudzenie procesualnej płynności przebiegu formalnego. Kluczowe znaczenie ma tu jednak zapożyczony od La Monte Younga i stosowany już w trylogii *Dervishes* strój naturalny. Po pierwsze, pomimo wykorzystania w całym niemal cyklu skali C doryckiej nietypowa konfiguracja interwałów czyni centrum harmonicznym (a więc potencjalny kierunek ruchu wszystkich melodii) o wiele bardziej wieloznacznym i dynamicznym, niż ma to miejsce w stroju temperowanym. Po drugie, teoretycznie bardzo tradycyjna – tercjowa i funkcyjna – harmonia, nabiera zupełnie nowego znaczenia. Całkowicie zniwelowana zostaje jej kadencyjna logika; akordy (obfitujące w zaskakujące dysonanse)

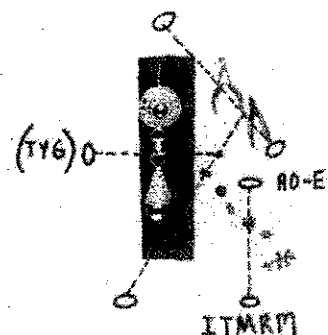
prowadzą ze sobą o wiele swobodniejszą grę eksponującą ich nowe, nieobecne w tradycyjnym stroju, jakości kolorystyczne.

Shri Camel, zachowując formalne wyrażanie oraz spójność największych dzieł klasycznego kanonu, wolne jest zarazem od właściwego im ciężaru „głębokiej determinacji”. Cykl ten nie został stworzony „po coś”: dla wyrażenia swojej epoki, indywidualnych przeżyć autora czy matematycznej struktury kosmosu. Celem pozostaje tu sama improwizacja, stawanie się muzyki, kontemplacja barw, akordów, melodii i ich różnorodnych interakcji. Trwanie w wieczności miast dokonywania się w historii. Niczym w indyjskiej radzie.

Testament Pana Wielbłąda

Ścisłe zanotowane kompozycje tworzone przez Riley'a od początku lat 80. łączy z minimalizmem coraz mniej: klarowna tonalność, skłonność do eksploatowania materiału diatonicznego, wyrazista (zazwyczaj ćwierćnutowa) pulsacja, silna tendencja do redukcji materiału motywicznego i konsekwentnego opracowywania kilkudziesięciowych komórek. Jednocześnie z roku na rok coraz bardziej daje o sobie znać, obecna wcześniej w muzyce Reicha oraz Glassa, tendencja „klasycyzująca”. Powraca więc stopniowo tonalna logika napięć harmonicznymi; forma procesualna zastępowana jest przez wieloodcinkowe struktury z kontrastami materiałowymi, agogicznymi oraz tonacyjnymi; pojawiają się pewne powinowactwa z tradycyjnie pojmowaną techniką wariacyjną oraz pracą tematyczną. Trudno przy tym zgodzić się z tezą, stawianą między innymi przez Keitha Pottera²², o naturalnej ewolucji wiodącej od postminimalistycznego języka *Shri Camel* do klasycyzującego ducha *G-Song* czy *Cadenza On The Night Plain* (oba utwory przeznaczone są na kwartet smyczkowy). Zaniechane zostają bowiem w późniejszej twórczości kluczowe dla improwizowanego arcydzieła wątki: wyrafinowana polifonia, brzmieniowe oraz harmoniczne konsekwencje stroju naturalnego²³, niuansowa wariacyjność w rozwijaniu materiału. Pomimo powierzchownych związków z dorobkiem improwizowanym, *strict* kompozytorskie dokonania Riley'a uznać należy za odrębną, jednakże mniej oryginalną i znaczącą, część dorobku muzyka. Przesadą byłoby oczywiście odmówienie im waloru pewnej świeżości, wręcz idiomatyczności, wynikającej z przeniesienia wybranych doświadczeń okresu eksperymentalnego na obszar tradycyjnej kameralistyki (wyraźnie preferuje bowiem twórca małe składy).

Charakterystyczną cechą nowych kompozycji Riley'a jest wzmocnienie tendencji do stylistycznego eklektyzmu, co skłania niektórych komentatorów do określenia tej fazy mianem postmodernistycznej. Często w obrębie poszczególnych utworów spotykają się ze sobą



Transowa Muzyka Duchów:
notacja trójwymiarowa

Zanotowane elementy utworów TMD to stałe/zmienne źródło materiału, ukazujące całościowe implikacje trójcentrycznej metodologii. Usiłowałem podejść do materiału pochodnego jako do pierwszej strefy budowania warstwowego lub napełniania energią przestrzeni danego kwadrantu. Staram się w tym materiale wprowadzić logikę (kod) synergii, cechujące poetyckie i wibracyjne tło promieniującego kręgu. Byłby to proporcjonalny system notacji dający nieograniczone możliwości strategiczne i praktyczne. Koncepcja TMD może być w tym kontekście rozumiana jako:

- a) narzędzie służące do wyznaczania granic przestrzeni;
- b) zabezpieczające osłony (służące do odpychania niechcianych mocy);
- c) odosobnienie (jak w prywatnej przestrzeni);
- d) sąsiedowanie/dobieranie się w grupy (spektra współdziałań);
- e) transmigracja;
- f) zróżnicowanie;
- g) strategię kręgu;
- h) strategię linii ogrodnia;
- i) strategię zespołowe (jeden zespół składa się z trzech osób).

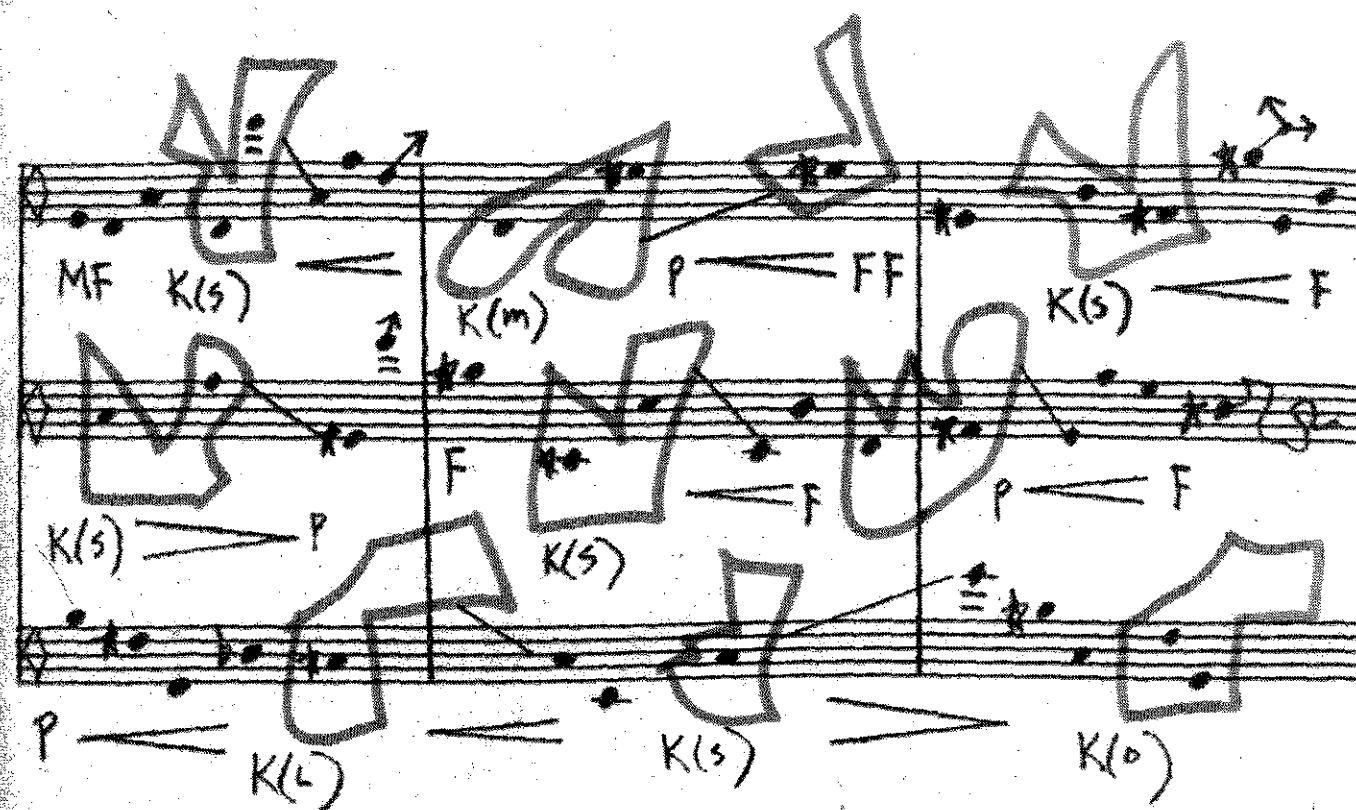
System TMD ma za zadanie umożliwić powstanie: 1) współdziałań w obrębie Pojedynczego Kręgu Kwadrantowego, tworzących strukturalny szkielet złożonych działań służących zmianom położenia; 2) współdziałań w obrębie Biegunowego Kręgu Kwadrantowego pozwalających na łączenie kolidujących z sobą materiałów synergicznych, pochodzących z różnych obszarów przestrzeni dźwiękowej; 3) współdziałań w obrębie Kręgu Trójkwadrantowego jako zjawiska wielopoziomowego promieniowania nuklearnego, urzeczywistniającego mistycyzm trójcentryczny sumowaniem się poszczególnych składników. (...)



Anthony Braxton

Tłumaczenie: Olga Mysłowska

Tekst w wersji oryginalnej zawarty jest w książeczce do płyty *Six Compositions* (GTM) 2001, Rastacan Records



skalowe oraz harmoniczne zapożyczenia z jazzu i bluesa (*Emerald Runner* na głos i fortepian, *Mythic Birds Waltz* na kwartet smyczkowy czy *Chanting The Light of Foresight* na kwartet saksofonowy), mikrotonowa ornamentyka wokalna rodem z muzyki indyjskiej (*Emerald Runner*, opera *The Saint Adolf Ring*), logika następstwa temp wzorowana na radze (*Cadenza on the Night Plain*), melodyczne oraz brzmieniowe (charakterystyczne glissanda i pizzicata smyczków) nawiązania do różnych tradycji orientalnych (*Cadenza on The Night Plain*, *Mythic Birds Waltz*) oraz statyczne, dronowe płaszczyzny, jak we wczesnym minimalizmie (*Chanting the Light of Foresight*). Te egzotyczne konfiguracje dają nieraz (zwłaszcza gdy kompozytor czerpie z dobrze sobie znanych konwencji) zaskakująco spójny i świeży efekt. Jednak już wyprawy Riley'a poza „własny stylistyczny ogródek” prowadzą zazwyczaj do miałej i powierzchownej trawestacji, jak w zainspirowanym tradycją iberyjską cyklu *The Book of Abbeyozud*, czy w *June Buddhas*, czyli chóralno-orkestrowych „psalmach nowej, synkretycznej religii”.

Kluczowe znaczenie ma więc dorobek z lat 1964-1975, a więc z okresu największego rozbratu muzyka z tradycją klasyczną. Powstały wówczas zaledwie (aż?) dwa arcydzieła – *In C* oraz *Shri Camel* – z których tylko pierwsze znalazło pewną kontynuację w twórczości samego Riley'a oraz innych artystów. Znaczący jest również fakt, że utwory następujące po *In C* nie wywarły istotnego wpływu na świat kompozytorski, inspirując za to kolejne pokolenia twórców z kręgu muzyki rockowej oraz elektronicznej, ba, wywierając kluczowy wpływ na dalszy rozwój tych kierunków. Wbrew dzisiejszemu kultowi Glassa i Reicha, będącego w głównej mierze efektem klubowo-remiklerskiego snobizmu, to właśnie Rileyowi przypisać należy zaszczyt „minimalistycznego bakcyła” szerokim rzeszom twórców. Nie sposób przywołać tu wszystkich zadeklarowanych inspiracji; napomknę jedynie, że utworów o tytułach bądź stylistyce pokrewnej *Baba O'Riley* The Who, *Study for Terry Riley* Klausa Schulze, *The Soft Weed Factor Soft Machine* czy *No Pussyfooting* duetu Fripp & Eno powstawało w siódmej dekadzie na pęczki. Z drugiej strony przerażać może fakt, że z tego samego źródła wyrosły tak banalne (w swych skomercjalizowanych odmianach) kierunki jak new age czy ambient.

Wydaje się jednak, że znaczenia amerykańskiego twórcy nie należy postrzegać jedynie w kategoriach ilości oraz jakości czysto muzycznych wpływów. Inspirująca pozostaje bowiem tyleż jego nowatorska estetyka, co nietuzinkowość artystycznej osobowości. Riley był niewątpliwie dzieckiem epoki kontrkulturowego fermentu. Świadczy o tym chociażby jawna kontestacja zarówno akademickich stereotypów jak i prowokacyjny nade-



Robert Ashley i Terry Riley, Ranczo Shri Moonshine, Kalifornia 1976, fot. Philip Makanna

cia ówczesnej awangardy. Jak całe pokolenie poszukiwał swojej tożsamości przez otwarcie na nowe doświadczenia oraz różnorodne wpływy: od środków halucynogennych po duchowość Wschodu, od muzyki marokańskiej po kulturę młodzieżową. Owa chłonność doprowadziła jednak paradoksalnie do zbudowania spójnej i bardzo oryginalnej – artystycznej oraz czysto ludzkiej – osobowości. Indywidualizm Riley'a naznaczony jest przy tym ogromną szczerością, bezpośredniością oraz odpornością na konwencjonalne gesty. Świetnym przykładem jest jego reakcja na orientalne inspiracje, tak odmienna zarówno od pustego nieraz intelektualizmu Cage'a jak i hermetycznej ezoteryki Younga oraz Scelsiego. Przejawia się ona z jednej strony w codziennym praktykowaniu rag (jako ćwiczenia muzycznego oraz duchowego), z drugiej zaś – w noszeniu „indyjskich ciuszków” oraz epatowaniu egzotyczną symboliką. Okładka albumu *Shri Camel* (dosłownie: „Pan Wielbłąd”!) przedstawia wizerunek hinduskiego bóstwa grającego... na klawiszach. Banat, kicz, niesmaczny żart?

W świątyniach Bangkoku zaskoczyła mnie obecność zelektryfikowanych figur Buddy, które po wrzuceniu drobniaków wypuszczały z siebie wróżby o intelektualnym oraz językowym wyrafinowaniu horoskopów w prasie kobiecej. Orient Riley'a jest prawdziwy: głęboki, powierzchowny, mistyczny, tandetny, użytkowy i artystyczny. Ostatnie zdanie odnieść można równie dobrze do jego muzycznego dorobku, a nawet całej osobowości. Jawi się więc Riley jako jeden z prekursorów bardzo istotnego nurtu współczesnej kultury, nie tylko muzycznej. Nurtu nastawionego na stawianie niekonwencjonalnych pytań i udzielanie alternatywnych (nieraz najprostszych) odpowiedzi, poszukiwanie prawdy i piękna poza ciasnymi rygorami elitaryzmu, intelektualizmu oraz dobrego smaku.

Michał Mendyk

²¹ Jak już wspominałem, powstała zamknięta partytura ostatecznej wersji *Shri Camel*, napisana na prośbę brytyjskiego zespołu Piano Circle. Samemu Rileyowi zdarza się improwizować pewną wersję utworu na tradycyjnie nastrojonym fortepianie i bez użycia delayu.

²² Potter, Keith; op. cit.

²³ Niekonwencjonalny strój wykorzystuje Riley jeszcze w ostatnim dużym cyklu improwizowanym – *The Harp of New Albion* (1984) na fortepian. Pomimo bardzo interesującej kolorystyki dzieło to ustępuje jednak utworowi *Shri Camel* pod względem formalnego oraz fakturalnego wyrafinowania, a swym kontemplacyjnym charakterem zbliża Riley'a w największym stopniu do wąsko pojętej estetyki new age.

Jazz to nowe rozumienie problemu wolności w muzyce

Chcielibyśmy zapytać, czym jest dla Pana historia muzyki jazzowej. Nie chodzi nam o to, czy jest ona dla Pana żywa, czy nie, ale o to, czy według Pana stanowi ona spójną i dookreśloną dziedzinę? Czy jest całością, która jako taka może stanowić punkt odniesienia? Czy jest continuum, czy raczej serią rewolucji muzycznych?

Myśli Pan, że ten kanon jest tworzony wyłącznie w akademiach muzycznych?

Myślę, że samo mówienie o historii jazzu zakłada istnienie pewnego kanonu, który jest spójny i dookreślony. Taki kanon faktycznie istnieje, ale uważam, że jest on fałszywy, jak zresztą wszelkie kanony. Choćby dlatego, że zwykle ignorowane są w nich osiągnięcia wybitnych kobiet, takich jak Hildegarda von Bingen. Wolałbym mówić o historii muzyk transeuropejskich, która jest znacznie bardziej fascynująca niż ta, która została sfabrykowana i której teraz naucza się w szkołach. To dotyczy również jazzu. Kanon, który został skonstruowany, opiera się na tym wykluczającym niepasujące do założeń fakty przekonaniu mówiącym, że „wszystko zaczęło się w Nowym Orleanie od Louisa Armstronga i rozwijało do roku 1967...”. Jest to tak naprawdę kanon muzyki afroamerykańskiej. Ale obok niego jest też kanon muzyki eksperymentalnej, który próbuje się rozszerzać w taki sposób, żeby włączyć do niego tradycję postcage'owską. Istnieją także kanony muzyki popularnej, rock'n'rolla.

Według mnie wszystkie one opierają się na dużym uproszczeniu. Być może w pewnych aspektach takie kategoryzacje mają wartość pozytywną – przede wszystkim ze względu na działanie współczesnych mediów, które potrzebują tego rodzaju uproszczeń – ale koniec końców nie zgadzam się z tym, że tak właśnie ma wyglądać kanon muzyki. Jeśli chodzi o jazz, mam tutaj na myśli słynne przekonanie amerykańskich jazzmanów, którzy uważają, że jazz jest nadrzędny wobec całej tradycji muzyki europejskiej. Zastanawiam się, jak można żywić takie przekonanie – przecież gramy na europejskich instrumentach, bazujemy na europejskich harmoniach. Ten sposób myślenia jest niedorzeczny. Dlaczego nie możemy docenić zróżnicowania wpływów? Jeśli chcę się pomijać wpływ tradycji europejskiej, to jak opisać pozycję Lenniego Tristano? Oczywiście nie ma go w programach akademii muzycznych, tak jakby w ogóle nie istniał.

Wydaje mi się, że taki, a nie inny kanon w Ameryce jest wynikiem działania przemysłu jazzowego. Chodzi w nim przede wszystkim o zwiększenie ilości miejsc pracy dla jazzmanów. Dlatego właśnie kojarzą się oni z reklamowaniem swojej muzyki, pićm koniaku i garniturami. Myślę, że stoi za tym interes wspólnot afroamerykańskich, które dążą do stabilizacji swojego przekonania, że „jest fajnie”.

To, co się dzieje, nazywałbym polityką „zaniechania”. Jest to polityka redukcjonistyczna, która polega na eliminacji najbardziej dynamicznych i kreatywnych eksperymentów muzycznych na rzecz radośnej rozrywki. Przykładem hip-hop, który oczywiście może być kreatywny, lecz faktycznie odwołuje się przede wszystkim do nurtu muzyki dawnej, zwanego przez niektórych muzyką minstrel.

Najważniejszą estetyką jest zatem estetyka rozrywki, nie zaś estetyka sztuki. Taka sytuacja nie ogranicza się wyłącznie do Stanów Zjednoczonych. Widać to w sposobie funkcjonowania radiowych programów jazzowych, w akademiach muzycznych, w mediach. Ale nie jestem pesymistą – na pewno są powody do nadziei. Przynajmniej raz na dwa, trzy tygodnie dostaję nowe płyty od moich studentów i ludzi spoza Uniwersytetu Wesleyana. Na świecie dzieją się naprawdę niezwykle interesujące rzeczy. Niestety nie wszyscy mają szansę znaleźć wydawcę, nawet Leroy Jenkins [patrz artykuł Lecha Komendanta Woiąz ten sam w „G” nr 2 – przyp. red.], który jest niezwykle wyrafinowanym i kreatywnym artystą, zawsze miał z tym problemy. Z drugiej strony są ludzie tacy, jak Steve Reich, którzy doskonale mieszczą się w istniejącym systemie i na ich muzykę zawsze jest zapotrzebowanie.

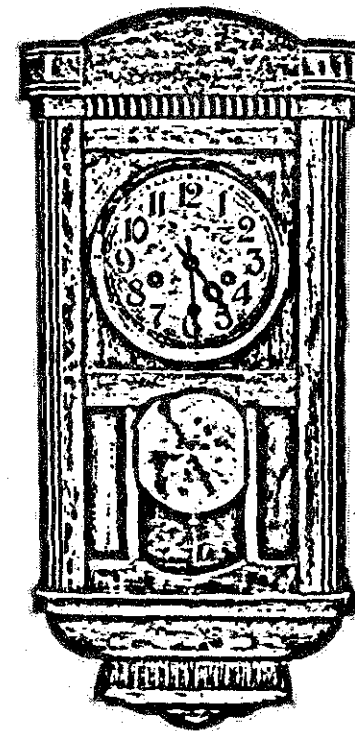
A więc, wracając do Waszego pytania: nie mam pewności, czy jestem w stanie na nie odpowiedzieć. Nie wiem, czy umiem ogarnąć spektrum tego, co działo się w muzyce i miało bezpośredni wpływ na jazz, choć nigdy nie stało się częścią jego kanonu. Pomyślcie o muzyce kowbojskiej, a także o rozwoju orkiestr żeńskich w latach 20. Nie wiem o nich dużo, a z pewnością jest jeszcze wiele takich rodzajów muzyki, o których istnieniu nie mam nawet pojęcia! Znów wróć do tego słynnego zdania „wszystko zaczęło się w Nowym Orleanie...”.

Uważam, że jeśli muzyka gdzieś zaczyna się, to tam, gdzie spotykają się różni ludzie. A już szczególnie, jeśli mowa o muzyce amerykańskiej. Jej historia rozpoczęła się wraz z przybyciem Europejczyków do Afryki, a także do Ameryki. Dopiero dzięki temu możliwe było powstanie bardzo różnych fuzji. Przecież to, z czym mamy do czynienia od początku XX wieku, nie wynika wyłącznie z połączenia kultury europejskiej z amerykańską i afrykańską. Trzeba pamiętać o spotkaniach Afroamerykanów z Meksykanami, a także zamerykanizowanych Europejczyków z Meksykanami. Dlatego właśnie nie jestem pewien, czy mogę rzetelnie odpowiedzieć na pytanie. Być może również dlatego, że sam jeszcze tego wszystkiego dobrze nie rozumiem, nie mam więc podstaw, żeby wyrobić sobie własne zdanie na ten temat.

Kanon zaś zawsze kojarzy mi się z wykluczeniem części takich spotkań na rzecz innych. To jest jeden z powodów, dla których wspólnota afroamerykańska zachowuje się, jakby cały czas gonila własny ogon. Inaczej jest ze wspólnotami euroamerykańskimi: one ciągle się starzeją, co oznacza, że są coraz bogatsze. To bardzo zdrowy symptom. Przeciwnym przykładem – dążenia do stabilizacji i określenia kanonu – jest działalność Wynton'a Marsalisa, który zaakceptował cały



Obserwując genezę minimalizmu, nie trudno zauważyć, iż miała ona charakter nieliniowy; tyczy się to również procesu wykształcenia zupełnie nowego, a nawet rewolucyjnego podejścia do pojmowania czasu muzycznego. Jednakże byłoby błędem założenie, że formująca na początku lat sześćdziesiątych swe stylistyczne credo grupa kompozytorów uważała się za kontestatorów tradycji. Postawa minimalistów nie miała zresztą nigdy charakteru wywrotowego, a rewolucję przeprowadzono wcześniej niejako już za nich. Wielu dziwi fakt, w jak naturalny sposób dość skrajne koncepcje wypływające z tej sztuki znalazły naturalną drogę rozwoju, przeformowując się z pozycji eksperymentalnej – ujawniając się choćby w muzyce Steve Reicha (ur. 1936) czy Philipa Glassa (ur. 1937) z początków ich kariery minimalistycznej przypadających na drugą połowę lat sześćdziesiątych – w tę postrze-



W praktyce objawia się to wykorzystaniem technik repetytywnych i klarownych metod notacji. Aby przybliżyć istotę problemu procesualności w utworach minimalistycznych, przytoczmy słowa Steve'a Reicha. W swym najważniejszym esej, *Music as a Gradual Process* (1968), który stał się swego rodzaju manifestem (nieoficjalnym, gdyż o żadnym manifestie pokolenia, grupy czy szkoły kompozytorskiej nie może być tutaj mowy) założeń koncepcyjnych kręgu minimalizmu, stwierdził on dobitnie: „Nie mam na myśli procesu kompozycji, ale raczej utwory muzyczne które są, literalnie, procesami”. Celem nie jest zatem proces, powstały na drodze wykoncypowanej pracy kompozytorskiej, ale proces, który dopiero się stanie, w trakcie, czy w momencie zainicjowania zdarzenia muzycznego (co wydaje się bliskie założeniom muzyki eksperymen-

Czas w minimalizmie

KSAWERY ZAMOYSKI

ganą jako zgola popularną, mając tu na myśli głównie osiągnięcia Glassa w przenoszeniu charakterystycznych dlań metod kompozytorskich wypracowanych we wczesnym okresie twórczości, do wielu partitur muzyki filmowej operujących zwykle prostymi środkami komponowania, z natury rzeczy bliższych gustom publiczności masowej. Pierwszy krok w kierunku postawienia nowych pytań przed twórcami muzyki minimalistycznej uczynili jej protagoniści, czyli twórcy z kręgu szkoły nowojorskiej: Christian Wolff, Earle Brown, David Tudor a przede wszystkim John Cage i Morton Feldman. Ten ostatni stworzył rewolucyjną dla estetyki europejskiej hierarchię jakości muzycznych, w której zjawiska czasowe zajmują jedno z najwyższych pozycji. Rewolucyjną, co nie znaczy, że z założenia wywrotową. Jak bowiem sam pisał: „Przez dziesięć lat mojego życia pracowałem w środowisku niezwiązanym ani z przeszłością, ani z przyszłością. Pracowaliśmy, można tak powiedzieć, nie wiedząc, do czego przynależeliśmy i czy w ogóle do czegoś przynależymy. To, co robiliśmy, nie było protestem przeciwko przeszłości. [...] po prostu nie byliśmy związani z procesami historycznymi. Byliśmy związani z dźwiękiem jako takim. A dźwięk nie zna swojej historii”.

Procesualność lub czas niezaburzony

„Proces” to pojęcie, które często pojawia się w tekstach próbujących wyjaśnić fenomen koncepcji minimalistycznych. Nie-

wątpliwie wśród kilku nowatorskich osiągnięć tego kierunku jest to jakości najbliższe związane z problemami czasowości utworu – czy – ogólnie – czasu muzycznego.

Powojenna awangarda amerykańska interesowała się utworami, które są procesami muzycznymi a nie obiettami zawieszonymi w czasie. Po doświadczeniach szkoły nowojorskiej, głównie w zakresie dzieł konceptualnych czy eksperymentalnych, Terry Riley i Steve Reich w trakcie swej pracy w Kalifornii dokonywali prób przeniesienia „procesualności” na grunt form zamkniętych, zdeterminowanych i skomponowanych. Przykładem mogą tu być wczesne utwory Reicha na taśmę: *Livelihood* (1963), *It's Gonna Rain* (1965) czy *Come Out* (1966). Warto podkreślić, że tym, co w owym zakresie różniło działania minimalistów (może częściowo wyłączając z tego uogólnienia La Monte Younga oraz Terry'ego Riley'a) od pracy ich pokoleniowych poprzedników, był właśnie dużo większy stopień determinacji utworów, związany z ujmowaniem przez nich struktury muzycznej w zapis partyturowy bliższy tradycyjnemu. Struktura ta była przedstawiana w możliwie prosty sposób, a zapis partyturowy świadczył o wyraźnym panowaniu kompozytora nad końcowym efektem. Z doświadczeń kręgu Cage'owskiego wynieśli minimaliści metodę wprzęgania procesów muzycznych w procesy natury, naturalnej rytmiki oraz odmierzania czasu upływającego i percypowania czasu nieupływającego.

Istotą zadania kompozytorskiego jest więc takie przygotowanie materiału, aby był on w stanie funkcjonować w ramach odpowiedzialnego dobraneo przebiegu, który zainicjowany, działa, dzieje się, tworzy się sam z siebie. Ponadto, ów proces taki musi być w pełni percypowany – „Proces kompozycyjny i brzmienia muzyka muszą być jednym i tym samym” – jak mówił Steve Reich. Kolejnym ważnym założeniem jest to, by przemiany, które zachodzą, były na tyle stopniowe (gradual), aby udawało się uchwycić w trakcie słuchania wszelkie detale związane z kolejnymi etapami tego procesu, a słuchanie było skupione i aktywne. Warto przywołać pokrótce kilka zasad, o których wspomina Reich w wyżej wymienionym esej.

- Odpowiednie procesy odbywają się głównie w ramach wykonań muzycznych na żywo.
- Właściwy proces i właściwie dobrana procedura kompozycyjna stawia zarówno twórcę jak i słuchacza w tej samej pozycji. Kompozytor nie posiada większej wiedzy na temat struktury niż odbierający ją słuchacz.
- Takie „wyłożenie kart na stół” nie zabija tajemnic utworu; podczas wykonania mogą ujawniać się efekty stereofoniczne, alikwoty, tony dyferencyjne, itp.
- Proces jest przeciwieństwem improwizacji.
- Proces jest rytuałem, w trakcie którego należy przenieść uwagę z „ja” czy „ty” na „to”.



Podobne diagnozy stawiali jakiś czas temu muzycy związani z tzw. sceną downtown z Nowego Jorku, z którym to miastem blisko związana jest Pana twórczość – czy uważa Pan, że udało im się przekroczyć te granice stylistyczne?

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

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

układ i w latach 80. i 90. pracował nad zidentyfikowaniem tych, którzy do niego nie pasowali. Ale wydaje się, że znaczna część historii muzyki drugiej połowy XX wieku wiąże się z próbami zerwania z tym kanonem, a nawet ze wszystkimi idiomami muzycznymi...

Uważam, że dziś potrzebujemy nowego paradygmatu w muzyce. Nie jestem już zainteresowany „wolną muzyką”, ponieważ „wolna muzyka” brzmi tak samo od trzydziestu lat. Nie jestem też zainteresowany muzyką neoklasyczną, ponieważ muzyka neoklasyczna brzmi tak samo od trzydziestu lat. Jestem zmęczony ludźmi, którzy sami wywodzą swą muzykę z tradycji postcoffeinowej lub rozszerzonego paradygmatu serialnego i poststockhausenowskiego – oni zagrali już wszystko w ramach, które sami zdefiniowali. Na obecne czasy staram się patrzeć jak na czasy przejściowe. „Przejściowe” w tym sensie, że coraz więcej staje się dla nas jasne i coraz więcej wiemy. Na przykład ludzie, którzy ciągle powtarzają, że nigdy się nie skończyła wojna, nie mogą wyjść z błędnego koła – ich koncerty ciągle brzmią tak samo. Mówią: „Nie, nie, zawsze gramy inaczej”. Ale komponenty ich muzyki pozostają stałe i to właśnie staje się – z koncertu na koncert – coraz bardziej jasne. Jeśli mówimy o brytyjskiej szkole improwizacji, powinniśmy pamiętać, że inicjatorem tej idei był John Stevens, za którym poszli Derek Bailey i Evan Parker. Ale w tej idei nie zmieniło się nic od przynajmniej dwudziestu lat. Idźmy dalej – free jazz? Jestem znudzony na śmierć free jazzem. W ogóle nie słucham nowego free jazzu. Dlaczego? Jeśli chcę posłuchać tego, co dzieje się w tej muzyce, wracam do nagrań Alberta Aylera i jemu podobnych, bo oni grali tę muzykę w sposób świeży.

Ja już sam nie do końca wiem, czym jest scena downtown. Knitting Factory to w tej chwili tylko klub rock'n'rollowy, choć przez kilka lat działał się tam rzeczy bardzo interesujące. Ale teraz... Tonic, który jest po prostu klubem Johna Zorna? Grałem tam raz z Władą Leo Smithem ale niespecjalnie mnie interesuje to, co się tam dzieje. Może po prostu nie rozumiem już Nowego Jorku i jego młodego pokolenia, nie widzę w Nowym Jorku kreatywnej sceny muzycznej, choć z pewnością są tam ludzie poszukujący. Ale muszę pamiętać, że jestem już stary, mam 59 lat, i z pewnością nie dostrzegam już wielu rzeczy. Nie myślę o Nowym Jorku jak o miejscu, gdzie jest dużo nowej, interesującej muzyki. Właściwie w ogóle nie myślę o Nowym Jorku, choć mieszkam zaledwie trzy godziny drogi od miasta – kiedy chcę posłuchać dobrej muzyki, wcale nie przychodzi mi do głowy, że mogłbym pojechać właśnie tam. Wydaje mi się, że to miejsce jest podporządkowane siłom przemysłu muzycznego. Pamiętam, kiedy codziennie grał tam Ornette Coleman – wtedy nikomu nie chodziło o pieniądze i władzę. Dzięki temu powstawało bardzo duże napięcie artystyczne, którego dziś tam nie czuje.

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

Muzyka stochastyczna Xenakisa, indeterminizm Cage'a, aleatoryzm Bouleza – wszystkie te terminy są próbą ominięcia problemu improwizacji. Dlaczego chcą oni uniknąć tego pojęcia? Ponieważ nie znoszą żadnego skojarzenia z muzyką jazzową. Dbają o to, żeby ich tradycja dała się w sposób czysty wyprowadzić z tradycji muzyki europejskiej i amerykańskiej. Z tego wynika też to, co jest ważne w dokonaniach Cage'a – nie jest przypadkiem, że cała jego mistyka jest spychana na marginesy. Cage ma być takim naszym Bachem. Nawet jeśli w czasach Bacha jest spychana na marginesy, Bach dominował. Cage jednak dominuje w zupełnie inny sposób. Przede wszystkim dlatego, że w naszej społeczności wszystko jest znacznie bardziej rozproszone i łatwiej w nich o dominację. Mówię to, choć jedyne uczucie, jakie mogę żywić do samego Cage'a to miłość! Uczylem się od niego przez całe życie i nadal się od niego uczę. Ale ruch postcage'owski szuka rasistowskiej ekskluzywności, która stoi na straży czystości tradycji Cage'a. Innymi słowy: chodzi o ochronę uprzywilejowanej pozycji Europy i Stanów Zjednoczonych w świecie wieloetnicznym. Tak właśnie działa Ameryka – niby jest krajem różnych ludzi i wszyscy sobie myślą, jak wspaniale jest żyć w zróżnicowanym etnicznie społeczeństwie, ale ciągle mamy do czynienia z pewnymi dyskretnymi strategiami. Polegają one na budowaniu

Aby zilustrować to, czym jest moment słuchania czy wykonywania „stopniowego procesu muzycznego”, Reich proponuje następujące porównanie: „umieścmy swoje stopy w piasku na brzegu oceanu i obserwujmy, czujmy i słuchajmy, jak fale stopniowo je zagrzebują”⁵.

Có w tym zakresie miał do zaproponowania Cage? Jedną z podstawowych kwestii był dla niego stosunek dźwięku do ciszy, przy czym ta druga jest traktowana jako zjawisko „przeźroczyste”⁶, na które nakładają się dźwięki muzyczne i pozamuzyczne⁷. Po swych doświadczeniach w komorze bezgłosowej uznał on, że niemożliwe jest osiągnięcie ciszy absolutnej – stanu, w którym żadne dźwięki nie docierają do odbiorcy. Dla dźwięku i ciszy wspólny jest czas trwania i, jak postuluje Cage, ten parametr może stać się fundamentalny dla nowej muzyki, zastępując dotychczasowy prymat wysokości dźwięku. „Opozycją i niezbędnym współistnieniem dla dźwięku jest cisza (z czterech determinant dźwięku – wysokości, barwy, głośności i czasu trwania – tylko ta ostatnia jest wspólna dla dźwięku i ciszy). Tak więc struktura oparta na czasie trwania jest prawidłowa (koresponduje z naturą materiału), podczas gdy struktury harmoniczne są nieprawidłowe (uzależnione od wysokości dźwięku, która nie ma odpowiednika w ciszy)”⁸.

We wczesnych utworach awangardowych można dostrzec zatamizowanie struktur melodycznych, które mają charakter modeli brzmieniowych, przyjmujących określone wartości rytmiczne. Jakości sonorystyczne dominują w nich nad rozwojem melodycznym czy interwałowym, natomiast struktura utworu tworzy ich długość trwania i wzajemne relacje czasowe. Koncepcja ta jest bliska tym realizacjom muzyki minimalistycznej, w których komórki melodyczno-rytmiczne, swobodnie zestawiane pod względem harmonicznym, stają się główną tkanką utworu (np. w utworach ze środkowego okresu twórczości Steve'a Reicha, takich jak: *Music for Mallet Instruments Voices and Organ* (1973), *Music for 18 Musicians* (1976) czy *Music for a Large Ensemble* (1978, rew. 1979). Rozwój staje się nieistotny, a elementy rytmiczne stosowane są na zasadzie niezależnych od siebie impulsów. Jak stwierdzał Cage: „Taki zamysł prowadzi do naturalnego stosowania rytmu zrywającego z tradycyjną zasadą tworzenia muzyki jako formy rozwoju, a nie stanu”⁹. Następuje tutaj pozorna rozbieżność pomiędzy teorią Cage'owską a założeniami minimalistów, dla których proces ujęty jako rozwój obiektu dźwiękowego w czasie stanowił podstawowe założenie koncepcyjne. Jednakże zarówno zjawiska dźwiękowe nie ujęte w zdeteterminowaną strukturę metryczną, jak i modele rytmiczne poddane procedurom prekompozycyjnym w muzyce

minimalistycznej wciąż podlegają procesowi rozwijania w czasie. Przy czym w tym drugim przypadku kompozytor musi mieć na uwadze możliwości percepcyjne słuchacza, tak by z jednej strony odbiorca mógł dokładnie i uważnie prześledzić wszystkie elementy i ich wzajemne zależności wewnątrz utworu, z drugiej – by po prostu się nie znudził¹⁰.

Warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden wymiar postrzegania czasu przez Cage'a. Dla niego pojęcie muzyki „współczesnej” (*contemporary*) ma wymiar czasowy: to, co jest „współczesne” jest „jednoczesne” (*contemporary*) z przebiegiem zdarzeń w teraźniejszości. „Gdy oddzielamy muzykę od życia, otrzymujemy sztukę (kompendium arcydzieł). W muzyce współczesnej, o ile jest ona rzeczywiście współczesna, nie mamy czasu na taką separację (która chroniłaby nas przed życiem), i w ten sposób muzyka współczesna jest nie tyle sztuką, co życiem”¹¹.

Postawa ta jest zbieżna z poglądami twórców minimal art, traktujących moment prawdziwego zaistnienia dzieła malarskiego za tożsamy z tym, w którym odbiorca je percypuje. Zanika zatem wyłom, który dzielił rzeczywistość artystyczną od rzeczywistości odbiorcy i codziennego życia. Widoczne jest tu wyraźne dążenie do traktowania sztuki współczesnej (tzn. tej, która jest w stanie nawiązać właściwy kontakt ze współczesnym odbiorcą) jako elementu życia, czegoś naturalnego, co nie wymaga żadnego szczególnego anturażu. Jak pisze amerykański krytyk sztuki, Clement Greenberg, „Przestrzeń obrazu traci swoje «wnętrze» i staje się w całości zewnętrzna. Odbiorca nie może dłużej w nią uciec z przestrzeni, w której sam się znajduje”¹².

Poza rozgraniczeniem pomiędzy czasem muzycznego obiektu, a czasem muzycznego procesu, w myśli nowojorczyków pojawił się swoisty dystans wobec determinowania jakichkolwiek procesów muzycznych. Feldman uznaje siebie za „akuszerza” struktur muzycznych tworzących się w czasie. Stwierdza wyraźnie, że jeśli by traktować jego utwory w tradycyjny sposób, to właściwie żadnego z jego dzieł nie należałoby uważać za kompozycję. Kładzie on nacisk na pojmowanie siebie jako twórcy niezobligowanego do determinowania własnej muzyki, mówiąc, że „w pewnym sensie moje kompozycje nie są właściwie »kompozycjami«. Można je nazwać »plótnami czasowymi«, które w przybliżeniu naznaczam odcieniami muzyki. Nauczyłem się, że im bardziej się komponuje czy konstruuje, tym bardziej chroni się »czas niezaburzony« od stawiania się kontrolowaną metaforą muzyki”⁷³. Jest to bliskie jego rozumieniu szczególnych aspektów czasowości, gdyż czuje on, iż „sensownym jest, by pozwolić czasowi istnieć bardziej lub mniej samodzielnie, niż traktować go jako element kompozycyjny. Nie – nawet

komponowanie przy pomocy czasu nie wystarczy. Czas po prostu musi być pozostawiony sam sobie¹⁴.

W podobnym duchu należy rozpatrywać wczesną twórczość Reicha i Glassa, w tym ich widzenie czasu jako bytu niezaburzonego i niezaburanego przez zbędną nadaktywność muzyczną. Jako że podobne idee bliskie są tradycji wschodniej, spróbujemy ocenić jej wpływ na twórczość obydwu kompozytorów.

Wpływy Wschodu – technika substraktywno-addytywna

Dwoma podstawowymi terminami stosowanymi w muzyce indyjskiej są: *svara*, w którego zakres wchodzą zjawiska związane z wysokością dźwięku, ale także zagadnienia dotyczące wpływu, jaki muzyka wywiera na odbiorcę, oraz *tāla*, powiązany z rytmiką i rozwojem struktury muzycznej w czasie, zwłaszcza struktur cyklicznych, ułatwiających improwizację. Philip Glass badając obydwie te sfery, starał się odkryć zależności, które ułatwiłyby zastosowanie rytmiki jako czynnika nadrzędnego w konstrukcji utworu. Problem ten pojawił się podczas jego pracy nad transkrypcją muzyki indyjskiej dla potrzeb instrumentalistów europejskich, co łączyło się z koniecznością stosowania zachodnich jednostek metrycznych oraz kresek taktowych. Wprowadzały one niezamierzoną i niechcianą pulsację, obcą pierwotnemu materiałowi. Usunięcie ich spowodowało, że równomierny strumień pulsacji tworzony w trakcie wykonania przejął się w zapisie w nienaruszonej postaci. Wspomina o tym Allison Welch, mówiąc iż „odkryciem był dla Glassa fakt, że napięcie w muzyce indyjskiej powstaje poprzez interakcję muzycznej improwizacji i cykliczność *tāla*. Zdał on sobie sprawę, że rytm odgrywa tam pierwszoplanową rolę, odwrotnie niż ma to miejsce w muzyce zachodniej, gdzie eksploatowane są zależności pomiędzy melodią a harmoniką, zaś rytmika schodzi na drugi plan”¹⁵.

Owe doświadczenia Glassa okazały się niezwykle ważne dla rozwoju podstawowych koncepcji minimalistów. Nadrzędną rolę, zarówno w spajaniu struktur dźwiękowych, jak i w kształtowaniu całej formy, zaczęły odgrywać prekomponowane, cykliczne moduły rytmiczne. Uwaga odbiorców zamiast na linearny rozwój interwałów i współbrzmień (oraz wynikające z tego następstwo napięć i odprężeń) skierowana została na rozwój i zmienność pulsacji, osiąganą poprzez zestawianie zapętlonych fragmentów o zmiennym metrum, często z nieregularną liczbą nut w każdym module. Owa zasada wynika z poglądów głęboko zakorzenionych w kulturowych zasadach funkcjonowania indyjskiego społeczeństwa. „W indyjskim

To, że Cage interesował się jazzem; odnosi nas do pytania, które szczególnie chcieliśmy zadać Panu jako osobie, która nie jest związana wyłącznie z tym paradygmatem. Jakże. Pana zdaniem, znaczenie dla historii muzyki ma pojawienie się i rozwój jazzu?



Jakie w takim razie znaczenie dla teorii muzyki miał rozwój improwizacji?

małych enklaw ludzi wyjątkowych – lepszych, jak sami mniemają, od innych. Problem w tym, że to właśnie takie grupy zatrzymują dla siebie dostęp do mediów i innych instytucji władzy. Takich dyskretnych strategii jest wiele. Ale na powierzchni wydajemy się być jednością. Wystarczy spojrzeć na to, kto służy w armii, żeby zobaczyć, że demokratyczne Stany Zjednoczone są faktycznie społeczeństwem klasowym – społeczeństwem biednych i bogatych, w którym klasa średnia się kureczy; w wojnach uczestniczą jedynie przedstawiciele niższej klasy średniej i klasy niższej. Podobnie z Cagem: to nie jest człowiek, którego dokonania da się zamknąć w kilku nawet nurtach. Cage'a interesowało wszystko, każdy – azjatycka muzyka i filozofie, I-Ching i jazz!

Wydaje mi się, że wyjątkowość muzyki jazzowej i jej wkładu w historię muzyki przejawia się na kilku płaszczyznach. Po pierwsze, jazz stanowi pierwszy bezpośredni przejaw manifestowania praw jednostki i praw człowieka w muzyce. Jednostka po raz pierwszy mogła liczyć się jako ktoś, kto wykonując muzykę, opowiada w niej o swoich doświadczeniach. Po drugie – z definicji – jazz zdecentralizował sposób budowania formy muzycznej. Oznacza to, że w utworze jazzowym może być tyle centrów rozwijania myśli muzycznej, ilu jest muzyków. Nadaje to muzyce elastyczność, jakiej wcześniej nie znała. U progu XX wieku – kiedy modele harmoniczne i rytmiczne Wagnera zostały doprowadzone do kresu możliwości, a Schönberg starał się położyć akcent na linearność muzyki – jazz stał się propozycją alternatywną.

Jazz – raz jeszcze, z definicji – stał się punktem wyjścia do innego pojmowania roli rytmu niż ma to miejsce w muzyce klasycznej. W muzyce jazzowej powinien być on rozumiany jako element logiki impulsu. Natomiast nie jest tajemnicą, że perkusista w klasycznej orkiestrze uderza w kocioł i po cichu liczy, żeby wiedzieć, kiedy ma uderzyć po raz drugi. Nie chce przez to powiedzieć, że klasyczna muzyka europejska nie była propozycją rewolucyjną i radykalną na równi z wielkimi odkryciami muzyki afrykańskiej czy amerykańskiej. Jeśli weźmiemy pod uwagę zróżnicowanie sposobów zapisu muzyki, z jakim mieliśmy do czynienia w średniowieczu, zobaczymy, że osiągnięcia takie, jak ujednoliconą notacja czy system temperowany były radykalnymi odkryciami. Tyle tylko, że na początku XX wieku możliwości wynikające z tych odkryć wyczerpano w zasadzie do końca. Cały ten system był już wtedy domknięty. Na tym tle pojawienie się i rozwój muzyki jazzowej było całkowitą redefinicją rytmu i oparciem go na logice impulsu.

Po trzecie wreszcie, jazz wiąże się ze specyficznym modelowaniem harmonicznym opartym na określonej zmianie akordów. Ta prosta idea zmiany akordów wprowadza problem następstwa i ruchów sekwencyjnych, które redefiniują możliwości chromatyczne. Warto tutaj przypomnieć mistrzów baroku, którzy w improwizacjach związanych z basso continuo zapoczątkowali tę ideę, która podlegała eksploracji w jazzie. Tyle tylko, że muzycy jazzowi połączyli ją z zupełnie innym podejściem do rytmu.

Poza tymi właściwościami jazz wprowadził również nową poetykę, nowe rozumienie stylu. W pewnym sensie rozwój muzyki jazzowej i rozwój muzyki klasycznej przebiega w relacji „jeden do jednego”. Weźmy pod uwagę tak proste rzeczy jak to, że na przykład Mozart był żywym człowiekiem, pił wino i ugańiał się za kobietami – grał żywą muzykę, a kiedy miał problem z terminami i nie miał czasu na dokończenie danego utworu, musiał improwizować brakujące części podczas koncertu na żywo. Ale zgodnie z tradycyjnym myśleniem o muzyce należałoby opowiedzieć tę historię, jakby była całkowicie sterylnym równaniem. Jakby $1 + 1 + 1 + 1 =$ muzyka. Jednak ani czas Mozart, ani tym bardziej baroku czy późnego romantyzmu nie różniły się specjalnie od czasów, w których narodził się jazz w Nowym Orleanie. Ten rodzaj myślenia o muzyce w ramach zupełnie innej poetyki byłby niemożliwy bez jazzu. Poetyka jazzu dała możliwość przemyślenia na nowo historii muzyki i wprowadziła zupełnie nowe rozumienie tego, czym są muzyczne fuzje między kontynentami, odpowiedzialne za nasze rozumienie nowoczesności. Jeśli więc miałbym w skrócie odpowiedzieć na pytanie „co wniósł jazz do historii muzyki?”, wymienilibym: zupełnie nowe rozumienie syntaktyki, zupełnie nowe rozumienie problemu wolności w muzyce, zupełnie inne rozumienie jednostki i współdziałania, które prowadzi do logiki współpracy więcej niż dwóch osób dzielących tę samą przestrzeń, co jest rozwinięciem idei improwizacji barokowej, w której nigdy nie brały udział więcej niż dwie osoby.

Warto tutaj jeszcze dopowiedzieć, że ten rodzaj improwizacji był czymś znacznie więcej niż tylko dążeniem do perfekcyjnej realizacji basu cyfrowanego, logiki interwałowej – ci mistrzowie dostawali dwie lub trzy nuty i na ich podstawie budowali całą improwizację. Tej tradycji przeczyły technokratyczne metody akademickiego nauczania muzyki, o których mówiłem. Opierały się one na zasadzie mówiącej: improwizacja nie jest specjalnie istotna – istotna miała być teoria muzyki. Akcent padał więc coraz częściej na poprawność praktycznej realizacji zasad teorii, która sama w sobie jest niezwykle ograniczona. Ale przypomnijmy sobie historię muzyki średniowiecznej. Ona jest niesamowita. Ci ludzie robili wszystko: instrumenty miały dziwne kształty, istniało tysiące systemów ich strojenia. Ale te fakty nie mają żadnego pokrycia w oficjalnej teorii muzyki.

Więc w pewnym sensie jazz jest odrodzeniem starego ducha. Mówimy o wspólnocie afroamerykańskiej, ale pojęcie to należy rozumieć bardzo szeroko. Chcę tutaj podkreślić, że czczenie jako twórców jazzu wywodzących się z niej wspaniałych kobiet i mężczyzn jest bez wątpienia poprawne, ale byłoby wielce nie na miejscu traktowanie tego faktu jako broni w walkach etnicznych, które mają miejsce w Ameryce. Taka byłaby moja odpowiedź na Wasze pytanie.

światopoglądzie każdy proces dzieje się bardziej na zasadzie notorycznego powracania do punktu początkowego niż linearnej progresji. Indyjska muzyka jest zatem bardziej procesem niż obiektem¹⁶.

Wynikająca z tych założeń metoda komponowania zwana jest techniką addytywną bądź subtraktywną, w zależności od tego, czy poszczególne jednostki rytmiczne są do siebie dodawane, czy też odejmowane od podstawowej struktury. Można podejrzewać, że została ona bezpośrednio zapożyczona przez Glassa z muzyki indyjskiej, w której z powodu braku kreski taktowej kolejne grupy rytmiczne dodawane są jedna do drugiej, dzięki czemu uzyskuje się dłuższe „frazy”.

Poza warstwą techniczną utworów – rytmem i pulsem – dodatkowy składnik, jakim jest czas, staje się nośnikiem ekspresji i wartości energetycznych. Statyczność faktury w połączeniu z zastosowaniem drobnych, acz jednorodnych wartości rytmicznych i dość szybkiego tempa wyzwała wrażenie motoryczności i jednostajności ruchu. Zmiana, na którą potencjalnie oczekujemy, odbywa się poprzez dodawanie bądź odejmowanie wspomnianych wcześniej modułów rytmicznych, rzadziej (szczególnie w pierwszym, wybitnie minimalistycznym okresie twórczości artysty) ma charakter harmoniczny lub agogiczny. Można zatem powiedzieć, że rozwój wynika bardziej z wewnętrznych przemian rytmiczno-pulsacyjnych, z dodatkowym, zewnętrznym aspektem funkcjonowania w „czasie niezaburzonym”¹⁷, niż ze zmiany planu formalnego. Sam kompozytor charakteryzuje to następująco: „Czas staje się reprezentantem ekspresji. Gdy nie jest ona realizowana poprzez melodię, harmonię itd., to niezmiennosc w czasie prowadzi do narastania napięcia”¹⁸.

Pierwsze utwory wykorzystujące założenia techniki addytywnej skomponowane zostały przez Glassa po jego powrocie do Nowego Jorku z podróży do Indii i Afryki Północnej¹⁹. Za jeden z ważniejszych można uznać *Two Pages for Steve Reich*²⁰ (1969) na organy elektryczne i fortepian²¹. To jeden z przykładów wręcz purystycznej realizacji zasad estetyki minimalizmu. Utwór składa się z pięciu części, z których każda zawiera od kilku do kilkunastu modułów rytmicznych zanotowanych w formie jednokrotowej. Podstawowym materiałem jest szereg pięciu dźwięków (g, c, d, es, f) ujęty w rytm ćwierćnotowy:



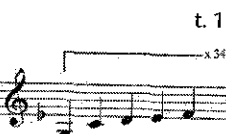
Szereg ten służy za punkt wyjścia do tworzenia kolejnych modułów, które powstają przed dodawaniem lub odejmowaniem od niego dźwięków. W pierwszym przypadku (reprezentującym metodę addytywną) dźwięki pochodzą jedynie z modułu podstawowego i występują w takiej jak w nim kolejności. Oto przykład rozszerzenia modułu pięciodźwiękowego do siedmiodźwiękowego:



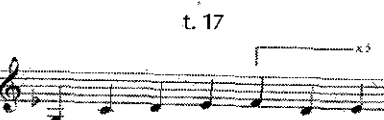
W drugim przypadku mamy do czynienia z techniką subtraktywną – tu kolejne powtórzenie modułu podstawowego pozbawione jest ostatniego dźwięku:



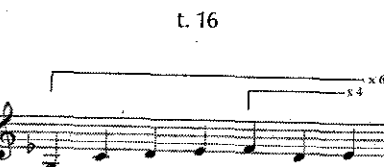
W *Two Pages* zmieniająca się w czasie pulsacja powstaje dzięki stałemu ruchowi ćwierćnotowemu na przestrzeni całego utworu. Stosowanie jednorodnych jednostek rytmicznych w połączeniu z rozszerzaniem i ścieśnianiem modułów prowadzi do spójnej procesualności dzieła. Wrażenie przemian pulsacyjnych osiągnięte jest dzięki zastosowaniu techniki addytywnej, a także poprzez wprowadzenie trzech rodzajów powtarzania (repetowania) modeli rytmicznych. W partyturze odnajdujemy zatem: powtarzanie całego modułu określoną ilość razy,



powtórzenia jedynie jakiejś jego części,



bądź powtórzenia całości modułu i dodatkowo także jego fragmentu.



Podobnie jak w *In C* Terry Riley'a – kom-

pozycji uznawanej za pierwszy przykład zastosowania technik repetytywnych – spotykamy się tutaj z repetytywnością na podstawowym poziomie strukturalnym. Jej zastosowanie umożliwia uzyskanie pełnej, zamkniętej formalnie kompozycji. Pozostaje pytaniem otwartym, na ile tak zredukowany materiał ujęty w prostą formę stanowi integralne dzieło sztuki. Jak dalece tego rodzaju świadome ograniczenie środków formalnych pozwala dziełu wyjść poza eksperyment czy wręcz technikę. Glass osadza utwór w jednolitej instrumentacji, bez momentów „wprowadzenia” i „wyjścia”, uzyskując poprzez to stabilny poziom energetyczny i stałą rytmikę. Jego celem jest, by utwór pozostawiał słuchacza w tym samym stanie emocjonalnym, bez wcześniejszych oczekiwań i wrażenia estetycznego spełnienia po jego usłyszeniu. „Repetowana muzyka nie ewoluje (...) Na końcu utwór zdaje się być dokładnie taki, jak na początku”²².

Ksawery Zamoyski

Artykuł jest oparty na fragmentach pracy magisterskiej Czesław w minimalizmie – minimalizm w czasie. Koncepcje czasu w muzyce minimalistycznej wybranych kompozytorów amerykańskich drugiej połowy XX wieku, pisanej pod opieką prof. Zbigniewa Skowrona i obronionej w 2005 roku w Instytucie Muzykologii UW.

Czy jest sens mówić w tym kontekście o wpływie na rozwój jazzu takich gatunków jak muzyka cyrkowa czy muzyka taperów?

Właściwie cały czas w tym, co Pan mówi, przewija się wątek prób tworzenia poza kanonem. Czy tak też powinniśmy patrzeć na początki Pańskiej twórczości?



© Bayerisches Jazzinstitut 2000

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

Tak. Jako młody człowiek z pewnością czułem, że lata 60. są szczególne. Mówię tutaj o swego rodzaju przekraczaniu granic i integracji bardzo różnych źródeł inspiracji: muzyki Ornette'a Colemana, Cecila Taylora, Sun Ra, Coltrane'a, ale także Weberna, Schönberga, Stockhausena, Xenakisa czy Cage'a. Myszę, że lata 60. były okazją do redefinicji samych komponentów muzyki. Prowadziło to do postrzegania tworzenia muzyki w kategoriach takich, jakie kojarzymy ze sposobami tworzenia muzyki przez Bacha czy Ellingtona.

Jak wiadomo, Bach był improwizatorem, który część swoich improwizacji zapisywał. Dzięki Bogu – dlatego przecież je znamy! Ja sam zaś chciałem opracować pewien model tworzenia nowej, holistycznej muzyki. W latach 60. zajmowałem się więc studiowaniem podstaw muzyki transdiomatycznej, czyli takiej, która nie bazuje wyłącznie na muzyce afroamerykańskiej, ale uwzględnia także punkt widzenia muzyki komponowanej. Muszę dodać, że nie interesowała mnie w tym momencie kwestia wolności lub jej braku. Jeśli wolność odgrywała jakąkolwiek rolę, to tylko w takim sensie, że chciałem tworzyć muzykę opartą na zasadach, które były wynikiem moich własnych studiów.

Do tego celu służyła mi w tym czasie między innymi praca nad muzyką solową – rozwijałem ją w celu sformułowania własnego języka muzycznego. W tych ramach poszukiwałem rozwiązań syntaktycznych. Syntaktyki, która miała odpowiedzieć na pytanie: „co oznacza tożsamość w świecie muzyki transdiomatycznej? Doszedłem do tego, że o tożsamości można mówić w kategoriach, jak sam to nazywam, dźwiękowo-geometrycznych. Model, który obecnie nazywam „muzyką trójcentryczną” (*tri-centric music*), sprowadza się do trójwymiarowego modelu, który zakłada zniesienie jednej hierarchii, a właściwie wprowadzenie w jej miejsce hierarchii zróżnicowanej. [por. też esej *Muzyka trójcentryczna* Braxtona parę stron wcześniej – przyp. red.]

Zresztą myszę, że muzyka będzie w przyszłości blisko związana z rzeczywistością wirtualną. Mam tutaj na myśli choćby to, że publiczność nie będzie już siedziała na widowni naprzeciw muzyków na scenie, zamiast tego obie grupy uczestników wydarzenia artystycznego znajdą się w swego rodzaju wspólnej przestrzeni. Idea ta zakłada połączenie strategii interaktywnych, video, koloru czy tańca w transmisji telewizyjnej – w tym samym czasie będą więc mogły brać udział w projekcie miasta takie jak na przykład Chicago i Warszawa. Myszę, że tak będzie wyglądało trzecie tysiąclecie. Nowe przestrzenie, nowe pomysły, nowe muzyki – transczasowe i transdiomatyczne. Więc wracając do Waszego pytania – lata 60. były okazją do rozpoczęcia konstruowania modelu, który byłby otwarty na tego typu potrzeby. To oczywiście oznaczało poszukiwanie samego siebie oraz próby podzielenia się z innymi tym, co znalazłem. Innymi słowy: to, co chciałem osiągnąć w ramach koncepcji *tri-centric music* to próba stworzenia modelu, który miałby na celu zbalansowanie logiki medytacji, logiki racjonalności i logiki intuicji.

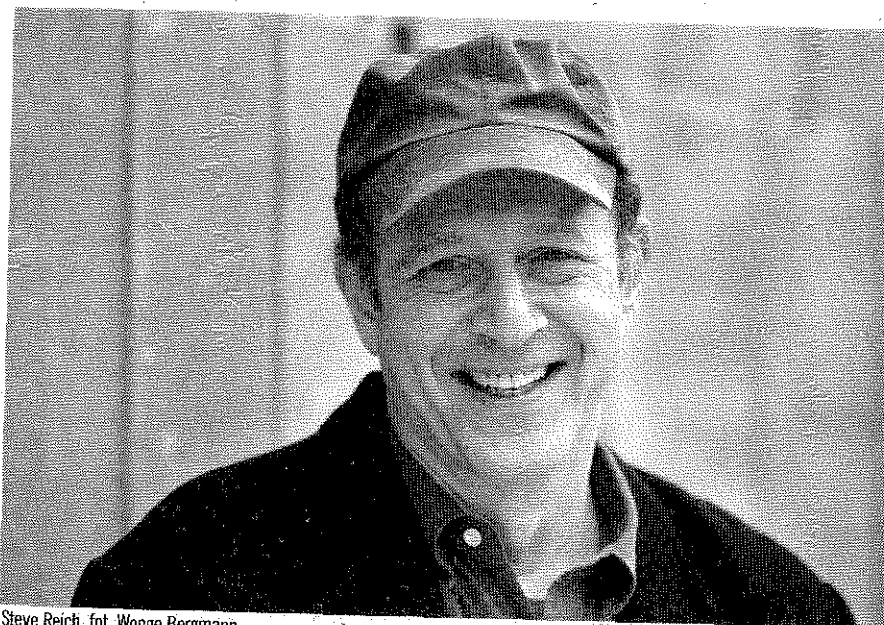
A zatem lata 60. były dla mnie czasem odchodzenia od muzyki postcoltrane'owskiej, postyoungowskiej [chodzi o Lestera Younga – przyp. red.], postdesmondowskiej [chodzi o Paula Desmond'a] czy poststockhausenowskiej. I postbrownowskiej [chodzi o Earle'a Browna]. Przez następne 35 lat rozszerzałem ramy mojego języka muzycznego tak, żeby włączyć doń alternatywne kody – muzykę lingwistyczną; muzykę schematyczną; muzykę o logice obrazu; muzykę o strukturze narracyjnej; muzykę hieroglificzną – w celu doprowadzenia do generatywnego dialogu między nimi. I nad tym pracuję nadal, na tym polega mój własny wkład w twórczość innych muzyków. Bez względu na to, czy ta praktyka zdaje egzamin, czy nie. Pozostaje mi tylko mieć nadzieję, że będzie to wkład pozytywny.

Tak. Dopiero później odkryłem, że moja muzyka napotykała duży opór – także we wspólnotach afroamerykańskich. Być może dlatego w latach 80. robiłem wszystko, żeby uciec od jazzu. Nie chodziło o całkowitą przemianę mojej muzyki, ale o inne rozłożenie akcentów. Nie było mną zainteresowane środowisko jazzowe, nie było mną zainteresowane środowisko muzyki poważnej... Ale może i słusznie, bo mnie interesował świat, a muzyków jazzowych interesował jazz, natomiast muzycy klasyczni nie byli zainteresowani niczym innym niż tylko utrzymywaniem definicji tego, czym była muzyka poważna. Więc kiedy

Jak zatem w kontekście przekraczania różnic stylistycznych należy rozumieć fakt, że na jednej z pierwszych Pańskich płyt znajdujemy *Three Composition of New Jazz*... Czy chciał Pan stworzyć jazz?



Philip Glass, fot. John Bentham



Steve Reich, fot. Wange Bergmann

Minimalizm: podstawowa bibliografia

- Wim Mertens, *American Minimal Music*, Harper and Row 1987
 David Batchelor, *Minimalism*, Cambridge University Press 1997
 Keith Potter, *Four Musical Minimalists*, Cambridge University Press 2000
 Edward Strickland, *Minimalism: Origins*, Indiana University Press 2000
Writings on Glass, red. Richard Konstanetz, Shimmer Books, 1997
 Steve Reich, *Writings on Music*, red. Paul Hillier, Oxford University Press 2002
 Michael Nyman, *Experimental Music: Cage and Beyond*, Cambridge University Press 1999
 Joanna Miklaszewska, *Minimalizm w muzyce polskiej*, Musica Iagellonica 2003
 Zbigniew Skowron, *Nowa muzyka amerykańska*, Musica Iagellonica 1995
 Allison Welch *Meeting along the Edge: Svava and Tala in American Minimal Music*, „American Music”, vol. 17, nr 2, University of Illinois Press 1999
 Dick Higgins, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu, słowo/ obraz terytoria* 2000
 Mark Webber, *Dream Encounters*, wywiad z La Monte Youngiem i Marian Zazeelą, „The Wire” 178/ 1998
 Edwin Pouncey, *Inside The Dream Syndicate*, „The Wire” 206/ 2001
 Frank J. Oteri, *Terry Riley: Obsessed and Passionate About All Music*, wywiad z kompozytorem, www.newmusicbox.org
 Brian Duguid, *Tony Conrad Interview*, www.hyperreal.org

¹ Morton Feldman, *Give My Regards to Eight Street*. Exact Change, Cambridge 2000, s. 22.

² Warto tu zaznaczyć, że klasyczna notacja muzyczna, która w serializmie została wprzęgnięta w proces szczegółowego odwzorowania w partiturze zjawisk muzycznych, tutaj – przy modyfikacji niektórych metod – daje w rezultacie bardzo klarowne rezultaty, co jest bardzo pomocne w trakcie wykonań. Można to porównać do efektów pracy nad problemem zapisu mobilii w *Kwartecie smyczkowym* Witolda Lutosławskiego.

³ Esej ten został opublikowany po raz pierwszy w katalogu wystawy *Anti-Illusion: Procedures/Materials*, która odbyła się w Whitney Museum of American Art w Nowym Jorku w 1969 roku. Podane w niniejszym tekście cytaty z tego eseju pochodzą z pozycji: Steve Reich, *Writings on Music* pod red. Paula Hilliera. Oxford University Press, Oxford 2002, s. 34-36.

⁴ S. Reich: op. cit., s. 35.

⁵ Tamże, s. 34.

⁶ Zbigniew Skowron, *Teoria i estetyka awangardy muzycznej drugiej połowy XX wieku*. Wydawnictwa UW, Warszawa 1989, s. 49.

⁷ Świadomie używam tu słowa „pozamuzyczne”, gdyż, idąc za poglądami Cage'a, przyjmuję, że nie ma dźwięków niemuzycznych.

⁸ Michael Nyman, *Experimental Music: Cage and Beyond*. Cambridge University Press, Cambridge 1999, wyd. 2: 1974, s. 32.

⁹ Tamże, s. 33.

¹⁰ Por. Steve Reich, *Writings on Music*, s. 96.

¹¹ John Cage, *Silence*; podaje za: D. Maciejewicz: „Zegary nie zgadzają się ze sobą” – spór o czas w muzyce drugiej połowy XX wieku. Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2000, s. 44.

¹² David Batchelor, *Minimalism*. Cambridge University Press, 1997, s. 20-21.

¹³ M. Feldman, op. cit., s. 87.

¹⁴ Tamże, s. 85.

¹⁵ Allison Welch, *Meeting along the Edge: Svava and Tala in American Minimal Music*, „American Music” vol. 17, nr 2, University of Illinois Press, 1999, s. 191.

¹⁶ A. Welch, op. cit., s. 182.

¹⁷ M. Feldman, op. cit., s. 87.

¹⁸ Robert Maycock, *Glass A Portrait*. Sanctuary Publishing Limited, Londyn 2002.

¹⁹ Na ile muzyka afrykańska miała choćby minimalny wpływ na twórczość Glassa nie jest jasne.

Z jednej strony wspominał on, że „mógł się inspirować afrykańskimi orkiestrami, grającymi unisono w trzech oktawach” (por. *Music of Philip Glass*, red. Robert T. Jones. Harper and Row, Nowy Jork 1987), czego można się doszukiwać na przykład w utworze *600 Lines* na saksofony i instrumenty klawiszowe, z drugiej zaś strony wyraźnie odznosił się od takich wpływów, sugerując, że owa podróż, którą odbył w ramach projektu organizowanego przez Uniwersytet Columbia, miała charakter jedynie poznawczy, a nie badawczy.

²⁰ Wobec tego utworu stosowany jest także wymienienie tytułu *Music in Unison* (por. M. Nyman: *Experimental Music, Cage and Beyond*, op. cit., s. 149).

²¹ Niektóre źródła (np. Edward Strickland, *Minimalism: Origins*. Indiana University Press, Bloomington 2000 s. 215.) podają odmienne instrumentarium: dwa elektroniczne syntezatory lub, w późniejszym okresie, instrumenty dęte.

²² R. Maycock: op. cit., s. 24.

Co dokładnie oznaczają kategorie „postaylerowska” i „poststockhausenowska”?

nagrywałem *Three Compositions of New Jazz* wydawało mi się, że dla wszystkich, którzy to usłyszą, będzie jasne, że jest to rozwinięcie muzyki postaylerowskiej i poststockhausenowskiej. Tak się jednak nie stało właśnie dlatego, że dla środowiska jazzowego nie był to jazz, a dla środowiska muzyki poważnej nie była to muzyka poważna. A ja – jako młody człowiek – myślałem, że to jest jazz!

Chcę zwrócić uwagę na pojawienie się logiki „braku dźwięku”; ewolucję płynnego czasu opartego na zmianach prędkości w odróżnieniu od czasu metrycznego oraz przyspieszenie integracji strategii muzycznych opartych na włączeniu nowych instrumentów oraz nowej syntaktyki. Moja muzyka jest postaylerowska w sensie korzystania ze słownika dźwiękowego zawierającego szumy, ludzkie głosy, załamania prędkości.

Ayler i Ornette Coleman dlatego właśnie byli dla mnie bardzo ważni. Moja muzyka była poststockhausenowska w tym sensie, że próbowałem budować ją zgodnie z logiką zdań muzycznych. Chodzi o sposób pojmowania muzyki jako konieczności wypełniania pewnych funkcji. Ale połączenie Aylera i Stockhausena nie powinno dziwić. Swoją drogą, byłem zainteresowany zarówno jedną jak i drugą przestrzenią – wychowywałem się, słuchając nie tylko jazzu, ale także muzyki marszowej i poważnej. Idea logiki zdań była dla mnie blisko związana z muzyką transeuropejską i rozszerzoną wizją osoby improwizatora, dysponującego rozszerzonym słownikiem dźwiękowym. To wszystko odsyłało bezpośrednio do Aylera i Coltrane’a. Zainteresowanie Ravim Shankarem pomogło mi rozwijać pracę nad muzyką modalną i nowymi rozwiązaniami rytmicznymi. Te wszystkie połączenia musiały wypływać z atmosfery lat 60. Przecież wtedy Coltrane chciał zdążyć przed śmiercią zagrać z Ravim Shankarem. On był właściwie jedyną osobą, z którą Coltrane chciał grać. Tak samo jako Charlie Parker próbował nawiązać współpracę z Edgarem Varèsem. Ci wszyscy muzycy i kompozytorzy mieli na celu integrację tego, co się wokół nich wtedy działo.

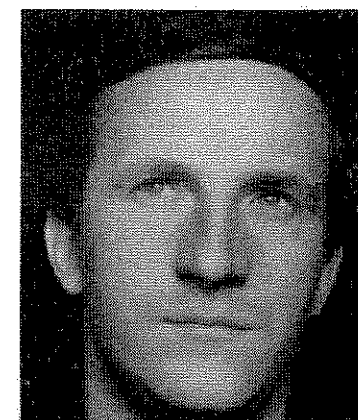
W pewnym sensie tamta atmosfera przypomina mi to, co dzieje się teraz. Z jedną różnicą – ludzie w Ameryce nie organizują protestów przeciwko wojnie, tak jak robili to w latach 60. Może dlatego, że obecnie nie mamy do czynienia z poborem do wojska. Choć teraz dyskusja na ten temat jest podejmowana na forum publicznym, więc zobaczymy. Tak czy inaczej, teraz czuję, że młodzi ludzie są uśpieni. Tylko nieliczni mają do czynienia z wojskiem – ci jednak jadą do Iraku, gdzie społa ich część zostaje ranna lub zabita. Ale jest tylu ludzi uprzywilejowanych, którzy nawet nie wiedzą, że w Iraku trwa wojna. To jest bardzo skomplikowane. Prowadząc zajęcia z moimi studentami, zawsze zaczynam od słów: „moment, musimy mieć jasność w kwestii tego, co się obecnie dzieje: kiedy my siedzimy tutaj, tam jest wojna i nie wolno nam o tym zapomnieć. Nie można uciec od tego i udawać, że wszystko jest disneyowskie, a żadna wojna nie ma miejsca”. Nasz kraj najechał na dwa inne... 11 września dwa samoloty uderzyły w wieże, a więc co robimy? Jedziemy do Afganistanu i zabijamy tysiące ludzi – tysiące niewinnych ludzi. A co potem? Irak. Co będzie dalej? Jeśli wybierzemy Busha froszowa miała miejsce przed wyborami przyp. red.] – pewnie Syria i Liban. A może także Korea Północna. A jeśli wybierzemy Kerry’ego? On jest taki miłki – może być nawet gorzej; bo on niczemu nie służy. Zresztą nie mam złudzeń co do lewicy amerykańskiej. Bush z pewnością wierzy w to, co mówi. A o czym mówi? On kocha pieniądze i ludzi, którzy je mają. Chce im obniżyć podatki. Chce więcej pieniędzy dla swych bogatych kolegów, którzy sfinansowali kampanię. Jest zainteresowany ochroną stabilności Zjednoczonych Emiratów Arabskich, bo tam ma rodzinne układy. Więc mamy w Stanach Zjednoczonych następującą alternatywę: albo ktoś wie, co robi, ale robi to źle, albo nie ma żadnej wizji. Ja oczywiście jestem pewien, że zagłosuję na kogośkolwiek przeciw Bushowi, bo jego reelekcja wznieci agresję. Ale 67% Amerykanów popiera Busha...

Wywiad przeznaczony pierwotnie do publikacji w „Jazz&Classics” przeprowadzili Michał Libera i Krzysztof Trzewiczek 4 kwietnia 2004 w Ullrichsbergu.

Skrót powyższego wywiadu prezentowaliśmy w kontekście tematu New York w numerze 2 „Glissanda” (grudzień 2004). Pełna wersja znajduje się od roku na Diapazonie, pod adresem www.diapazon.pl/PelnaWiadomosc.php?bn=Artykuly&id=375.



Zygmunt Krauze



Tomasz Sikorski

Polski minimalizm – mit czy rzeczywistość?

JOANNA MIKLASZEWSKA

Polski minimalizm najpełniejsze ucieleśnienie zyskał w utworach Tomasza Sikorskiego oraz Zygmunta Krauze. Pewne pokrewieństwo z tym nurtem łączy także muzykę Henryka Mikołaja Góreckiego i Wojciecha Kilara, jednak ich style wyrastają z szerszego niż sam minimalizm podłoża estetycznego. Do najbardziej interesujących przejawów tego nurtu w muzyce polskiej należy więc zaliczyć sytuującą się na granicy sonoryzmu twórczość Tomasza Sikorskiego oraz tzw. unizm Zygmunta Krauze.

Obwieszczenie

Złożoność i zmiana paradygmatu w muzyce

CLAUS - STEFFEN MAHNKOPF

Towarzyszący uwsteczniению tego, co uważa się za muzykę paraliż dyskursu estetyczno-kompozytorsko-teoretycznego na korzyść bezrefleksyjnego aktywizmu utrudnia mi wejście w temat moich rozważań. Dzieje się tak również dlatego, że wrażenie izolacji – której widmo towarzyszy formułowaniu fenomenologicznych, kompozytorskich, semantycznych, historycznych, estetycznych i filozoficzno-muzycznych implikacji muzycznej złożoności – wynika w mniejszym stopniu z *raison d'être* samej sprawy, co z braku odpowiedniej przestrzeni kulturalnej i argumentatywnej, a tylko w jej kontekście można by oceniać ważkość propozycji teoretycznych. (...)

Implikacje fenomenologiczne

Złożoność jest w kontekście estetyki muzycznej jednym z pojęć najbardziej nieja-

snych. Z jednej strony stało się ono jednym z ulubionych (po tym, jak rozniósł się, iż jest wartością pozytywną i dlatego pożądaną), z drugiej zaś zakazany – jako przedmiot sporów ideologicznych między dwoma wykluczającymi się postawami estetycznymi (po tym jak złożoność wykreowano na znak rozpoznawczy pewnego nowatorskiego kierunku). Oprócz niemającego tutaj znaczenia wszechzłożenia, każda muzyka (przynajmniej ta, która ma jakąkolwiek wartość) jest złożona. Podczas analizy należałoby więc wykazać istnienie jakiegoś dodatkowego znaczenia, które usprawiedliwiałoby powiązanie danego współczesnego sposobu komponowania z określoną kategorią złożoności. Złożoność, rozpatrywana z początku jako wartość z dziedziny teorii informacji, posiada co najmniej trzy podstawowe właściwości:

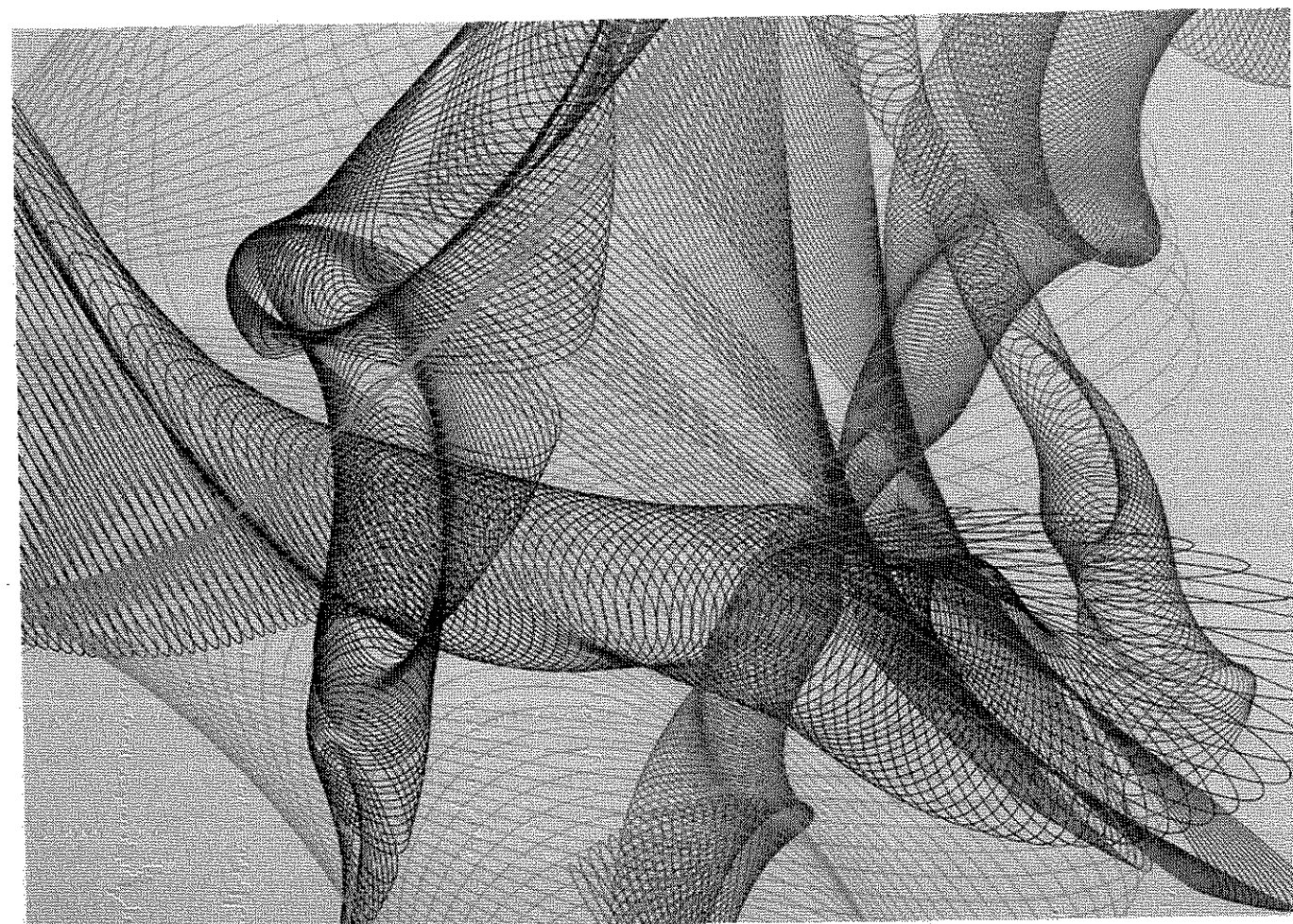
1. zasób informacji (postrzeganych ilościowo

jako realne, „empiryczne” zdarzenia dźwiękowe o dużej prędkości i zagęszczeniu, natomiast jakościowo jako ukryte związki między różnymi płaszczyznami semantycznymi);

2. wielowartościowość warstw semantycznych (które mogą się charakteryzować dwuznacznością, rozdarciem, tudzież swego rodzaju arbitralnością) ze wszelkimi implikacjami kompozytorskimi, stylistycznymi i historycznymi;

3. wysoka „energia wiązań” między dającymi się wyodrębnić zdarzeniami muzycznymi (logiczna poprawność, zwięzłość i autentyczność relacji, czy to wyszczególnionych, czy też wysoce kontekstualizujących).

W przypadku złożoności w sztuce (będącej połączeniem pierwiastka materialnego z pierwiastkiem wyższym) fundamentalne znaczenie ma rozróżnienie aspektu mate-



grafika: Witold Wyczanski

Tomasz Sikorski: między minimalizmem a sonoryzmem

W muzyce Tomasza Sikorskiego widoczne jest oddziaływanie co najmniej dwóch różnych nurtów muzyki współczesnej. Związki z sonoryzmem przejawiają się w szczególnym uwrażliwieniu kompozytora na sferę brzmieniową, częstym stosowaniu klasterów, wykorzystaniu zróżnicowanych środków artykulacyjnych, zwłaszcza wokalnych, konstruowaniu utworów ze struktur czysto brzmieniowych. Szczególną oryginalność osiągnął kompozytor w dziedzinie muzyki fortepianowej, dzięki uwzględnieniu w konstrukcji utworów fazy ataku i wybrzmiewania dźwięku (*Hymnos*, *Sonant*, *Vox humana*). Kompozycji jego nie można jednak uznać za typowo sonorystyczne, gdyż zestawianie różnorodnych brzmień artykułowanych w niekonwencjonalny sposób nie stanowiło dlań głównej idei dzieła. Zasady konstrukcyjne jego utworów – powtarzalność, stosowanie długich dźwięków, ograniczenie materiału muzycznego – są typowe raczej dla minimalizmu.

O indywidualnym stylu Sikorskiego zdecydowały także inspiracje literackie oraz filozoficzne. Wielokrotnie odwoływał się do utworów Jamesa Joyce'a (*Struny w ziemi*), Samuela Becketta (*W dali ptak*) oraz nacechowanej pesymizmem prozy Franza Kafki (*Zerstreutes Hinausschauen*, *Milczenie syren*). Jego fascynacje filozoficzne dotyczyły egzystencjalizmu (filozofia Martina Heideggera) oraz dorobku prekursorów tego kierunku (Søren Kierkegaard, Fryderyk Nietzsche). Twórczość Sikorskiego cechuje ponadto silny związek z naturą – wiele jego dzieł zainspirowanych zostało wizjami krajobrazów (*Paesaggio d'inverno*, *La notte*, *Struny w ziemi*, *Zerstreutes Hinausschauen*). Nurt programowy jest więc w tej muzyce silny i to w pewnym stopniu odróżnia ją od charakterystycznych dla amerykańskiego minimalizmu bezosobowych utworów-procesów.

Tomasz Sikorski w swych kompozycjach, skonstruowanych w sposób bardzo ścisły, operuje materiałem mocno zredukowanym. *Samotność dźwięków* na taśmę, czy *Zerstreutes Hinausschauen* na fortepian są przykładami skrajnego minimalizmu. W tym drugim dziele wykorzystuje twórca dwie jakości brzmieniowe i poddaje je wielokrotnym powtórzeniom. Jednak w większości jego utworów (*Pejzaż zimowy*, *Struny w ziemi*) ograniczenie materiału nie jest aż tak radykalne i ma miejsce na przestrzeni poszczególnych odcinków: w danej fazie kompozycji występuje kilka jakości brzmieniowych – np. grup współbrzmień, motywów – poddawanych progresji, transpozycji oraz innym przekształceniom. Ograniczenie dotyczy przy tym raczej ilości powtarzanych pomysłów muzycznych niż materiału dźwiękowego.

O wyraźnym związku Sikorskiego z minimalizmem świadczy stosowanie przez niego techniki repetycji oraz preferowanie statycznej formy utworów. Znakomitym tego przykładem jest *Vox humana* (1971) na 4 trąbki, 4 rogi, 4 puzony, 2 fortepiany, 4 gongi, 4 tam-tamy i chór mieszany. Kompozycja ta wykazuje pewne pokrewieństwo z wcześniejszymi utworami Steve'a Reicha, pisanymi w technice przesunięcia fazowego, których przebieg kształtowany jest na zasadzie wielokrotnych repetycji kilku drobnych motywów. W *Vox humana* Sikorski posłużył się podobną metodą, jednak w odniesieniu nie do motywów, lecz do trzech jakości brzmieniowych: jednoczesnych tryłów, obiegników bądź innych struktur zbliżonych do ozdobnika w kilku głosach chóru oraz grupy instrumentów dętych; długo trwających współbrzmień lub dźwięków; wreszcie akordu fortepianowego.

Klasyczne środki techniki repetycyjnej – regularne powtórzenia motywów melodycznych, rytmicznych oraz ugrupowań dźwiękowych i współbrzmień – rozszerza polski kompozytor o powtarzalność z jednoczesnym przyspieszaniem lub zwalnianiem (*Vox humana*); powtarzalność nieregularną (*Vox humana*, *Sonant*); „falowanie” (*ondulazione*), polegające na cyklicznych, płynnych zmianach tempa; oraz powtarzalność „ad libitum” (*Concerto breve*, *Inne głosy*). Na uwagę zasługuje ponadto powtarzalność „aperiodyczna” (nieregularne zmiany czasu trwania dźwięków i pauz) znana z utworów *Inne głosy* oraz *Muzyka z oddali*. Wynikające z powyższych nianse brzmieniowe powodują, iż mimo pozornie prostej strukturalnie i statycznej formy, muzyka ta ma w istocie przebieg zróżnicowany.

Istotnym wyróżnikiem stylu Tomasza Sikorskiego jest technika przesunięcia fazowego, stosowana przezeń głównie w latach siedemdziesiątych w sposób o wiele mniej ścisły niż w utworach Reicha z drugiej połowy poprzedniej dekady. Polski kompozytor, nie rezygnując ze stosowania określonych zasad technicznych i formalnych, pozwalał wykonawcy na pewne dowolności w realizacji utworu, które prowadziły do zwiększenia roli elementu kolorystycznego. Tak zdefiniowane przesunięcie fazowe pojawia się w czterech utworach: *Diafonia* na 2 fortepiany (1969), *Muzyka nasłuchiwanie* na 2 fortepiany (1973), *Pejzaż zimowy* na orkiestrę smyczkową (1982) oraz w wokálně-instrumentalnej *Chorobie na śmierć* (1976).

Kolejną minimalistyczną cechą stylu Sikorskiego jest neotonalność, polegająca w tym wypadku na wykorzystywaniu interwałów, czy też pojedynczych dźwięków jako centrów brzmieniowych. Warto także zwrócić uwagę na stosowanie w konstrukcji utworów długich dźwięków (*La notte*, *Vox humana*, *Na smyczki*, *Pejzaż zimowy*, *Struny w ziemi*, *Holzwege*) oraz polimetrii sukcesywnej (*Milczenie syren*, *La notte*, *Hymnos*), znanej z muzyki Philipa Glassa oraz Michaela Nymana. Jednak już tendencję do przeciwstawiania odcinków wypełnionych dźwiękami wydłużonymi pauzom (*Na smyczki*, *Vox humana*, *Music in Twilight*, *La notte*), wiązać należy raczej z ogólniejszymi tendencjami eksperymentalnymi niż z minimalizmem *sensu stricto*.

Reasumując: w muzyce Tomasza Sikorskiego zdecydowanie przeważają procedury minimalistyczne. Kompozytor stosował ponadto inne, niezwiązane z tym nurtem, techniki. Aleatoryzm przejawiał się na przykład w niezależnej realizacji partii chórnych

Tomasz Sikorski: *Pejzaż zimowy*, PWM, Kraków 1985. Przykład zastosowania techniki przesunięcia fazowego

rialnego i semantycznego, by móc ściśle określić dwa bieguny owej dialektyki, która może znaleźć zastosowanie w każdej muzyce. I tak na przykład poświadczona przez recepcję Webernowska „złożoność muzyczna” łączy pewną materiałową wstrzemięźliwość z ekstremalnie wysoką energią wiązań pomiędzy pojedynczymi nośnikami znaczenia. Energię tę odczuwamy jako intensywność, przypisując jej następnie wielość znaczeń, gdyż wiąże się ona z nieskończoną ilością aspektów relacji „ja – świat”.

Wśród współczesnych estetyk działających w oparciu o złożoność materiałową za wiodące należy uznać:

1. „szkołę” statystyczno-stochastyczną (Xenakis i jego następcy), programowo operującą masami dźwięku;
2. spektralizm, zadowolony przede wszystkim we Francji (Murail, Grisey, Saariaho itd.), który posługuje się kompleksowo ustrukturyzowanymi spektrami dźwięków;
3. złożoność z radykalnie przepolifonizowanym dyskursem muzycznym (Ferryhough; na ile da się tutaj zaliczyć niektórych z jego „uczniów”, angielską *new complexity* lub moją własną muzykę, pozostaje kwestią dyskusyjną).

Kolejny typ złożoności określiłem jako „gramatyczność” – w opozycji do czystego stylu – aby w ten sposób opisać nowy poziom ujawnienia się na drodze ewolucji tego, co kształtuje (hiper-)skomplikowaną muzykę Ferryhougha co najmniej od czasu *La Terre est un Homme*¹. Z punktu widzenia fenomenologii ową złożoność charakteryzują następujące cechy:

1. wysokie zagęszczenie i zawrotne tempo wydarzeń;
2. skomplikowana rytmika i struktura wysokościowa;
3. pełnia morfologiczna;
4. realna, względnie mikroparametrowa polifonia (w sensie wysokiego stopnia dysocjacji dyskursu);
5. wieloprocusowość formalnych ukierunkowań;
6. aperceptywny nadmiar;
7. diagonalny typ słyszenia;
8. immanentystyczna semantyka;
9. ekspresywność wyrazowa;
10. wieloperspektywiczność i wielowymiarowość „empiryczności” dzieła sztuki.

Implikacje kompozytorskie

Kwestia muzycznych zależności związanych jest przestarzała, i to nie tylko dlatego, że brak takowych lub negowanie sensu ich istnienia cieszy się większym uznaniem niż ich stosowanie. Wymaga ona rozwikłania

przede wszystkim w celu poprawnego przedstawienia genezy dyskursywności muzycznej, w przeciwnym razie nie będzie można się nią posługiwać. We współczesnym myśleniu kompozytorskim dostrzegam przede wszystkim trzy strategie wprowadzania zależności (choć nie twierdę, że wyczerpuję tym samym temat), przy czym możliwość tworzenia ich wariantów i kombinacji rozszerza oczywiście zasób potencjalnych środków.

1. Procesualizacja (linearyzacja) przemian materiału dźwiękowego (rzecz jasna również w ujęciu polifonicznym).
2. Wielowymiarowe zazębianie się/nakładanie jednostek syntaktycznych (o różnym stopniu hierarchicznej zależności, względnie samodzielności).
3. Cykliczne powtarzanie materiału (względnie procesów), przede wszystkim na obszarze mikroparametrowym (oferujące nie tylko relatywną spójność środków stylistycznych, ale i zwiększenie kontrastów wyrazowych).

To, co zostało opisane w punkcie drugim (związanym z aspektem morfologicznym złożoności), stanowi skuteczny środek łączenia pojedynczych elementów w organiczną całość. Dostrzegam w tym zarazem ekwiwalent energii wiązań istniejącej w muzyce przedtonalnej, czy też napięć powstałych w wyniku następstw akordów, przy czym i jedno i drugie funkcjonowało na gruncie dwóch fundamentalnych zasad: grawitacji metrycznej i harmonicznego siły dośrodkowej. Morfemy (znaczące części formy) w obszarze interakcji zostają połączone przez składnię, podobnie jak w zdaniu – na zasadzie równorzędności (parataksa) lub nadrzędności/podrzędności (hipotaksa), zarówno w realnej polifonii, jak i w jej podstrukturach.

Dziś nie ma już rozstrzygającej o wszystkim postaci materiału, o ile kiedykolwiek istniała (...). Materiał jest dzisiaj rezultatem jego ponownego, sztucznego wytworzenia, które kieruje się myśleniem parametrowym. Jako technika jest to zdolność i struktura mentalna w jednym. Zakłada historyczne zróżnicowanie samych parametrów – pojmowanych nie fizycznie, jak w serializmie, lecz w sposób właściwy muzyce – a zróżnicowanie owo zachodzi podczas przejścia od serializmu do złożoności. Wedle ujęcia heglowskiego myśleniem parametrowym byłaby zawsze skuteczna (nawet jeśli ukryta) struktura mentalna w historycznym momencie jej dojścia do samej siebie.

Parametrami związanymi z wysokością dźwięku mogą być na przykład: interwala, akordowość, harmoniczność, wertykalność, horyzontalność, diagonalność, zaś w zakresie morfologicznym: motywiczność, figuralność, tematyczność lub gestyka. Twórca świadomy wielości parametrów i ich logicznej konstruk-

cji staje często wobec problemu hiperzłożoności, względnie paradoksów, których próba redukcji doprowadza do rozkomponowania faktury². W tym zagmatwaniu dostrzegam zbawiającą autopoiesis logikę muzycznej.

Złożona rytmika jest najprostszym sposobem uzyskania złożoności kompozycji. Spełnia ona – z grubsza rzecz ujmując – następujące funkcje:

1. rozkomponowanie niuansów interpretacyjnych (zwłaszcza na polu agogiki) po zniesieniu ogólnie przyjętych konwencji interpretacji;
2. polifonizacja dyskursu muzycznego – wobec daleko idącego zneutralizowania diastematyki, decydująca rola przypada rytmice;
3. ukształtowanie swego rodzaju „prozy muzycznej” – charakteryzującej się unikaniem identyczności, regularności, symetrii i powtórzeń na korzyść permanentnej wariacyjności, nieformalnej rytmiki, a także złożenie ustrukturyzowanych gestów z wewnętrznymi, „podskórnymi” procesami;
4. zwiększenie potencjału ekspresji poprzez gwałtowne i częste zmiany postaci i gęstości impulsów;
5. stworzenie złożonej dyskursywności na drodze wzajemnych interakcji uzależnionych od siebie tonacyjnie obszarów składni, hipotaksy i parataksy;
6. odesłanie do syntezy morfologicznych zasad rytmicznych znanych z przeszłości, takich jak: rytmika addytywna, proporcjonalno-menzuralna, izorytmia (włączając w to również momenty jakościowe jak np. akcentacja, metryka, nadmiar lub niedobór taktów itd.), na skutek czego powstanie wielowymiarowa konstrukcja rytmiczna.

Celem technik kompozytorskich mających umożliwić osiągnięcie złożoności jest przede wszystkim polifonia. Nie jest ona niczym innym jak dysocjacją dyskursu muzycznego. Istnieją różne odmiany i stopnie owej dysocjacji, przy czym ich wzajemne kombinacje (np. polifonia polifonii, czego najlepszym przykładem jest czterdziestogłosowy motet Thomasa Tallisa *Spem in alium*) tworzą bogate spektrum możliwości pozwalających na osiąganie wirtualnych wymiarów obecności obiektów muzycznych. Polifonia jest dysocjacją linii, polimorfia – postaci, poliprocusualnością natomiast – przebiegów formalnych w czasie. Poliwektorowością nazywam dysocjację samych prekompozycyjnych technik generacyjnych, a polikonceptualnością – integrujących idei³; poli-dziełem byłaby dysocjacja samego opusu.⁴

Implikacje semantyczne

Trudno jest czysto abstrakcyjnie mówić o semantyce muzycznej, będącej w zawsze

o dowolnych wysokościach dźwięków (*Muzyka z oddali*). Z kolei przykładami procedur sonorystycznych są między innymi brzmienia klasterowe (*Vox humana*) oraz zastosowanie trylu wentylowego na 1/4 tonu w trąbkach (*Inne głosy*). Przejawem tendencji eksperymentalnych było natomiast wykorzystanie ataku i wybrzmienia dźwięku jako czynnika strukturalnego (*Vox humana*, *Sonant*).

Indywidualny styl Tomasza Sikorskiego wyraża się więc w dokonanej przez niego syntezie idei związanych z muzyką programową, sonoryzmem oraz minimalizmem.

Zygmunt Krauze: unizm muzyczny

Zygmunt Krauze jest autorem nowej estetyki muzycznej zainspirowanej unizmem malarstwa Władysława Strzemińskiego. Współtwórca przedwojennej awangardy polskiej w wydanej w 1928 roku książce pt. *Unizm w malarstwie*¹ przedstawił swą nowoczesną teorię. Krytykując założenia malarstwa barokowego – z jego dramatyzmem, dynamizmem linii i wielością kontrastów – zaproponował odmienną koncepcję dzieła sztuki. Według jego teorii obraz jest przede wszystkim przedmiotem: „Powinna być jedność całkowita tego, co jest namalowane z powierzchnią, na jakiej te kształty są namalowane”². Zdaniem Strzemińskiego konstrukcja formalna powinna opierać się na jednorodności, równomiernym rozłożeniu wszystkich elementów na obrazie oraz braku kontrastów. Inną ważną cechą dzieł unistycznych była ich bezprzedmiotowość.

Strzemiński tworzył obrazy unistyczne w latach 1923–1929 oraz 1931–1935. Pierwszy okres cechuje się geometryzacją form i niekiedy występowaniem kontrastów kolorystycznych, z biegiem czasu redukowanych. Przykładowe dzieła to: 6 *Kompozycji unistycznych* (1924–1928), *Pęknięty prostokąt* (1924) i *Kompozycja posuprematystyczna* (syntetyczna?) z 1923 roku. Wszystkie wiążą technikę przedstawiania na obrazie kilku większych segmentów wypełniających całą jego płaszczyznę. Z drugiego okresu pochodzi 9 *Kompozycji unistycznych* (1931–1934), charakteryzujących się rozdrobnieniem faktury na wielką ilość małych figur o zbliżonym kształcie. Nowatorska koncepcja Strzemińskiego z końca lat dwudziestych okazała się prekursorska wobec powstałego w szóstej dekadzie XX wieku nurtu *minimal art*³, który również postulował bezprzedmiotowość, obiektywizację dzieła sztuki oraz powtarzalność elementów.

Związki unizmu muzycznego Zygmunta Krauze z unizmem malarstwem wyrażają się przede wszystkim w analogiach fakturalnych. Krzysztof Szwaigier⁴ zwraca ponadto uwagę na podobieństwo zapisu nutowego utworów polskiego kompozytora z zapisem

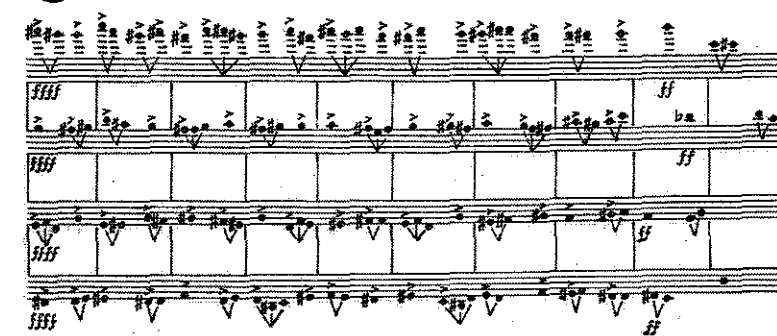
malarskim. Zauważa również, że zakres wysokości i czas trwania spełniają w porządkowaniu dzieł Krauze rolę podobną do ograniczających formę poziomych oraz pionowych ram w sztuce Strzemińskiego. Utwory unistyczne, w zamyśle kompozytora mogące trwać nawet nieskończenie długo, muszą w praktyce zawierać pewne ograniczenia w zakresie wysokości dźwięków (podyktowane niedoskonałością naszego słuchu oraz możliwościami instrumentów) oraz czasu trwania⁵.

Unizm Krauze przejawia się więc przede wszystkim w charakterystycznym ujednoliceniu faktury. Opiera się ona na linearnych przebiegach złożonych z wielu podobnych, drobnych motywów, poddawanych transpozycji oraz przekształceniom polifonicznym. Wyróżnikiem stylu Krauze jest przy tym częste operowanie interwałem sekundy.

Wzorcowymi utworami unistycznymi w dorobku kompozytora są: *Ohne Kontraste* na fortepian (1960), *Pantuny malajskie* na głos żeński i 3 flety (1961), 5 *kompozycji unistycznych* na fortepian (1963), *Polichromia* na klarnet, puzon, fortepian i wiolonczelę (1968), *Piece for Orchestra No. 1* (1969) i *No. 2* (1970), *II Kwartet smyczkowy* (1970), *Folk Music* na orkiestrę (1972) oraz *Voices* na 15 dowolnych instrumentów (1972).

Znakomitym przykładem zastosowania typowo unistycznej konstrukcji oraz równomiernego rozłożenia materiału jest *Polichromia*. Brak tu kontrastów i wyraźnych zmian w przebiegu muzycznym. W przebiegach horyzontalnych kompozytor wykorzystuje przede wszystkim trzy najmniejsze interwały skali chromatycznej: półton, sekundę wielką oraz tercję małą (ze zdecydowaną jednak dominacją sekund). Najbardziej charakterystyczne są, równomiernie rozłożone w przebiegu utworu, dwu- oraz trzynutowe motywy sekundowe. Duża rola tych samych interwałów widoczna jest także w brzmieniach wertykalnych, będących rezultatem nakładania się czterech przebiegów linearnych (utwór ma fakturę polifoniczną) opartych na prawie identycznej skali.

(19)



Zygmunt Krauze: *II Kwartet smyczkowy*; PWM, Kraków 1975

Także formę *Polichromii* określić można jako unistyczną. Utwór wykonywany w pierwszej wersji (wybranej przykładowo z czterech możliwych) składa się z dwóch bardzo podobnych części: A oraz A₁. Identyfikacja jest w nich struktura interwałowa poszczególnych partii, różnią się one natomiast – i to tylko nieznacznie – długością trwania dźwięków. Jednorodność w całym utworze są także dynamika (*pianissimo possibile*) oraz artykulacja (*legatissimo sempre*). *Polichromia* charakteryzuje się także występowaniem jednego typu faktury, polegającej na zestawianiu rozproszonych dźwięków w kilku głosach. Uwagę zwraca typowy dla Krauze linearyzm oraz kontrapunktyczna korespondencja (m.in. imitacje w ruchu prostym) między poszczególnymi instrumentami.

Z minimalizmem łączy *Polichromię* redukcja materiału motywicznego, statyczność formy, dynamiki oraz artykulacji. W utworze tym widoczne są także analogie z obrazami Strzemińskiego. Charakterystyczne dla unizmu malarstwa równomierne wypełnienie płaszczyzny obrazu odzwierciedla już sama partytura *Polichromii* – rozproszone nuty rozsiane są dość równomiernie na przestrzeni sześciu systemów. Istotniejsza wydaje się jednak korespondencja brzmieniowego kształtu dzieła z jednolitymi fakturalnie (poprzez zastosowanie wielu drobnych i bardzo do siebie podobnych figur), choć subtelnie zróżnicowanymi kolorystycznie obrazami Strzemińskiego. Tytuł utworu – *Polichromia* – pochodzi z języka greckiego i oznacza wielobarwność. W tym przypadku wynika ona z zastosowania różnorodnej obsady przy zachowaniu motywicznej jednorodności. Celowo wybrał kompozytor instrumenty z różnych grup (dęte drewniane, dęte blaszane, klawiszowe i smyczkowe). Stosuje ponadto tłumiki dla wiolonczeli oraz puzonu (tłumik wa-wa z wyjętą rurką).

Przykładem kompozycji unistycznej wykorzystującej jednorodną paletę barw instrumentalnych jest z kolei *II Kwartet smyczkowy* (1970). Ujednolicona została w nim ponadto artykulacja (*legato sempre*), występują natomiast wyraźne kontrasty dynamiczne

konkretnym odniesieniu do omawianego „stylu”. (...) Zamiast tego proponuję przyrzeć się bliżej dwóm centralnym punktom krystalizacji semantyki złożoności: percepcyjnemu nadmiarowi i słyszeniu diagonalnemu.

W pierwszym przypadku zakładam, że dzieła złożone są zinstrumentowane bez zarzutu i wyważone informacyjnie, tak że nie występują w nich „efekty maskowania”. W ten sposób percepcja – polegająca na czysto zmysłowym odbiorze brzmienia – nie jest w żadnym stopniu zaburzona. Z punktu widzenia fenomenologii recepcji w przypadku wzrastającego stopnia dysocjacji faktury polifonicznej maleje zdolność do aktywnego, świadomego, czujnego usłyszenia słuchem „wszystkiego”⁵ na bieżąco i w równej mierze. Zamiast tego pojawia się nadmiar informacji mający wpływ na apercypcję. Znaczący dla rozróżnienia jest fakt, że słuchanie pozostaje funkcjonalne (jako przeciwieństwo do statystycznego) – tylko wówczas powstaje dialektyka niemożności uchwycenia wszystkiego i przymusu usłyszenia wszystkiego przy pomocy wyostrzonych zmysłów. Na poziomie tego dylematu, apercypujące ja, zdane niejako na swoje własne przeciążenie, reaguje, tworząc w sobie samym (...) nowe wymiary znaczeń, których nie należy interpretować jako wewnątrzpsychicznej sa-

moobserwacji, lecz jako właściwego muzyce elementu znaczenia. (...)

Można by postawić zarzut, że taka wyszczególniająca apercypcja jako reakcja na niedający się zanalizować i przetworzyć nadmiar informacyjny nie jest niczym nowym i w ścisłym znaczeniu powinna się odnosić do całej twórczości polifonicznej, czy nawet całej muzyki jako takiej, ponieważ nigdy nie jest ona do końca pojmowalna. Jest jednak kolosalna różnica, jeśli opisane zjawisko uczyni się punktem wyjścia dla zasady estetycznej konstytuującej dźwiękową gramatyczność, umożliwiającą semantyzację muzyki przy pomocy środków lingwistycznych. Ta właśnie aksjomatyzacja definiuje złożoność muzyki; w perspektywie historycznej jest ona wiedzą, która osiągnęła heglowską samoświadomość tego, że cała muzyka jest ostatecznie zbyt złożona. Zmiana paradygmatu⁶ muzyki jest tego nieuniknionym następstwem.

W dyskursywności muzycznej złożoności, ukształtowanej przez polifonię, gęstość i zmienność morfologii, które powodują przeciążenie nadmiarem informacji, można w pierwszym rzędzie wyróżnić trzy aspekty: 1. synchroniczny: ujęcie obiektów samych w sobie w najwyższym stopniu zróżnicowanych (jednak jak zawsze dających się od-

dzielić), wielopostaciowych, denotacyjnie względnie jednostajnych, konotacyjnie wielowartościowych;

2. diachroniczny: po pierwsze – ujęcie warstwowości polifonii jako sfery wzajemnie zależnych od siebie głosów, po drugie – umiejscowienie w czasie synchronicznych obiektów i ich przyporządkowanie do warstw;

3. formalny: każdy „moment” muzycznego dyskursu jest punktem wielokrotnego, wielokierunkowego skrzyżowania strategii formalnych i konsekwencji.

Z tej bogatej mieszaniny synchronicznej rozdzielności, diachronicznej multilinearności i formalnej wieloznaczności wynika słyszenie diagonalne. Nie pochodzi ono ani z horyzontalności, w której wszystkie głosy zostają „wyśpiewane” niezależnie i symultanicznie, ani z wertykalności, która poddaje się następstwom harmonicznemu, ani też nie jest po prostu mieszaną obu tych form. Jakościowo jest to inne słyszenie: nieograniczone bynajmniej tylko do słuchania muzyki „złożonej”, lecz właściwej apercypcji każdej polifonii. Ucho skoncentrowane, aktywne – zarówno intencjonalnie skierowane na obiekt, jak i przezeń wabione – „błądzi” między liniami struktury polifonicznej, zaś wszystko pozostałe słyszy w sposób:

(6 poziomów: pppp, pp, p, mf, ff, ffff), pełniące funkcję konstrukcyjną. Dominujące znaczenie dla budowy utworu ma zasada symetrii. Decyduje ona o kształcie każdego z głosów, we wszystkich niemal odcinkach kompozycji i odnosi się zarówno do wysokości dźwięków, jak i dynamiki. Ta sama zasada kształtuje także makroformę II Kwartetu smyczkowego (A B A₁ B₁ A₂).

Idiomatyczność stylu Zygmunta Krauzego uwarunkowana jest w dużej mierze przyjętą we wczesnych utworach koncepcją unizmu. Sam twórca dzieli swe kompozycje na następujące grupy:

- »muzyka unistyczna« – inspirowana teorią i malarstwem Władysława Strzemińskiego (1893-1952),
- »muzyka tworzona z innej muzyki« – czyli ta sama forma unistyczna, ale komponowana przy pomocy innego materiału dźwiękowego, na przykład folkloru (*Aus aller Welt stammende*) oraz »muzyka przestrzenna« – czyli utwory skomponowane do specjalnie zaprojektowanej architektury lub wykonywane w wielu salach, a słuchane w czasie chodzenia. (...)
- »powrót do źródeł« (*Tableau Vivant, Symfonia paryska, Quatuor pour la naissance*). »Źródłem« nazywam swoją własną potrzebę pisania muzyki. Bez żadnych masek, z pełną otwartością⁶.

Powyższy podział odnosi się do następujących kryteriów: zastosowanego materiału dźwiękowego (np. muzyka ludowa albo materiał oryginalny), użycia środków pozamuzycznych (architektura) lub też samej koncepcji muzyki (forma muzyczna uzależniona od słuchacza przechodzącego z sali do sali). Podkreśla on również istniejącą w twórczości Krauzego różnorodność gatunków muzycznych – od nowatorskich (kompozycje przestrzenno-muzyczne; utwory unistyczne) po tradycyjne (*Koncert skrzypcowy*, 2 koncerty fortepianowe, *Kwintet fortepianowy*) – a także wielość stosowanych technik.

W późniejszej twórczości kompozytor odchodził stopniowo od redukcjonistycznej wizji dzieła muzycznego. Jednak echa unizmu odnajdujemy także w nowszych kompozycjach. Przejawia się on występowaniem małych, wyodrębnionych motywów (głównie sekundowo-tercjowych⁷) oraz statycznością i brakiem wyraźnych kontrastów w przebiegu formalnym. Co ciekawe, forma bezkontrastowa obecna jest także w utworach opartych na materiale ludowym: *Aus aller Welt stammende* z 1973 roku, w którym wykorzystano cztery polskie melodie tradycyjne, oraz *Folk Music* (1972), w której kompozytor użył ponad 100 cytatów z muzyki ludowej Baszkirii, Rosji, Litwy, Huculszczyzny, Czech, Węgier, Słowenii, Austrii oraz Kurpi, Ziemi

Lubuskiej, Powiśla i Podhala. Skłonność do stosowania małych motywów muzycznych i eksponowania ruchu sekundowego odnajdujemy w *Konercie skrzypcowym* (1980), *Kwintecie fortepianowym* (1993) i *Serenadzie na orkiestrę* (1998). Z kolei tendencja do ujednolicenia faktury w całym utworze (kompozycje unistyczne) przeniesiona zostaje z czasem na poszczególne jego fragmenty.

Całą niemal twórczość Zygmunta Krauzego charakteryzuje także neotonalność. Wśród utworów unistycznych lub zbliżonych do koncepcji unizmu neotonalne jest na przykład kameralne *Aus aller Welt stammende*. W większości późniejszych kompozycji twórca stosował centra brzmieniowe, tworzone zazwyczaj przez wybrane dźwięki (np. a oraz gis w I *Konercie fortepianowym*).

O związkach muzyki Zygmunta Krauzego z minimalizmem należy mówić przede wszystkim w odniesieniu do jego utworów unistycznych. Założenia obu estetyk są bowiem częściowo identyczne. Do ich cech wspólnych należą: redukcja materiału, statyczność oraz występowanie długich dźwięków. Brakowi wyraźnych zmian i kontrastów w muzyce minimalistycznej odpowiada idea formy bezkontrastowej w muzyce unistycznej, oddziaływująca także na kształt późniejszych utworów Krauzego. Brak jest w nich skomplikowanych modulacji harmonicznych czy też bardzo dramatycznych przebiegów dźwiękowych.

Podstawowa różnica między minimalizmem a unizmem muzycznym polega na podejściu do repetycji. Nadrzędną cechą utworów Reicha i Glassa jest wielokrotne powtarzanie identycznych motywów. Tego typu repetycja rzadko pojawia się natomiast u Zygmunta Krauzego. Drobne motywy (zbudowane zazwyczaj z sekund) będące podstawowym materiałem konstrukcyjnym jego utworów, są do siebie bardzo podobne, ale nie identyczne; poddawane są poza tym transpozycjom i przekształceniom polifonicznym.

Nie sposób pominąć zainteresowania Krauzego gatunkami eksperymentalnymi. Jak już wspominałam, tworzył on kompozycje przestrzenno-muzyczne – *Kompozycje 1 i 2* (1968, 1970), *Fête galante et pastorale* (1974), *La rivière souterraine* (1987) – o których ostatecznym kształcie brzmieniowym decydował słuchacz wędrujący po pomieszczeniach, w których rozbrzmiewała różna muzyka (z taśmą bądź wykonywana przez zespoły instrumentalne).

W latach siedemdziesiątych, obok utworów inspirowanych muzyką ludową (*Folk Music*, *Aus aller Welt stammende*, *Suite de danses et de chanson*), powstają także kompozycje w technice kolażu – *Idyll* (1974) i *Sound-scape* (1975). W kolejnej dekadzie Krauze komponuje głównie muzykę orkiestrową.

Z okresu tego pochodzą *Koncert skrzypcowy*, *Piece for Orchestra No. 3*, *Blanc-Rouge/Paysage d'un pays*, *Tableau vivant*, *Symphonie parisienne* na orkiestrę kameralną oraz *Arabesque* na fortepian i orkiestrę kameralną. Na uwagę w tych utworach zasługuje bogactwo odcieni ekspresyjnych przy zminimalizowaniu środków technicznych.

Zygmunt Krauze jest kompozytorem sięgającym równie chętnie po tradycyjne, co po nowatorskie środki wyrazu. O jego znaczeniu dla światowej twórczości eksperymentalnej decyduje jednak przede wszystkim oryginalne przeniesienie malarskiej koncepcji unizmu do muzyki.

Joanna Miklaszewska

Powyższy tekst bazuje na Minimalizmie w muzyce polskiej, pracy doktorskiej Autorki, obronionej w 2001 roku na Uniwersytecie Jagiellońskim a napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Jadwigi Paji-Stach. Została ona wydana w 2003 r. nakładem krakowskiej oficyny Musica lagellonica i stanowi oryginalne opracowanie polskiego minimalizmu muzycznego, ukazanego na tle tendencji minimalistycznych w muzyce światowej. W liczącej 195 stron książce zamieszczono także noty biograficzne o kompozytorach polskich, bibliografię oraz wybraną dyskografię twórców minimal music.

The image displays three staves of musical notation for a Violin part. The notation is highly complex, featuring a variety of time signatures (e.g., 6/10, 4/3, 5/4, 6/5, 7/6, 8/7, 9/8, 10/9, 11/8, 12/11, 13/12, 14/13, 15/14, 16/15, 17/16, 18/17, 19/18, 20/19, 21/20, 22/21, 23/22, 24/23, 25/24, 26/25, 27/26, 28/27, 29/28, 30/29, 31/30, 32/31, 33/32, 34/33, 35/34, 36/35, 37/36, 38/37, 39/38, 40/39, 41/40, 42/41, 43/42, 44/43, 45/44, 46/45, 47/46, 48/47, 49/48, 50/49, 51/50, 52/51, 53/52, 54/53, 55/54, 56/55, 57/56, 58/57, 59/58, 60/59, 61/60, 62/61, 63/62, 64/63, 65/64, 66/65, 67/66, 68/67, 69/68, 70/69, 71/70, 72/71, 73/72, 74/73, 75/74, 76/75, 77/76, 78/77, 79/78, 80/79, 81/80, 82/81, 83/82, 84/83, 85/84, 86/85, 87/86, 88/87, 89/88, 90/89, 91/90, 92/91, 93/92, 94/93, 95/94, 96/95, 97/96, 98/97, 99/98, 100/99, 101/100, 102/101, 103/102, 104/103, 105/104, 106/105, 107/106, 108/107, 109/108, 110/109, 111/110, 112/111, 113/112, 114/113, 115/114, 116/115, 117/116, 118/117, 119/118, 120/119, 121/120, 122/121, 123/122, 124/123, 125/124, 126/125, 127/126, 128/127, 129/128, 130/129, 131/130, 132/131, 133/132, 134/133, 135/134, 136/135, 137/136, 138/137, 139/138, 140/139, 141/140, 142/141, 143/142, 144/143, 145/144, 146/145, 147/146, 148/147, 149/148, 150/149, 151/150, 152/151, 153/152, 154/153, 155/154, 156/155, 157/156, 158/157, 159/158, 160/159, 161/160, 162/161, 163/162, 164/163, 165/164, 166/165, 167/166, 168/167, 169/168, 170/169, 171/170, 172/171, 173/172, 174/173, 175/174, 176/175, 177/176, 178/177, 179/178, 180/179, 181/180, 182/181, 183/182, 184/183, 185/184, 186/185, 187/186, 188/187, 189/188, 190/189, 191/190, 192/191, 193/192, 194/193, 195/194, 196/195, 197/196, 198/197, 199/198, 200/199, 201/200, 202/201, 203/202, 204/203, 205/204, 206/205, 207/206, 208/207, 209/208, 210/209, 211/210, 212/211, 213/212, 214/213, 215/214, 216/215, 217/216, 218/217, 219/218, 220/219, 221/220, 222/221, 223/222, 224/223, 225/224, 226/225, 227/226, 228/227, 229/228, 230/229, 231/230, 232/231, 233/232, 234/233, 235/234, 236/235, 237/236, 238/237, 239/238, 240/239, 241/240, 242/241, 243/242, 244/243, 245/244, 246/245, 247/246, 248/247, 249/248, 250/249, 251/250, 252/251, 253/252, 254/253, 255/254, 256/255, 257/256, 258/257, 259/258, 260/259, 261/260, 262/261, 263/262, 264/263, 265/264, 266/265, 267/266, 268/267, 269/268, 270/269, 271/270, 272/271, 273/272, 274/273, 275/274, 276/275, 277/276, 278/277, 279/278, 280/279, 281/280, 282/281, 283/282, 284/283, 285/284, 286/285, 287/286, 288/287, 289/288, 290/289, 291/290, 292/291, 293/292, 294/293, 295/294, 296/295, 297/296, 298/297, 299/298, 300/299, 301/300, 302/301, 303/302, 304/303, 305/304, 306/305, 307/306, 308/307, 309/308, 310/309, 311/310, 312/311, 313/312, 314/313, 315/314, 316/315, 317/316, 318/317, 319/318, 320/319, 321/320, 322/321, 323/322, 324/323, 325/324, 326/325, 327/326, 328/327, 329/328, 330/329, 331/330, 332/331, 333/332, 334/333, 335/334, 336/335, 337/336, 338/337, 339/338, 340/339, 341/340, 342/341, 343/342, 344/343, 345/344, 346/345, 347/346, 348/347, 349/348, 350/349, 351/350, 352/351, 353/352, 354/353, 355/354, 356/355, 357/356, 358/357, 359/358, 360/359, 361/360, 362/361, 363/362, 364/363, 365/364, 366/365, 367/366, 368/367, 369/368, 370/369, 371/370, 372/371, 373/372, 374/373, 375/374, 376/375, 377/376, 378/377, 379/378, 380/379, 381/380, 382/381, 383/382, 384/383, 385/384, 386/385, 387/386, 388/387, 389/388, 390/389, 391/390, 392/391, 393/392, 394/393, 395/394, 396/395, 397/396, 398/397, 399/398, 400/399, 401/400, 402/401, 403/402, 404/403, 405/404, 406/405, 407/406, 408/407, 409/408, 410/409, 411/410, 412/411, 413/412, 414/413, 415/414, 416/415, 417/416, 418/417, 419/418, 420/419, 421/420, 422/421, 423/422, 424/423, 425/424, 426/425, 427/426, 428/427, 429/428, 430/429, 431/430, 432/431, 433/432, 434/433, 435/434, 436/435, 437/436, 438/437, 439/438, 440/439, 441/440, 442/441, 443/442, 444/443, 445/444, 446/445, 447/446, 448/447, 449/448, 450/449, 451/450, 452/451, 453/452, 454/453, 455/454, 456/455, 457/456, 458/457, 459/458, 460/459, 461/460, 462/461, 463/462, 464/463, 465/464, 466/465, 467/466, 468/467, 469/468, 470/469, 471/470, 472/471, 473/472, 474/473, 475/474, 476/475, 477/476, 478/477, 479/478, 480/479, 481/480, 482/481, 483/482, 484/483, 485/484, 486/485, 487/486, 488/487, 489/488, 490/489, 491/490, 492/491, 493/492, 494/493, 495/494, 496/495, 497/496, 498/497, 499/498, 500/499, 501/500, 502/501, 503/502, 504/503, 505/504, 506/505, 507/506, 508/507, 509/508, 510/509, 511/510, 512/511, 513/512, 514/513, 515/514, 516/515, 517/516, 518/517, 519/518, 520/519, 521/520, 522/521, 523/522, 524/523, 525/524, 526/525, 527/526, 528/527, 529/528, 530/529, 531/530, 532/531, 533/532, 534/533, 535/534, 536/535, 537/536, 538/537, 539/538, 540/539, 541/540, 542/541, 543/542, 544/543, 545/544, 546/545, 547/546, 548/547, 549/548, 550/549, 551/550, 552/551, 553/552, 554/553, 555/554, 556/555, 557/556, 558/557, 559/558, 560/559, 561/560, 562/561, 563/562, 564/563, 565/564, 566/565, 567/566, 568/567, 569/568, 570/569, 571/570, 572/571, 573/572, 574/573, 575/574, 576/575, 577/576, 578/577, 579/578, 580/579, 581/580, 582/581, 583/582, 584/583, 585/584, 586/585, 587/586, 588/587, 589/588, 590/589, 591/590, 592/591, 593/592, 594/593, 595/594, 596/595, 597/596, 598/597, 599/598, 600/599, 601/600, 602/601, 603/602, 604/603, 605/604, 606/605, 607/606, 608/607, 609/608, 610/609, 611/610, 612/611, 613/612, 614/613, 615/614, 616/615, 617/616, 618/617, 619/618, 620/619, 621/620, 622/621, 623/622, 624/623, 625/624, 626/625, 627/626, 628/627, 629/628, 630/629, 631/630, 632/631, 633/632, 634/633, 635/634, 636/635, 637/636, 638/637, 639/638, 640/639, 641/640, 642/641, 643/642, 644/643, 645/644, 646/645, 647/646, 648/647, 649/648, 650/649, 651/650, 652/651, 653/652, 654/653, 655/654, 656/655, 657/656, 658/657, 659/658, 660/659, 661/660, 662/661, 663/662, 664/663, 665/664, 666/665, 667/666, 668/667, 669/668, 670/669, 671/670, 672/671, 673/672, 674/673, 675/674, 676/675, 677/676, 678/677, 679/678, 680/679, 681/680, 682/681, 683/682, 684/683, 685/684, 686/685, 687/686, 688/687, 689/688, 690/689, 691/690, 692/691, 693/692, 694/693, 695/694, 696/695, 697/696, 698/697, 699/698, 700/699, 701/700, 702/701, 703/702, 704/703, 705/704, 706/705, 707/706, 708/707, 709/708, 710/709, 711/710, 712/711, 713/712, 714/713, 715/714, 716/715, 717/716, 718/717, 719/718, 720/719, 721/720, 722/721, 723/722, 724/723, 725/724, 726/725, 727/726, 728/727, 729/728, 730/729, 731/730, 732/731, 733/732, 734/733, 735/734, 736/735, 737/736, 738/737, 739/738, 740/739, 741/740, 742/741, 743/742, 744/743, 745/744, 746/745, 747/746, 748/747, 749/748, 750/749, 751/750, 752/751, 753/752, 754/753, 755/754, 756/755, 757/756, 758/757, 759/758, 760/759, 761/760, 762/761, 763/762, 764/763, 765/764, 766/765, 767/766, 768/767, 769/768, 770/769, 771/770, 772/771, 773/772, 774/773, 775/774, 776/775, 777/776, 778/777, 779/778, 780/779, 781/780, 782/781, 783/782, 784/783, 785/784, 786/785, 787/786, 788/787, 789/788, 790/789, 791/790, 792/791, 793/792, 794/793, 795/794, 796/795, 797/796, 798/797, 799/798, 800/799, 801/800, 802/801, 803/802, 804/803, 805/804, 806/805, 807/806, 808/807, 809/808, 810/809, 811/810, 812/811, 813/812, 814/813, 815/814, 816/815, 817/816, 818/817, 819/818, 820/819, 821/820, 822/821, 823/822, 824/823, 825/824, 826/825, 827/826, 828/827, 829/828, 830/829, 831/830, 832/831, 833/832, 834/833, 835/834, 836/835, 837/836, 838/837, 839/838, 840/839, 841/840, 842/841, 843/842, 844/843, 845/844, 846/845, 847/846, 848/847, 849/848, 850/849, 851/850, 852/851, 853/852, 854/853, 855/854, 856/855, 857/856, 858/857, 859/858, 860/859, 861/860, 862/861, 863/862, 864/863, 865/864, 866/865, 867/866, 868/867, 869/868, 870/869, 871/870, 872/871, 873/872, 874/873, 875/874, 876/875, 877/876, 878/877, 879/878, 880/879, 881/880, 882/881, 883/882, 884/883, 885/884, 886/885, 887/886, 888/887, 889/888, 890/889, 891/890, 892/891, 893/892, 894/893, 895/894, 896/895, 897/896, 898/897, 899/898, 900/899, 901/900, 902/901, 903/902, 904/903, 905/904, 906/905, 907/906, 908/907, 909/908, 910/909, 911/910, 912/911, 913/912, 914/913, 915/914, 916/915, 917/916, 918/917, 919/918, 920/919, 921/920, 922/921, 923/922, 924/923, 925/924, 926/925, 927/926, 928/927, 929/928, 930/929, 931/930, 932/931, 933/932, 934/933, 935/934, 936/935, 937/936, 938/937, 939/938, 940/939, 941/940, 942/941, 943/942, 944/943, 945/944, 946/945, 947/946, 948/947, 949/948, 950/949, 951/950, 952/951, 953/952, 954/953, 955/954,

a) peryferyjny – jako „sąsiednie” zjawisko,
b) podpowierzchniowy – ponieważ słuch działający według parametrów uwarunkowanych tonacyjnie może pracować wielowarstwowo w sposób podporządkowujący,
c) wnioskujący – to, co pozornie już minęło, zostaje później bezpośrednio skalkulowane.

Skutkiem diagonalizacji słyszenia jest zwiększenie potencjału semantycznego dyskursywności muzycznej. Jednocześnie niezliczone drogi słyszenia diagonalnego stają się samoświadome jako osiągnięte poprzez złożone komponowanie wymiary sterowalności. Złożoność wytwarza nowy typ słyszenia – diagonalnego – jako dialektycznie bardziej rozwiniętej postaci słyszenia polifonicznego. Także tutaj następuje zmiana paradygmatów.

W zasadzie konstrukcje skomponowane z bezpośrednim uwzględnieniem słyszenia diagonalnego przypominają te, które Glenn Gould jako krytyczno-aktualizujący odtwórca muzyki niezmieszanej wydobywał poprzez podkreślanie polifonii składowych, względnie poprzez polifonizację konstrukcji niepolifonicznych lub nie dość polifonicznych. Dla mnie Gould jest muzykiem złożonościowym *par excellence*; jego transkrypcja uwertury do *Śpiewaków norymberskich* Wagnera jest czytelnością złożonością.

Implikacje historyczne

Komplikacja jako bogactwo odniesień strukturalnych i wielowartościowość semantyczna jest atrybutem dzieł prawdziwie największych, wśród których *Pierścienie* Wagnera, pomimo słabych miejsc (choćby w *Zygfrydzie*), należy traktować jako najbardziej złożone dzieło światowej literatury muzycznej. Przykłady złożonej komplikacji można jednak znaleźć rozproszone po kartach historii, chociaż złożoność jest produktem historycznej ciągłości i jej geneza oraz korzenie nie są zasadniczo skupione wokół fenomenu komplikacji. Stąd przykłady historyczne nie mogą być uznane za prekursorskie, lecz jedynie pokrewne. Oto najważniejsze z nich: ars subtilior (Codex Chantilly, rękopis z Turynu), fragmenty angielskiej polifonii wokalne XV i XVI wieku (*Eton Choir Book*, tomy *Music of Scotland*, *Musica Britannica* i *Tudor Church Music*), Carlo Gesualdo da Venosa, Carl Philip Emanuel Bach, późna twórczość polifoniczna jego ojca, *Wielka fuga* Ludwika van Beethovena, niektóre utwory Ryszarda Wagnera, przechromatyzowana polifonia Maxa Regera, *IV Symfonia* Charlesa Ivesa, wiele utworów Albana Berga (np. *Orchesterstücke*), zaś spośród współczesnych, którzy przeszli już do historii i stali się legendą: Conlon Nancarrow (nawet jeśli bardziej fenomenologicznie niż pod względem języka muzycznego), szczytowe dzieła „serialistów” (*Gruppen*, *Polyphonie X7*). Złożoność, wierna zasadom kompozycji

integralnej, polifonicznej i immanentystycznej, jest nieuchronną kontynuacją serializmu, nie w sensie jego „przetwarzania”, lecz właściwego dalszego rozwoju. Dwa rozstrzygające wszystko, epokowe osiągnięcia serializmu – myślenie parametryczne (autonomiczna, właściwa muzyce kultura refleksji) oraz przeforsowanie immanentyzmu (autonomicznego, uwolnionego od tradycyjnej heteronomii) – nie są już, jak niegdyś, naiwnym nośnikiem bezpośredniości substancjalnej, lecz (samo-)krytyczną bazą wyjściową dla kontrolowanego stosowania. (...)

„Wielcy” burzliwie pędzącej naprzód drugiej połowy XX wieku, którzy zabrali się do odnowienia muzyki od podstaw (przede wszystkim Stockhausen i Boulez), zniknęli równie szybko, jak się pojawili. Wiemy, co pozostało: katastrofalnie wczesne zestarzenie się całej generacji, pozostające we frapującej sprzeczności z żywotną świeżością jej psychicznej egzystencji. Wyjątki (dające się policzyć na palcach jednej ręki) nie zmieniają nic w tym wstrząsającym obrazie klęski dwóch tak obiecujących przypadków. Ich podstawowy błąd polegał chyba na tym, że obdarzeni przywilejem znalezienia się we właściwym momencie, by stać się inicjatorami innowacji, podołali temu zadaniu tylko na poziomie nieświadomej wiedzy (produkcyjnej) i właściwego jej procesu wykonania – bez metarefleksyjnego uświadomienia sobie, dokąd zmierzają rezultaty. To wyjaśnia, dlaczego każdy z nich po wypełnieniu narzuconej mu przez wewnętrzną logikę funkcji poszedł w swoją stronę. *Ils sont morts*, jeśli wolno mi sparafrazować słynne powiedzenie.

W dzisiejszych czasach, w których muzykę zastępuje się jej własną symulacją, hiperrealnością (Baudrillard), chodzi wyłącznie o kontynuację inteligencji muzycznej⁹ na poziomie jej autonomii i autopoiesis. Właśnie mocą tych ostatnich muzyka (odarta z nowych szat, niczym baśniowy cesarz) udala się na emigrację w rejony niekompatybilne z systemem – by tam móc sama ze sobą i bez prawnika prowadzić spory, wobec których błędnie wszechobecna krątanina wokół kariery i władzy, nepotyzmu i społecznego darwinizmu. Nowa muzyka jest martwa już od dawna, jej imię żyje dalej chyba tylko przez przeoczenie – o nowe, lepiej chwytające „sprawę” pojęcie będzie się musiała zatroszczyć przyszłość. W złożoności, czyniącej immanentnie zadość własnej trwałej logice, widzę najbardziej aktualną i kompetentną instancję epokowej zmiany, która po swoim przełomowym dokonaniu się będzie przedstawiana jako zmiana paradygmatu. O rewolucji w muzyce nie może być jednakże mowy, gdyż to, co przestarzałe, zdeprawowane i tylko sztucznie jeszcze się utrzymujące, ma silniejszą pozycję niż kiedykolwiek wcześniej.

Implikacje estetyczne

By naszkicować zaawansowany stan inteligencji muzycznej, wprowadziłem triadę terminów: złożoność-immanentyzm-ekspresywnizm – dwa ostatnie raczej jako ratunkowe niż równoważne. W złożoności moment przestrukturyzowania zdaje się stać w sprzeczności (lub co najmniej rywalizować) z zasadą ekonomii z jednej, i równoważności z drugiej strony. Oba ostatnie terminy były już jednak w swoim żądaniu monopolu zagrożone przez manierystyczne przedstawienie celu samego w sobie, romantyczny ideał wyrazu, modernistyczny postulat destrukcji i nowości oraz postmodernistyczny zamęt semantyczny. Do tego próg niepotrzebnego nadmiaru uzależniony jest od – tkwiącego w generującej sensy gramatyczności – konstytutywnego potencjału aktywności. Podobnie jak tamte pojęcia, złożoność jest zasadniczo konceptualizowana, by móc wskazać nowy paradygmat tego, jak muzyka może rozwijać się w czterech omówionych tu sensach.

Immanentyzm – zredukowany sam do siebie muzyczny nominalizm – jest z jednej strony osiągnięciem historii (rezultatem autonomizacji muzyki, postępującej aż po jej najdrobniejsze komórki), z drugiej natomiast ideałem (w takiej samej mierze, w jakiej jest nim etos jako obowiązek). W wyjaśnieniu aspektów teoretycznych spełnić ma on rolę kluczową pod względem „immanentystycznej semantyki”, jak i jego stosunku do ogromu dziedzictwa przeszłości (ani negującego, ani afirmującego, lecz symbiotycznego). Immanentystyczna semantyka nie jest jednak znakiem tego, co określa naiwne użycie języka, kiedy podkreśla się, że tylko coś określonego może zostać „powiedziane” przez muzykę – medium niepojęciowe, zgodnie z wypowiedzią Nietzschego „Całe szczęście, że muzyka nie mówi”. (...)

Ekspresywnizm – metahistoryczne uogólnienie między innymi tego, co jest znane jako ekspresjonizm – dochowuje wierności temu, co nazywa się w muzyce wyrazem, i wiąże to z ogólnym (w sensie heglowskim) takim byciem *ja*¹⁰, które jest pożądanym partnerem w komunikacji symbolicznej. Immanentyzm i ekspresywnizm nie są wielkościami wykluczającymi się, raczej się dopełniają, zaś ich wzajemna relacja nie prowadzi do obiektywistycznego nieporozumienia. O wiele bardziej każdy aspekt jednego jest warunkiem urzeczywistnienia drugiego. Ekspresyjny wyraz subiektywnego *qua* jedności elementów duchowych, emocjonalnych i cielesnych jest w muzyce możliwy tylko poprzez przekształcenie w pierwiastek immanentny. I vice versa, muzyka tylko wtedy jest znacząca, jeśli po wypromieniowaniu na zewnątrz odnajduje się w podmiocie, z którego się wywodzi. Wystarczająco uprawomocniona muzyka



Zygmunt Krauze, *Gloves Music*
Rotterdam

O wpływach

ZYGMUNT KRAUZE

Redakcja „Glissanda” zwróciła się do mnie z prośbą, abym opisał, jakim wpływom ulegałem i ulegam tworząc muzykę. Pismo jest świetne, twórcy pisma młodzi i pełni entuzjazmu, więc z przyjemnością wypelniam prośbę. Oto moja odpowiedź.

WSTĘP

(można ominąć, tekst dość trudny)

...przecież każdy, kto tylko trochę pomyśli, zastanowi się nad zjawiskiem wpływu, nad faktem ulegania w swoim działaniu zjawiskom zewnętrznym, każdy przyzna więc, że całe życie, całe nasze działanie jest nieprzerwanym ciągiem uzależnień, dominacji jednych nad drugimi, dominacji jednych idei nad innymi, bolesnych upokorzeń, krótkotrwałych zwycięstw, wahań, powtarzających się wyborów, odrzuceń i związanych z tym wszystkim napięć nerwowych, które czasami prowadzą do frustracji, zniechęcenia, choć zdarza się również, że do tryumfu.

Oczywiście? Może... Banalne? Chyba tak.

Lecz czasem bywa inaczej: intuicja dyktuje mi, gdzie znajduje się właściwa droga, w jakim kierunku iść; jak pies, którego instynkt jest nieomylny, wybieram właściwe rozwiązania, w sposób naturalny, bez żadnego wysiłku, znajduję to, co mi najlepiej odpowiada, stosuję natchmiaszt, nawet nie wiem, jak to się dzieje, po prostu staję się i z tym wszystkim jestem wolny, szczęśliwy.

Zdarza się tak? Tak, czasami tak.

Najczęściej jednak wszystko jest pomieszane: sytuacja niemożności i analizowania, wpływu i oczekiwań z zewnątrz – z sytuacją beztrojskiej intuicji, lekkości, szybkich decyzji.

Nie powiem ile drobnych spraw, słów, sytuacji wpływa lub nie wpływa na muzyczne decyzje, na pewno nie ujawnię tego wszystkiego, a zwłaszcza tego, co najbardziej lubię, na czym mi najbardziej zależy.

Muzyka jest przecież po to, aby te wszystkie tajemnice ukryć, a ukrywając – wyrazić je poprzez dźwięki: dla każdego inaczej, bo jest to szyfr nie do odgadnięcia, nie do odczytania, dlatego każdy rozumie go po swojemu.

Utwór powstaje po to, aby kompozytor mógł się wyzwolić z pytań, które sobie stawia, z zadań, jakie sobie założył i zamknąć wreszcie jakiś rozdział swojego życia. Zwykle ulega następny pokusom, więc kończy kolejny utwór i w ten sposób słuchacz, biedni słuchacz, narażeni są na niesamowitą ilość nowych utworów. Ten proces jest nie do zniesienia dla nich, a kompozytorowi przynosi czasami pewną satysfakcję, tylko chwilową, bo w dłuższej perspektywie raczej zniechęcenie i zawód. Skąd się to bierze: zawód, zniechęcenie? Dlaczego nawet wybitni twórcy, którzy stworzyli bezsprzeczne arcydzieła, dali ludziom rozkosz słuchania, dlaczego nawet oni, zwłaszcza pod koniec życia, odczuwają zawód i pustkę?

CZĘŚĆ GŁÓWNA

uzależnienia i pamięć:

faktów,
sytuacji,
dźwięków,
obrazów,
utworów,
ludzi.

Wyliczone bez chronologii i hierarchii. Lista dalece niepełna.
(można czytać we fragmentach)

++ Siedzieć pod fortepianem w wieku sześciu lat i szybko, energicznie naciskać prawy pedał: efekt burzy, niesamowity huk. Zachwyt nad dźwiękiem, pierwsze wyobrażenie związane z brzmieniem instrumentalnym, który samemu można kształtować.

++ Siergiej Prokofiew: *Wizje ulotne* – zdziwienie harmonią, która umyka gdzieś w górę, szkliste dźwięki, świeżość kryształu. Później próby naśladowania, żałosne spłykanie piękna pierwowzoru. Szybko zrozumiałem, że nie ma gorszego sposobu na komponowanie jak naśladowanie, jak imitowanie. Pierwsze klasy liceum muzycznego.

++ Jerzy Semkow dyryguje *Muzyką żałobną* Lutosławskiego, Severance Hall w Cleveland, wczesne lata siedemdziesiąte. Wiolonczelista, który kończy utwór... co można powiedzieć, kiedy muzyka zastępuje wszystko i mówi więcej niż każdy inny język, a szczególnie więcej niż język mówiony, język pisany. Pozostałem z tą wiolonczelą na lata, mając w świadomości, że w muzyce najmocniej przekonuje żelazna konstrukcja i właśnie ona tworzy piękno.

++ Stary Igor Strawiński na początku lat sześćdziesiątych odwiedza Polskę. Stoi nad pulpitem w warszawskiej filharmonii, jest prawie nieruchomy, chór trzyma w nieskończoność akord z *Alleluja* – to właśnie trzecia część *Symfonii psalmów*. Nie tylko uniesienie genialnym dziełem, ale również refleksja nad naturą utworu muzycznego: jego przebiegiem w czasie, który jest zawarty w nutach, w ich wartościach rytmicznych, ale który może być szybszy lub wolniejszy i dopiero od tego zależy wyraz utworu.

++ Metz, Palais de Sport, lata osiemdziesiąte. Ensemble Intercontemporain gra *Répons* Pierre'a Bouleza. Jednolitość, jednolitość. To zawsze było mi bliskie i nawet ten utwór, którego struktura oraz technika łączenia dźwięków nie jest mi bliska, dociera do mnie przez swoją homogeniczną formę, przekonuje jako wielkie dzieło.

++ W 1955 roku Nadia Boulanger przyjechała do Warszawy. Przywiozła płyty. Dostałem Weberna *Koncert op. 24*, Messiaena *Trzy małe liturgie Obecności Bożej* i Bartoka *Muzykę na instrumenty strunowe, perkusje i czeleste*. To zaważyło, bardzo głęboko zaważyło. Słuchałem tej muzyki regularnie przy biurku przez wiele tygodni, codziennie około pół godziny. Byłem zdumiony, zdezorientowany, ale stale ciekawy. Wreszcie pochłoniąłem tę muzykę w całości i mam ją w sobie do dziś.

zmienia się w wyraz tego, co ludzkie, a wewnętrznie ożywiona – tego, co ekspresyjne.

Powtórzę: złożoność, w parze z ekspresywizmem i immanentyzmem, jest środkiem poznania. Złożona obfitość odzwierciedla przekształconą w wewnętrzne treści muzyki złożoność socjokulturową, ewentualnie równoczesność wielokształtnych semantyk. Ich wirtualny brak znaczenia wskutek wzajemnego neutralizowania sensu¹¹ występuje przeciwko polifonicznej wielowartościowości. Każdemu z aspektów triady przyporządkowany jest jeden znak (samo)konstytucji oraz temat wewnętrznej refleksji:

a) złożoność konstytuuje (muzyczną) technikę, względnie gramatykę i odwołuje się do świata oraz jego struktury;
b) ekspresywizm kształtuje (muzyczną) morfologię i reaguje na ją;
c) immanentyzm gwarantuje głębię pierwotnej muzykalności i odbija jej pozycję w świecie.

Estetyka złożoności trzyma się mocno całościowego obrazu tego, jaka muzyka musi być, przestrzegając tym samym zasad oryginalności, ekspresyjności, symboliczności i indywidualności. Zarazem stoi więc w ostrej opozycji do współczesnego zastępowania nie tylko muzyki przez jej symulację, ale także jej składników przez ich deprawację. Słuchanie się zdefunkcjonalizowało, dążenia się zmateriałyzyły, zawartość zobiektywizowała¹², zaś faktura zdehistoryzowała¹³. Rezultatem pojawienia się niezliczonych oddzielnych estetyk są redukcjonizm do fenomenów: chociażby w postaci tendencji do heterofonii („new complexity”), do „czystej dźwiękowości” (spektralizm), czy do „czystej czasowości” (minimalizm).

(...)

Implikacje muzyczno-filozoficzne

Obszar działania estetyki immanentystycznej sugeruje utopijną wizję muzyki czystej, sprowadzonej do siebie samej, będącej samą sobą, bez jakiegokolwiek obcego celu czy funkcji, ba, takiej, która sama zapominałaby o dotychczasowych reminiscencjach procesów emancypacyjnych i oczyszczających. Chwilowo, na poziomie chcąc się uratować muzyki, fundamentami, na których musi się wesprzeć refleksja muzyczno-filozoficzna, są: autonomia (wewnątrz sztuki, jak i w stosunku do społeczeństwa) oraz autopoiesis (jako mechanizm reprodukcji, na równi z systemem immunologicznym wewnętrznej logiki).

Muzyczna logika wewnętrzna, w której służbie pozostaje złożoność, jest – potraktowana transcendentnie – tym, co czyni muzykę z muzyki (w emfaticznym sensie): wewnętrzną ontologicznością muzyki; żąd-

ną ponadczasową platońską ideą, a raczej historyczną manifestacją; tym, czego nie da się analitycznie wypowiedzieć, do czego natomiast bezpośredni dostęp mają kompozytorzy. Logika ta wykształca muzykę jako samowystarczalną, autopoetycką, autoreferencyjną językowość *sui generis* z immanentnymi semantycznościami, które z pozostałymi obszarami ducha komunikuje się tylko podskórnie i do tego w bardzo niejednoczny sposób. Wspólnym elementem jej semantyczności jest po prostu to, co niepojęciowe-niewysławialne, a którego skłonność do metafizycznych absolutów jest powszechnie znana (Schönberg: „Może dlatego mówi ona każdemu więcej niż inne sztuki”). To, co wyjątkowe, buduje tu system symboliczny *eo ipso*. Muzyka wyraża przede wszystkim to, co muzyczne, co nie znajduje się w żadnym semiotycznie jednoznacznym stosunku do świata. To ona sama, a nie tylko jej dzieła, jest monadą.

Autonomia i autopoiesis w ich teraźniejszej postaci są rezultatem długiego (w ostatnich dwudziestu latach ostatecznie się domykającego) procesu emancypacji od kulturowych i społecznych przydziałów funkcji; a więc i od zadań społeczno-krytycznych, ikonoklastycznych i przewrotowych. Muzyka nie może ich spełniać, nie dopuszcza tego, co rewolucyjne. Ten przełom prowokuje odpowiedź modernistycznemu filozofowi muzyki, Theodorowi W. Adorno. Jego późna estetyka (nie tylko muzyczna) jest napędzana przez diagnostyczno-historyczno-teoretyczną ambiwalencję, która sytuację sztuki w minionym tysiącleciu uznaje za tymczasowo nierozwiązywalną. Sytuację radykalnej autonomizacji w stosunku do znaczenia świata i jednocześnie konieczność bycia zdaną na potencjał zawierania prawdy i tegoż świata.

Adomowskie pole sił rozciąga się między dwoma biegunami: negatywnej egzegezy beckettowskiej (znaczenie i podmiot rozpadają się, sztuka pozostaje tylko wybrzmieniem) i utopii *musique informelle*. Mogący otwierać nowe horyzonty esej *Vers une musique informelle*, do tej pory nieprzyswojony jednak ani przez muzykologię, ani praktykę, szkicuje (zapowiadając już późniejszą krytykę dodekafonii w *Filozofii nowej muzyki*) perspektywę dialektycznego przezwyciężenia serialnych aporii. (...) Zasadniczo utopia adomowska jest możliwa tylko wtedy, gdy założymy, iż jej autor – wbrew swojemu wszechobecnemu historyczno-filozoficznemu negatywizmowi – od razu rozpoznał i podniósł do rangi przesłanki emancypację muzyki od tych społecznych uwikłań, które czynią ów negatywizm przekonującym) prowadzącą do krystalizacji logiki wewnętrznej jako takiej.

(...) Teutoński paradygmat estetyki muzyki – skupienie się na relacjach ze społec-

zeństwem – ma w Adornie swojego prekursora, który piętnaście lat studiował partytury zarówno Schönberga, jak i Strawińskiego, do czasu aż opublikował swoją socjologiczną argumentację w *Filozofii nowej muzyki*. Rozpad, ewentualnie degradacja tego paradygmatu do czystej ideologii – bez rzeczowego uprawomocnienia, którym mogłaby być analiza partytur – określam mianem „syndromu teutońskiego”. Wynika stąd, że wobec muzyki może być stosowana socjologiczna refleksja, i to tak dalece, że muzyka, jako względnie podrzędna, musi przystać na projekcję tych systemowo jej obcych kryteriów i przyłączyć się do protestu wobec dowolnych przeważnie zjawisk społecznych. Zapomina się jednak przy tym, że muzyka – chociaż społeczna, jak wszystkie sensowne fenomeny – jest oddzielona od innych podsystemów w przestrzeni ogólnospołecznej (np. polityki, edukacji, itd.). Że ona sama, jako podsystem społeczny, usamodzielnia się, i to w procesie, który sam w sobie był rdzeniem społecznym. Leżące u podstaw syndromu teutońskiego pojęcie społeczeństwa jest beznadziejnie niedorozwinięte, pozostaje w tyle za teoretycznymi wysiłkami samej socjologii. Uzdrawiające wobec tego mogłoby być nie tyle przeczytanie Luhmanna, co (nieideologiczna) lektura Maxa Webera. Nowa muzyka, potraktowana ściśle socjologicznie, jest dziś samowystarczalnym (obdarzonym personalnymi rolami i zasobami finansowania) podsystemem w podsystemie kultury, który według wzorów racjonalności z zewnątrz może „przetrawić” przysze kryteria dopiero wtedy, gdy zostaną one przekształcone w wewnątrzsystemowe. Niewyciąganie z tego konsekwencji stanowi główną bolesną przyczynę syndromu teutońskiego.

Z punktu widzenia praktyki, ta niewyobrażalnie żenująca paplanina o porządkującym wszystkim stanie materiału (a dokładniej: o materiale w przypadku jego braku) lub o niedoścignionej w wyrazie osławionej czystej nicości, jest nie do zniesienia i z tego powodu należy jej zaprzestać. Dla opamiętania należałoby prześledzić *Deutscher Ideologie* Marksa, i jej zaktualizowane „mgliste wyobrażenia w głowie”. Adorno, którego ambiwalencję niweczy się, bezasadnie wyolbrzymiając jedną ze stron, znacznie poza tym nadużywany, jest do uratowania. Zakłada ono jednak zmianę konstytucji tego, co uchodzi za muzykę, o którą nie można wszak zakończyć sporu.

Konkluzja

Złożoność nie wymaga wyłączności – to byłoby po prostu fetyszystyczne – ale raczej: prawdy (historyczno-genetycznej, osobowo-rzeczywistej, epokowo-społeczno-autentycznej), i w tym pozostaje wierna

++ Wczesne lata siedemdziesiąte, Londyn, studia telewizyjne BBC Malde Vale. Gramy razem z Cornelusem Cardew, Davidem Bedfordem i Johnem Tilbury. *Great Digest* Corneliusa. Ja na butelkach (dmucham) i na pudle rezonansowym fortepianu (głównie skrzypienie poprzez pocieranie dłonią z kalafonią). Przeżywamy zachwyt improwizując, właściwie zachwyt nad samym sobą, że potrafimy połączyć nasze działania dźwiękowe, że potrafimy być naprawdę razem.

++ Władysław Strzemiński, jego malarstwo i teoria unizmu to najbardziej inspirująca dla mnie idea artystyczna. Utopia, rzecz nie do zrealizowania i chyba dlatego tak bardzo pociągająca.

++ Ostatnia rozmowa z Witoldem Lutosławskim, przez telefon, był już śmiertelnie chory, leżał w łóżku. Pyta mnie, jakich kompozytorów najbardziej cenię, który jest mi najbliższy. Odpowiadam: Haydn, Brahms, Chopin. A on na to: „ale mi zajechałeś drogę”.

++ Paryż, rok 1969, Centre Americaine. Codzienne próby *Glossolalie* Dietera Schnebla. Pracujemy we trójkę: Diego Masson, Gaston Silvestre i ja. Graficzna partytura, jestem trochę zagubiony. Pierwsze pytania: dlaczego mam dać innemu kompozytorowi tak wiele swoich pomysłów, swojej wyobraźni. Czy taka sytuacja, w której ja sam kształtuję cały obraz dźwiękowy utworu, obraz, którego kompozytor nawet w małym stopniu nie przewidział, a więc czy taka sytuacja jest w porządku? A jednak, jeszcze wtedy dużo graficznych partytur grałem, właściwie tworzyłem utwory pod nazwiskiem innych kompozytorów. Robiłem tak, bo czulem, jak bardzo rozwija się moja wyobraźnia dźwiękowa. Miałem w tym procederze ogromną przyjemność, beztrudną przyjemność dawania innym.

++ Tomek Sikorski przyniósł do szkoły rewelacyjną wiadomość: jest nowa awangarda! Boulez, Stockhausen, Nono. Był rok 1957. Na początek słuchaliśmy *Le marteau sans maître*. Potem studiowaliśmy partytury Stockhausena i Nona. Chciałem się tym jakoś zapłodnić, coś z tego mieć, wiedziałem przecież, że ta muzyka jest odkrywczą. No i nic. Zupełnie nic.

++ Instrument, ale właśnie ten jeden: fortepian – bierze udział w decyzjach muzycznych. Poprzez swój dźwięk, mechanikę, dotyk palców na klawiaturze. Codzienny kontakt z fortepianem na przestrzeni prawie całego życia stworzył przyzwyczajenie, dyscyplinę, ukształtował moje ucho, pomógł w przeżyciu trudnych momentów i przede wszystkim dał ogromną ilość satysfakcji i radości. Często myślę o nowym utworze przy fortepianie: sprawdzam połączenia dźwięków, akordów, gram wyobrażone przedtem fragmenty. Forte pianu dźwięk, budowa, moja łatwość posługiwania się klawiszami, wpływają na decyzje kompozytorskie.

ZAKOŃCZENIE, KTÓRE NIE KOŃCZY

(również – nie posiada zasadniczo nowych elementów – można opuścić)

Moja świadomość muzyczna kształtowała się raczej poprzez bunt i odrzucenie tego, co słyszałem i grałem, niż poprzez naśladownictwo. Ale samo odrzucenie nie daje odpowiedzi, jak komponować, co robić. Byłem podatny na jakiś bodziec, na jakąś ideę. Dlatego, kiedy w 1957 roku poszedłem na pośmiertną wystawę dzieł malarskich Władysława Strzemińskiego, mogłem dostać ośnienia, mogłem nagle zrozumieć, jak komponować, w jakim kierunku pójść. Od tego czasu idea stworzona przez Strzemińskiego unizmu stała się dla mnie naczelną zasadą budowania muzycznej formy. Dodatkowo jednolitość, homogeniczność, bezkonfliktowość i rygorystyczny ład konstrukcji odpowiadał mi w sensie emocjonalnym. To było po prostu moje. Nadto – idea unizmu dawała możliwość tworzenia muzyki odmiennej od głównego nurtu tego czasu. Miałem w ręku ideę, która wskazywała jak komponować. Miałem w ręku ideę, którą umożliwiała mi pójście własną, oryginalną drogą. Wreszcie idea unizmu dawała możliwość komponowania muzyki zgodnej z moją wrażliwością.

Ale ta sielanka trwała niespełna siedem lat. Wkrótce okazało się, że jest to droga bez wyjścia. *Cul de sac*. Wówczas dopiero stanąłem przed pytaniem: gdzie jest moja muzyka i jak ją komponować.

Próbowałem rozwinąć, poszerzyć pojemność ekspresyjną mojej muzyki. Próbowałem odejść od unizmu, sprzeciwić się mu, tworzyć zupełnie niezależnie od niego.

Tworzyłem utwory stosując cytaty z muzyki ludowej.

Wykorzystałem rzadko używane instrumenty ludowe.

Komponowałem utwory z elementów muzyki popularnej.

Improwizowałem, również z muzykami-przyjaciółmi z Warsztatu Muzycznego. Była to forma swobodnej kompozycji.

Współpracowałem z architektami tworząc kompozycje przestrzenno-muzyczne.

Stosowałem dźwięki syntetyczne.

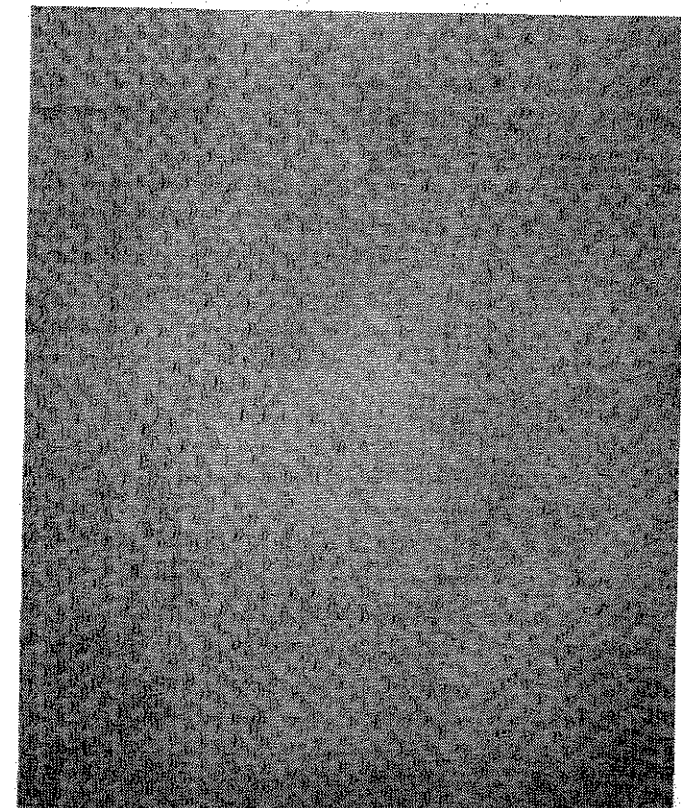
Rzuciłem się w nurt muzyki ekspresyjnej, uzależnionej także od przeżyć osobistych i od tego, co dzieje się na świecie.

Komponowałem muzykę do teatru.

Komponowałem opery.

Nigdy jednak nie porzuciłem w całości idei unizmu. Mimo, że świadomie tego chciałem. Wszystkie moje utwory mają cechy, jakieś fragmenty, które z unizmem są związane. Tryumf idei. Wierność.

Zygmunt Krauze



Władysław Strzemiński, *Kompozycja unistyczna II (10)* (1931), Muzeum Sztuki, Łódź

pierwotnym pobudkiem estetycznej moderny. Nie jest bynajmniej postmodernistyczna, jako że postmoderna nie jest żadną cechą stylu ani gramatycznością, a raczej stanem społeczeństwa: zauważalnym wszędzie wyrównaniem wartości, czy wręcz neutralizacją wartości tego, co uznawane jest za istotne. Widzenie w złożoności ostatnich konwulsji od dawna zużytego, gdyż pozbawionego wabików, manierystycznie wybujałego paradygmatu jest jednym z typowych zjawisk bezrozumnej recepcji – całkiem podobnej do występującej w fazie późnego ekspresjonizmu około roku 1910, w której można było dostrzec ostatnią eks-/implozję ja w chwili jego wyczerpania. Konserwatywnie jej besztanie jest wyrazem umysłowego lenistwa albo braków w inteligencji. Złożoność jest najbardziej radykalnym, refleksyjnym i zróżnicowanym przejawem co najmniej jednej z głównych tradycji zachodniego rozwoju muzyki, tej strukturalno-polyfonicznej. Kto tradycję tę afirmuje lub bierze za punkt wyjścia ikonoklastycznej negacji, tego nie ominie złożoność; kto odda się raczej dźwiękowemu, niedyskursywnemu, „empirystycznemu” ujęciu muzyki, ten będzie miał łatwiej – w końcu wybrał świadomie łatwiejszą drogę.

Nie chodź o apologię Briana Ferneyhougha, którą zawdzięcza swoim uczniom. Elementy „wartościotwórcze” (Hermann Broch) powyżej pewnego poziomu nie wymagają żadnej protekcji: i bez niej pójda swoją drogą – w tej kwestii heglowski podstęp rozumu powinien dokonywać się i dziś. Oponenti pozostali bez argumentów (trudno wszak nimi nazwać skalowanie) wobec dominującej pozycji Ferneyhougha w obrębie swojej generacji, w ramach której jest on bez wątpienia najbardziej znaczącym i inteligentnym twórcą. *Lemma-Icon-Epigram, II Kwartet smyczkowy, Carceri d'Invenzione I, Etiudy transcendentalne* są niewątpliwymi arcydziełami o randze historycznej. Zarzucać im konserwatyzm, „brak wewnętrznej „społeczności” czy bezrefleksyjne obchodzenie się z materiałem jest – odpowiednio – wyrazem bezradności, nadmiernych żądań, niekompetencji lub ignorancji, lecz w żadnym wypadku nie efektem poważnego, rzeczowego badania (zwłaszcza samych dzieł). (...)

(...) Twórcy okreśani jako „złożonościowi”, mimo swojego „złożonego designu” nie komponują, moim zdaniem, w sposób „złożony”. Chris Dench zdaje się być mało zainteresowany złożonością; Michael Finnis zachowuje się jak bruiystyczny pianista; Richard Barrett w rozmowie ujawnia niezrozumienie tego, co nazywam złożonością; Klaus K. Hübler poszedł w stronę połączenia absurdałności z technicyzmem; James Dillon, który jako jedyny zbliżył się do

złożoności (definiowanej jako polifoniczno-wielokształtna), podążał w kierunku spektalizmu. Oczywiście jest – co starałem się tu pokazać – że złożona złożoność, coś prawdziwie swoistego (nawet jeśli zapośredniczonego przez tradycję) w celu określenia swych granic (*omnis determinatio est negatio*) potrzebowała właśnie takiego obwieszczenia.

(...)

Claus-Steffen Mahnkopf, 1990

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

Oryginalna wersja tekstu opublikowana została w „MusikTexte” nr 35 (1990). Dokonałmy szeregu skrótów, głównie w ostatnich akapitach, poświęconych kompozycjom samego Autora.

¹ Należy wtrącić, iż złożoności nie wolno mylić z „fenomenem Xenakisa”. W tym miejscu polecam ważną i znakomitą pracę F. Nicolasa *Le monde de l'art n'est pas le monde du pardon*, w: „Entretiens” 6, luty 1988.

² A ono z kolei restytuuje subiektywną spontaniczność bez jej historyczno-filozoficznego zafalszowania.

³ „Idei” w znaczeniu schönbergowskim, względnie w sensie „idei estetycznej” Kanta.

⁴ W sensie „opisu muzycznego” Zofii Lissy.

⁵ W sensie tego, co dla spontanicznego ucha wydaje się warte posłuchania, znaczące dla późniejszej semantyzacji i z tego powodu niedające się pominąć.

⁶ W znaczeniu, jakie mu nadał Thomas Kuhn w swojej *Strukturze rewolucji naukowych*.

⁷ Chodzi oczywiście, odpowiednio o Karlheinz Stockhausena i Pierre'a Bouleza, których autorstwa są wspomniane dzieła [przyp. red.]

⁸ Przynajmniej tę, którą niezmiennie nazywa się nową (jak gdyby ten przymiotnik sam przez się nie wykluczał odcasowienia).

⁹ Chodzi tu zapewne o „inteligencję zawartą w dźwiękach”, której poszukiwanie postulował już Theodor W. Adorno [przyp. red.]

¹⁰ *Sosein des Ichs* – w sensie heideggerowskim (przyp. red.).

¹¹ W znaczeniu oporu wobec semantycznego wymiaru złożoności.

¹² Wścibscy subiektywiści znów nie wiedzą, czym jest dziś subiektywność i jak to z nią jest.

¹³ W sensie usunięcia śladów własnego stawiania się.



Orkiestra klubowa

Wywiad z Ari Benjaminem Meyersem

Szkoda, że kompozytorzy rzadko wpadają na imprezy do klubów, bo didżeje i laptopowcy coraz bardziej są ciekawi tego, co dzieje się na akademii. Ari Benjamin Meyers postanowił ożywić tę wymianę doświadczeń, organizując w Berlinie Club Redux, gdzie do współpracy ze swoją orkiestrą zaprasza najciekawszych artystów elektronicznych.

Dotychczas pomyśl na Orchestra Deux wydawał się prosty – znalezienie związków między kulturą klubów i muzyką współczesną. Dlaczego po koncertach z utworami Reicha, Rileya i Glassa zagranymi z didżejami i laptopowcami wzięliście na warsztat repertuar Einstürzende Neubauten?

Choć jesteś wykształconym kompozytorem i sam przez lata występowałeś w filharmoniach, wybrałeś teraz przestrzeń klubową. Czy sprawdzona już przez Ciebie formuła prezentacji muzyki wyczerpała się, zmiana została podyktowana raczej przez sam repertuar?

Zapraszanie didżejów i laptopowców do grania w orkiestrze można uznać za odważny krok, ale z drugiej strony łatwo Cię skrytykować za bezsensowne kierowanie się modą. Na ile Twoje decyzje o wyborze artysty są poprzedzone dłuższymi poszukiwaniami i na ile jego obecność nadaje sens wykonywanym utworom?

Pierwotne założenie było takie, żeby doprowadzić do współpracy między różnego rodzaju artystami i składem orkiestrowym oraz stworzenie razem nowych utworów. Mnie jako kompozytora interesowała możliwość posiadania własnego zespołu, który mógłby grać „kompozycje” napisane przez kogoś, kto nie ma do tego żadnego przygotowania akademickiego. Często to właśnie najciekawszy dzisiejsi muzycy nie mają wykształcenia muzycznego i ich działalność chciałem w końcu pokazać. Jak wspomnieliśmy, zaczęliśmy od didżejów i laptopowców w kontekście minimalizmu. Pierwszy koncert składał się z utworów Terry'ego Rileya, wykonaliśmy na przykład po raz pierwszy *In C* na laptopy z Hanno Leichtmannem, Nicholasem Bussmanem oraz Lillevaen z Rechenzentrum i duetem Minit. Potem wzięliśmy się za Reicha razem z Ricardo Villalobosem i za Glassa z didżejem Luciano. Czwarty koncert pod hasłem „rave” składał się z naszych kompozycji z TV Victorem, legendą muzyki trance. Teraz przyszedł czas na *Einstürzende Neubauten*.

Robiłem w życiu wiele rzeczy – studiowałem muzykę klasyczną, uczyłem się dyrygować, ale nawet wtedy miałem czas i ochotę na granie ze znajomymi w zespołach rockowych. Choć uwielbiam repertuar klasyczny: operę, Bacha, symfonie Beethovena, kwartety Szostakowicza, nie mogłem zrozumieć, dlaczego na koncertach nie można nawiązać podobnego kontaktu z publiką i wzbudzić w niej takiej energii, jaka staje się udziałem zespołów gitarowych czy didżejów. Dlaczego nawet koncerty muzyki współczesnej odbywają się w okolicznościach takich samych jak 400 lat temu, w sali koncertowej, przy zgaszonych światłach i w eleganckich garniturach? W Club Redux postanowiłem przybliżyć publiczności muzykę, której się nauczyłem, w bardziej współczesny i bezpośredni sposób. W klubie ludzie mogą potać się, napić się, pogadać ze znajomymi, grać zawsze w miarę głośno, więc tak żywa atmosfera wcale nie przeszkadza w odbiorze koncertu. Wręcz przeciwnie, nawet jej sprzyja.

Kiedy kogoś zapraszam do składu, robię to dlatego, że go znam i szanuję. Pomyśli na granie wynikają ze wspólnych fascynacji i zainteresowań, które dzieje z poznanymi artystami. Chodzę do klubów, słucham, co się dzieje i pewne rzeczy mi się podobają, a inne mniej. Staram się szukać skojarzeń z muzyką, którą studiowałem – w ten sposób dostrzegłem związki między techno i minimalizmem. Uważam, że utwory Reicha czy Glassa nie różnią się zbytnio od tego, co słyszę w klubach. W podobny sposób doszło ostatnio do nawiązania współpracy z *Einstürzende Neubauten* – zespołem, którego nagrania towarzyszyły mi od dzieciństwa. Wybór ten nie był przypadkowy, gdyż i oni w interesujący sposób posługują się rytmem i repetycją. Innym przykładem jest nasza współpraca z Ricardo Villalobos. Kiedy słuchałem jego nagrań, śledząc, jak składa sample i beats, miałem wrażenie, że musi być geniuszem. Potem poznałem go i okazało się, że studiował perkusję i dobrze znał nagrania Reicha. Może z zewnątrz moje przedświadczenia mogły wydawać się sztuczne, jednak w rzeczywistości wszystko rozwija się w sposób bardzo naturalny – jest realizacją naszych wspólnych pomysłów.

Panorama twórczości Michaela Finnissy'ego

IAN PACE

Dzieło Michaela Finnissy'ego jest jak podróż, podczas której pojawia się dowolna ilość dygresji (czasem długotrwałych) zbaczających z „głównej ścieżki”. Pod koniec drogi dostrzegamy jednak, że dygresje były znacznie bardziej interesujące niż konkluzja: co więcej, podróż miała przede wszystkim na celu odkrycie tych obszarów. Jako „przewodnik” po blisko 200 utworach składających się na katalog dzieł Michaela Finnissy'ego w dniu jego pięćdziesiątych urodzin, pozwolę sobie skonstruować moje własne „ścieżki”. Ostatecznie jest ich przecież nieskończenie wiele i choć żadna z nich nie przeprowadzi nas przez dzieło w jego pełni, chciałbym tylko podzielić się kilkoma spostrzeżeniami na temat zasięgu i oddziaływania utworów Finnissy'ego.

Góra-dół

W muzyce współczesnej istnieją dwie tendencje konstrukcyjne. Jedną z nich to *top-down* (górną-dół): kompozytor rozpoczyna od ogólnego pomysłu dzieła i pracuje nad detalami. Druga to *bottom-up* (dół-góra): twórca rozpoczyna od najmniejszych części formy i, używając rozmaitych metod transformacji, komponuje duży utwór. Jest to oczywiście uproszczenie – każdy interesujący artysta dostrzega i wykorzystuje dialektykę między tymi dwiema skrajnościami – ale mówię o stopniu dominacji którejś z nich.

Michaela Finnissy'ego umieściłbym w pierwszej grupie, jednak z wieloma zastrzeżeniami. Często czyni on użytek ze stosunkowo monolitycznych, a przez to łatwo uchwytanych struktur, które stają się dla słuchacza „nicią Ariadny”. Rozwój materiału w żadnym wypadku nie służy jednak tylko wzmocnieniu tych struktur, wręcz przeciwnie, często może on przebiegać w kierunkach stycznych lub odwrotnych, a także doprowadzać do najbardziej oddalonych

w ramach przyjętych granic zakątków. Stąd też bierze się dialektyka oraz powody, dla których muzyka Finnissy'ego jest w stanie utrzymać dynamizm na długich odcinkach. (...) Dzięki takiej postawie ma on szansę tworzyć obszary umożliwiające działanie wewnątrz, wokół oraz przeciwko opresyjnym siłom, które dążą do podporządkowania sobie indywidualnej wolności.

As when upon a *trancèd summer night* (1966/68) na fortepian, perkusję i trzy wioloncze wykorzystuje jako fundamentalną



strukturę pochodzących dźwięków wstępujących od najniższych regionów wiolonczeli do najwyższych rejestrów fortepianu i wyżej, ku pozbawionemu wysokości obszarowi brzmień talerzy. To jednak tylko najbardziej podstawowy poziom, materiał rozgałęzia się w wielu kierunkach, często całkowicie odbiegających od ogólnego kształtu dzieła. Podobne wstępujące/zstępujące figury użyte są w tak odmiennych utworach jak *Banumbirr* (1982/86) na mały zespół i *G.F.H.* (1985) na fortepian czy ostatnia z *Verdi Transcriptions*. (...)

W innych kompozycjach długie odcinki lub całe utwory umieszczane są w ograniczonych rejestrach. (...) Takie „restrykcje” podnoszą napięcie poprzez ustanowienie granic, które prowokuje reakcję, szczególnie żywą wobec braku tonalności. Po zestawieniu poszczególnych obszarów rejestru przypominają pasma kolorów z całego widma. Na ekstremalnych wysokościach pojawia się przewaga konturu – a przez to raczej melodii niż harmonii, która ulega zatarciu. Finnissy zdaje sobie sprawę z możliwych konotacji *fantasmagorii* (jak ją zdefiniował Adorno?) w sferze bardzo wysokich dźwięków, lecz dla niego są one częścią procesu tworzenia wizjonerskiej muzyki, wykraczającą poza tę, którą dotychczas znaliśmy.

Istnieje wiele innych metod, dzięki którym Finnissy osiąga przejrzystość formy. Rozmaite typy pól harmonicznym utworzonych przez 5-tonowe (pentatoniczne), 7-tonowe (diatoniczne lub modalne), 12-tonowe (chromatyczne) i 24-tonowe (ćwierćtonowe) skale wyznaczają bardzo ściśle ramy strukturalne. *All fall down* na fortepian otwiera gwałtowna seria dźwięków przebiegających przez całą klawiaturę, w ramach której to serii zastosowane są filtry, co sprawia, że pojawiają się fragmenty wykonywane wyłącznie na białych albo czarnych klawiszach. Podobne procedury stały się z czasem coraz bardziej skomplikowane, o czym mogą świadczyć

inne utwory, takie jak *Fast Dances*, *Słow Dances* (1978-79) czy niektóre z *Verdi Transcriptions*. (...) Perspektywy tkwiące w rozciąganiu 7-tonowych pól do granic możliwości nie przestają urzekać kompozytora, jak ma to miejsce w diatonicznym serializmie wolnych części *English Country Tunes* lub „pandiatonicyzmie” *East London Heys* (1987). (...)

Finnissy buduje strukturę niektórych utworów wokół zmiennych interwałów, szczególnie widowiskowo w operze *The Undivine Comedy* (1985-88), w której każda

Odwaga polega przede wszystkim na tym, że zestawiasz ze sobą muzyków mających ogromną wiedzę, wieloletni staż i wykształcenie z artystami, którzy działają intuicyjnie. W podobnej sytuacji znajduje się czasem również inna berlińska orkiestra – Zeiträtzer. Czy w takich przedsięwzięciach udaje się wypracować jakiś wspólny język?

Twój projekt wpisuje się przede wszystkim w prowadzone od kilku lat próby godzenia świata akademii i muzyki klubowej. Odnoszę jednak wrażenie, że np. wykonanie przez *London Sinfonietę* utworów z repertuaru wytwórni Warp wypada mniej interesująco niż remiksy Reicha, Glassa czy Debussy'ego. Nie masz wrażenia, że to właśnie nieograniczona wyobraźnia samouków ma większą wartość w tego typu projektach?

Ta droga do poznania muzyki współczesnej z reguły wiedzie przez odkrywanie nowojorskiego minimalizmu. Jednak dla ludzi, którzy siedzą w tzw. muzyce poważnej od lat, jest to, nie da się ukryć, zamknięty rozdział. Pojawia się w takim razie pytanie: do kogo kierujesz te koncerty i jaką wartość mają te Wasze działania edukacyjne?

Zdajesz sobie jednak sprawę z tego, że wiązanie się kulturą techno jest flirtem z popkulturą? Nie obawiasz się, że muzyka współczesna, która znajdowała się w opozycji do mainstreamu, przez takie zabiegi może stać się po prostu kiczem?

Dla mnie Zeiträtzer jest bardziej osadzony w tradycji New Music Ensemble, my tymczasem jesteśmy w większym stopniu zespołem. Różnica w podejściu do grania na żywo jest równie ważna co sama muzyka. My jesteśmy zainteresowani prezentacją tego, co dzieje się obecnie, teraz i tutaj. Oznacza to trochę więcej improwizacji, ale też sporo prób i indywidualnych ćwiczeń. W świecie klasyki zasada jest prosta: perfekcja mierzona jest ilością zagranych godzin, zaś ostatecznie dokładnością wykonania. Natomiast kiedy taki zespół rockowy schodzi ze sceny, mówimy – „Byli nawaleni, ale zagrali taki koncert!”. To są właśnie te legendarne noce. Oczywiście my nie gramy po pijaku, ale chodzi o uchwycenie tej specyficznej atmosfery, a nie o w miarę wiernie odgrywanie utworów. My też dużo ćwiczymy, ale na żywo równie ważny jest aspekt podejmowania ryzyka i zaskakiwania samych siebie. Ja sam jako kompozytor i dyrygent stawiam sobie również zadanie kontrolowania sytuacji oraz wykorzystania w miarę możliwości wszystkich dostępnych w orkiestrze instrumentów, w tym komputera czy gramofonu. Czasem zwykłe powiedzenie, że „gramy na pięć”, czy zapisanie kilku nut nie mówi nic naszym gościom i wtedy pozostaje porozumiewanie się gestami. Nie jest to najlepsza metoda, dlatego pracujemy nad znalezieniem lepiej funkcjonującego wspólnego języka.

Mnie też nie podobają się „Warp Night”, ale wcale się temu nie dziwię. Wynika to z tego, że kompozytorzy współcześni wiedzą mniej o elektronice, muzyce klubowej, niż didżeje o twórczości akademickiej. Spotkałem wielu artystów laptopowych i gramofonistów, którzy opowiadali mi o ulubionych utworach Ligetiego albo Stockhausena. Natomiast mało który młody kompozytor wie, kto to jest Aphex Twin. Nie chcę nikogo krytykować, ale to udowadnia, jak ograniczona jest klasyczna edukacja. Na szczęście wcześniej czy później może pojawić się uznanie dla jakiegoś artysty i potrzeba poznania jego muzyki. Efekty współpracy między tymi środowiskami muszą być organiczne, dlatego my zapraszamy do współpracy muzyków z zewnątrz. W przypadku wykonania repertuaru z wytwórni Warp błąd polegał na tym, że utwory te tak po prostu zaaranżowano na orkiestrę. Natomiast my robimy coś zupełnie innego, można to nazwać wykonywaniem remiksu na żywo. To najlepsze rozwiązanie.

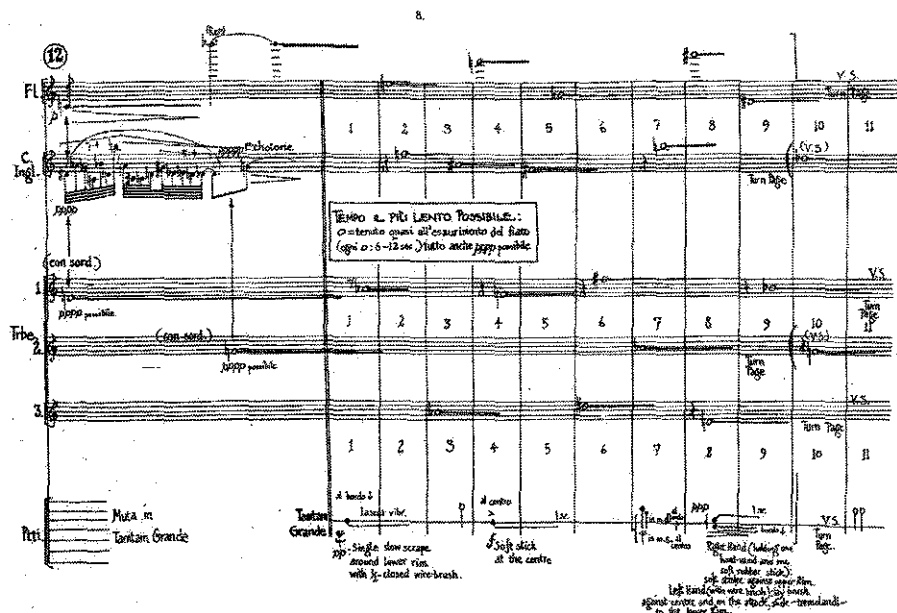
O ile lubię ten hardcore minimalizm, o tyle muszę się z Tobą zgodzić, że ostatnie utwory Glassa czy Reicha rozzaczarowują. Dlatego sięgamy po starsze kompozycje i pokazujemy je w nowym świetle wplatając je w związki z techno. Zdaje sobie sprawę z tego, że ten kierunek w muzyce jest zamknięty. Jednak kiedy pomyśleć dłużej, okazuje się, że świat jest zdominowany przez idee minimalizmu. Można je dostrzec w telewizji, filmach, sztuce, designie, meblach... Kiedy posłuchasz sobie didżejów i laptopowców, przyjrzyj się temu, jak używają loopów, sampli, repetycji, również dostrzeżesz minimalizm. Przydałoby się na to inne słowo, podpieranie się czterema nazwiskami – Reich, Riley, Glass, Young – nie może trwać wiecznie. Może na przykład neo-minimalizm?! Chodzi o rozwijanie ich dokonań w szerszym kontekście. Wyrastaliśmy, słuchając muzyki zbudowanej na loopach i samplach, teraz trzeba zrobić krok dalej. Nie ma co wmawiać ludziom, że minimalizm się skończył, raczej jest coraz bardziej dominujący. Teraz tylko trzeba to wykorzystać i poprowadzić dalej. Widzę to również na przykładzie naszego zespołu – wyrzuciliśmy z minimalizmu, a kierujemy się gdzie indziej.

Nie boję się tego, bo mam świadomość, do czego może prowadzić bezmyślne łączenie różnych gatunków. Kronos Quartet gra Hendrixa, Pavarotti śpiewa Sinatra, takie pomysły czasem sprawdzają się lepiej, czasem gorzej, ale nie sądzę, żeby były istotne dla rozwoju muzyki. Ja mam 33 lata, sam dorastałem w Nowym Jorku, gdzie większość czasu spędzałem w klubach, słuchając rocka, i nie widzę powodu, dla którego mam to wszystko porzucić tylko dlatego, że studiowałem na akademii. Kiedy piszę utwór, nie muszę się powoływać na inspirację kims, ale staram się posługiwać własnym językiem. Lubię trzyminutowe piosenki, ale też muzykę niepopularną, gdzie utwory są dłuższe i bardziej skomplikowane. Łącząc te dwa podejścia, mogę stworzyć nową jakość, która w pełni mnie usatysfakcjonuje. Niestety czasem kompozytorzy, kiedy się starzeją i zostają nauczycielami, nie potrafią zrozumieć, że my – obecni trzydziestolatkowie – wyrastaliśmy na MTV i że to może mieć wpływ na nasze podejście do komponowania. To jest poważny błąd, bo jedno nie musi wcale wykluczać drugiego. Łączenie klasyki z popem może być wstydlive, ale jeśli wypracujesz sobie do tego własny język, to będziesz oceniany tylko na podstawie tego, czy jesteś dobrym czy złym kompozytorem.

Wywiad przeprowadził Jacek Skolimowski podczas swej listopadowej wyprawy do Berlina.

z części rozwija się od dominacji kwinty do końcowego unisonu. Niezwykła intensywność utrzymana dzięki temu w całym przebiegu utworu, odzwierciedla upadek protagonisty, zarówno mentalny, jak i polityczny³. Fascynacja opozycjami binarnymi (widoczna w takich tytułach jak *Sea and Sky*, *To and Fro*, *Lies and Marvels* oraz *Mars and Venus*) może mieć źródła w zainteresowaniu kompozytora antropologią Claude'a Lévi-Straussa. *Songs 1-9* (1966-68) mają w większości formę dwuczęściową. Na skutek inspiracji serią krótkich eksperymentalnych filmów Seana Brakhage, w wielu spośród nich części te przypominają dwa różne ustawienia kamery. *Song 9* zawiera długie odcinki ciszy, pod koniec których materiał zostaje przypominany tylko po to, by można było dostrzec, że w niektórych przypadkach rozwinął się on od momentu, w którym się zakończył – jak samochód przejeżdżający za budynkiem lub słońce przesuwające się za chmurą. *Afar* (1966-67) wykazuje podobieństwo do pieśni. Wers *Afar the sea that thine eyes washed*, pochodzący z poematu, który zainspirował ten utwór⁴, ujmuje dwa sposoby postrzegania wodnych przestrzeni: ocean oglądany z daleka i wodny przestwór dostrzegany, gdy spogląda się komuś w oczy z maksymalnie bliskiej odległości. Korespondujące z nimi ekstremą dynamiczną serią dźwiękowych, wykonywanych jednocześnie przez kilka instrumentów oraz bardzo długo przytrzymywanych nut, w rzeczywistości tak bardzo się nie różnią: stopień aktywności wewnątrz trzymanych dźwięków, pozostaje tak samo „złożony” jak wówczas, gdy ta aktywność staje się jawna:

Przykład 1



Taka „unifikacja skrajności” ujawnia „krytyczną” postawę Finnissy’ego i stanowi zarówno przykład myślenia poststrukturalistycznego⁶, jak i strukturalistycznego. W następujących zbiorach pieśni: *10-15* (1971-75) oraz *16-18* (1976), opozycje są penetrowane w ramach cząstek, takich jak relacja między gwałtowną aktywnością i względną równowagą, dźwiękiem/ciszą, długimi nutami/ornamentacją, „ukierunkowanymi”/„ozdobnymi” liniami melodycznymi, wyrazistymi/ograniczonymi melodiami, dobrze słyszalnymi liniami/magmą dźwiękową. (...)

Kto zna tylko muzykę, nie jest muzykiem

Idee i koncepcje zaczerpnięte z kina przenikają inne wczesne utwory w równym stopniu jak *Songs*. Pierwsze znane dzieło kompozytora, *Le Dormeur du Val* (1963-64/66/68) w wyraźny sposób wykorzystuje teorie montażu Eisensteina. Poszczególne części zyskują znaczenie raczej dzięki ich wzajemnej konfrontacji niż jako odrębne całości. Tak samo dzieje się w *From the Revelations of Saint John the Divine* (1965/70). Finniszy powiedział, że muzyka przypomina bardziej dynamiczne, dialektyczne medium filmowe, niż statyczne medium malarskie, potwierdzając to szczególnie *Autumnall* (1968-71) i *Snowdrift* (1972), które nieustannie przesuwają się pomiędzy „scenami”. Formułowana przez wielu sugestia, że muzyka powinna być zawsze ciągła, jest analogiczna do wymagania, by zrezygnować z filmowych cięć. Czasami okazuje się to udane, ale czy każdy film może przypominać *Sznur Hitchcocka?* (...)

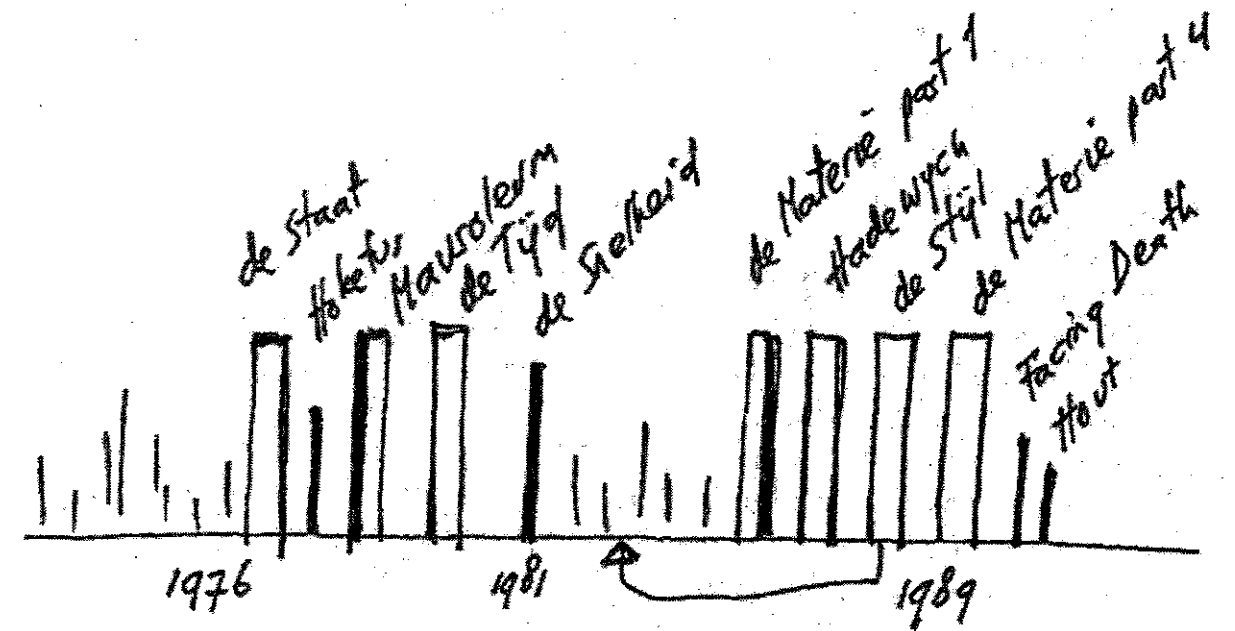
Finnissy posiada wyjątkowo dużą wiedzę na temat rozmaitych sztuk (Busoni: „Kto zna tylko muzykę, nie jest muzykiem”). Niektóre utwory poprzedzone są cytatai literackimi, od których zapożyczają swe tytuły (*As when*

upon a trancèd summer night z Keatsa; *Wild Flowers* (1974) oraz „above earth's shadow...” – z Blake’a, *Autumnall* – z Donne’a; *Transformations of the Vampire* – z Baudelaire’a). Finniszy opracowywał teksty takich autorów jak Hildegarda z Bingen, Tasso, Szekspir, de Sade, Jane Austen, Lear, Rimabud, Zola, Hölderlin, Whitman, Błok, Majakowski, Jesienin, a także tradycyjne poezje ludowe oraz teksty sakralne. (...) Szczególnie przejmujące są świadectwa Brytyjczyków chorych na AIDS, przeplatane wierszami rosyjskich pisarzy homoseksualistów, w poruszającym utworze *Unknown Ground* (1989-90)’. Bezpośredniość, dewiacja i eksperymentalizm wielu utworów scenicznych Finniszy’ego świadczą o jego znajomości klasycznych, ale też nowoczesnych nurtów i teorii teatralnych (zapoczątkowanych przez Craiga, Artauda, Becketta, Geneta, Barraulta, Grotowskiego, Müllera, Wilsona, Brooka i Kantora) a także różnych form „teatru światowego”. Inspiruje go również malarstwo np. Turnera (*Sea and Sky*, 1979-80), Caspara Davida Friedricha (*Traum des Sängers*, 1994), Rubensa (*Mars and Venus*, 1992-93), Josepha Beuysa (*Lylyly li*, 1988) oraz Chrjisa Newmana (*French Piano*, 1991). Kompozytor przez długi czas współpracował z tancerzami i stowarzyszeniami tanecznymi, niektóre z utworów fortepianowych napisane były albo jako akompaniament do tańca, albo też stanowiły próbę uchwycenia na papierze jego spontanicznych improwizacji tego typu, jak np. *Freighttrain Bruise* (1972/80), *Jazz* (1976), *To and Fro* (1978/95), *We’ll Cet There Someday* (1978), *Fast Dances*, *Slow Dañces* (1978-79), *Boogie-Woogie* (1980/81/83/95) oraz *Free Setting*. (1981/95). (...)

Wpływy, inspiracje, hołdy

Najbardziej „abstrakcyjne” dzieła Finnisy’ego mają często najbardziej monolityczne struktury. *Offshore* (1975-76) bardzo czytelnie wykorzystuje zgrupowania różnorodnych środków (tremolo glissanda w kontrabasie, arpeggia na fortepianie, klawesynie i harfie, serie nut staccato w instrumentach dętych, trzymane akordy w smyczkowych itd.) w charakterze cegiełek, z których skonstruowany jest utwór (por. przykład 2 na następnej stronie).

Alongside (1979) wykorzystuje trzy typy materiału: linie melodyczne, przytrzymywane nuty i akordy oraz „punktację” perkusji. W trzech kolejnych odcinkach obecny jest każdy z tych elementów, ale jeden z nich zawsze dominuje nad pozostałymi. *Sea and Sky*, podobnie jak późniejsza *Red Earth* (1987-88), składa się z serii odcinków, które rozwijają się przez znaczną ilość czasu, niczym „plazma dźwiękowa” (biorąc pod uwagę stopień ich aktywności) i wykazują zbieżności z orkiestrowymi utworami Xenakisa czy Scelsiego.



Ultra? Alter? Kontr?...minimalizm: Louis Andriessen

MAJA TROCHIMCZYK

Zbiory dotyczące Louisa Andriessena, zgromadzone w Archiwum Donemus w Amsterdamie zawierają zaskakującą ilość dokumentów. Pomiędzy tysiącami wycinków prasowych jest kilka innych wiersz z gratulacjami z okazji ślubu Andriessena z Jeannette Yanikian, ale również diagram uwzględniający najważniejsze utwory kompozytora od *De Staat* (1976) do *Hout* (1991). Jest to układ pionowych kolumn i poziomych linii, na którym znajdują się tytuły najistotniejszych kompozycji z danego okresu, wybranych przez samego kompozytora.

Diagram

Pierwsza pozycja w diagramie to *De Staat* (1976) do tekstu *Państwa* Platona – kompozycja, dzięki której Andriessen stał się znany poza granicami Holandii. Utwór oparty na tekście dialogu greckiego filozofa to głos w odwiecznej dyskusji na temat związków muzyki z państwem. Artystyczny program Andriessena, który powstał w związku z tym utworem można uznać za credo kompozytora w latach 70.:

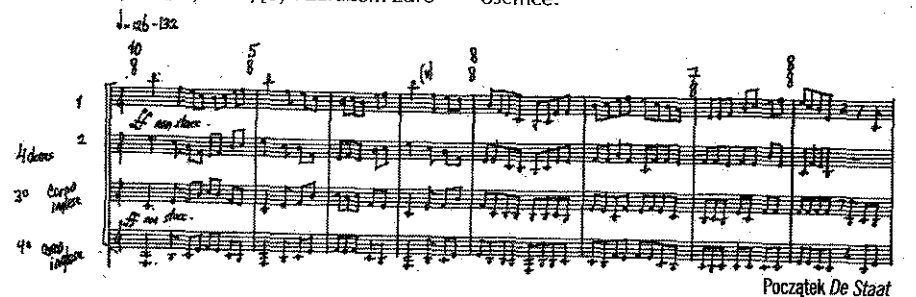
„Wielu kompozytorów ma wrażenie, że komponowanie jest czymś ponadspółecznym. Nie zgadzam się. To, w jaki sposób porządkujemy muzyczny materiał, to, jakich technik i instrumentów używamy, to wszystko zależy od zewnętrznych okoliczności, od

edukacji, środowiska, osłuchania, ale i od tego, czy mamy do dyspozycji orkiestrę symfoniczną, czy też nie, a zatem także od ministerialnych grantów. Jest tylko jeden punkt, w którym zgadzam się z liberalnymi idealistami – za ponadspołeczne można uznać czysto muzyczne kategorie, takie jak: tonacja, rytm czy kształtowanie czasu w utworze. To są elementy natury. Nie ma czegoś takiego, jak faszystowska dominanta septymowa⁷¹.

Kompozytor dodaje też, że być może: „Platon się mylił: żebyż było prawdą, że istnieją muzyczne innowacje, które mogą zagrozić Państwu!” Oznaczałoby to, że można wnieść rewolucję społeczną pisząc muzykę: negując to propozycja stworzenia nowego, anarchistycznego porządku. *De Staat* okazało się tak rewolucyjne, jak pragnął tego kompozytor. Utwór przemaszzerował tryumfalnie przez sale koncertowe Europy oraz Ameryki Północnej i otrzymał przychylnie recenzje we wszystkich stronach świata. Robert Cowan określił go jako „stymulujący i zarazem zdro-

wo wyrotowy”, podczas gdy Elmer Schönberger napisał o *De Staat*: „Andriessen wypróbował swoją siłę przeciwko minimal music i udało mu się podporządkować tę technikę nowej formie ekspresji”⁷². Według K. Roberta Schwarza, autora monografii poświęconej minimalizmowi, dźwiękowy świat *De Staat* to „dziki, ogłuszający i niepomahowany atak drewna, blachy i perkusji”. Ten sam autor dodaje jednak: „nikt inny nie zdołał w sposób tak przekonujący połączyć tego, co najlepsze w europejskim modernizmie, z amerykańskim minimalizmem”. „W jakiś sposób – pisze Schwarz – pan Andriessen zachował w swojej muzyce szorstkość Strawińskiego bez odrzucania przystępności Reicha”⁷³.

W porównaniu do tego, co można było wówczas usłyszeć w europejskich salach koncertowych, utwór *De Staat* szokował swą oryginalnością. Jego początek to tetrachordalne meandrowanie sekcji drewna - nieustający pasaż w nieregularnym metrum opartym na ósemce:



Przykład 2

Przykład 3

W Kwartecie smyczkowym długie odcinki obejmują wszystkie cztery instrumenty krążące wokół jednej wysokości, w taki sposób, że siła, z jaką uwalniają się szerokie, ostre kontury, jest tym bardziej poruszająca.

(...)

To, co jest istotne dla muzyki Finnissy'ego, jak sugerowałem powyżej, to fakt, że konkretna struktura nie jest zasadniczą *raison d'être* utworu. Równie interesujący okazuje się zasięg działania towarzyszącego jego najbardziej fundamentalnej warstwie. Podany niżej przykład z *I will give my love a garland*, trzeciej części *English Country Tunes*, pokazuje linię melodyczną otoczoną licznymi, z pozoru niezależnymi gestami, niczym owadami brzęczącymi dokoła lub szemrzącymi we-

wnątrz lasu, przez który prowadzi wydeptana ścieżka (por. przykład 3 powyżej).

Utwory takie jak *Untitled Piece to Honour Igor Stravinsky* (1967/71) lub druga wersja *Blessed Be* (1995) w podobny sposób dostarczają głównej linii tła, „decentralizującego” jednostkę, która nie jest izolowana od społeczeństwa czy natury. Finnissy szczerze nienawidzi idei bliskiej brytyjskiemu myśleniu muzycznemu, głoszącej, że każda nuta musi służyć precyzyjnemu celowi strukturalnemu. Pragnie on raczej tworzyć muzykę, która w jakiś sposób odzwierciedla niezwykłą różnorodność działań, jakiej doświadczamy w „świecie zewnętrznym” i nawiązywać dialog z tym światem. Koncepcja autonomicznego, w pełni indywidualnego artysty zdystansowanego

i stojącego ponad wszystkim, co wykracza poza jego „świat wewnętrzny” nie mogła być bardziej odległa od myśli Finnissy'ego. (...) [por. też poruszające podobne problemy Ob-wieszczenie Clausa-Steffena Mahnkopfa na stronie 76 – przyp. red.]

Jego potrzeba uporania się z wieloma różnymi zjawiskami, które napotykał często równocześnie, była problemem od czasów Ivesa, kompozytora bardzo podziwianego przez Finnissy'ego. Równie ważną inspirację stanowiła Cage'owska negacja indywidualnej woli na rzecz ponadintencjonalnego świata dźwięków. Finnissy często używa losowych środków, by „przetasować” lub jedynie urozmaicić swój materiał dźwiękami innymi niż te, które świadomie wybiera. Niektóre utwory, takie jak *'n'* (1969-72), piąty i siódmy koncert fortepianowy (1980, 1981), *Nobody's Jig* (1980-81), *WAM* (1990-91) czy *Quelle* (1994), nie mają partytur, a jedynie oddzielne części wykonywane niezależnie od siebie; synchronizacja jest z tego powodu tylko przybliżona i w dużym stopniu przypadkowa. W innych kompozycjach, takich jak *Lord Melbourne* (1980), partytura istnieje, ale jedynie z grubsza zarysowuje ona układ wertykalny (por. przykład 4 na następnej stronie). Wydaje się, że Finnissy traktuje czas muzyczny bardziej jako serię odcinków służących do tego, by wypełnić je odkształconymi topologicznie frazami, niż jako następstwo jednostek metrycznych. Pod koniec *From the Revelation...* wprowadzony zostaje niesprecyzowany instrument melodyczny, a jego partia jest niezależna od głównej części partytury. *Transformations of the Vampire* (1968-71), jest zarówno „transformacyjny” jak i „wampiryczny” w traktowaniu notacji. Rozpoczynając od standardowych nut, Finnissy przechodzi przez niezależne partie bez zapisu, podczas których wykonawcy uderzają swoje instrumenty palcami, aż do instrukcji zalecających wydawanie „przerywanych dźwięków oddychania, skrobienia, brzęczenia itd.” i wreszcie „bardzo cichych i ciągłych (acz bliżej nieokreślonych) dźwięków”.

Finnissy różni się jednak od Cage'a w jego zdecydowanie „nienaturalnym” sposobie traktowania materiału i dźwięków – pozostaje on stale „krytyczny” w podejściu do wszelkich źródeł, także własnych. Sugeruje to oczywiście podobieństwo do Helmuta Lachenmana (pomyślnie o *Tanzsuite mit Deutschlandlied*), sądzę jednak, że równie interesujące będzie porównanie z dziełami Christiana Wolffa z ostatnich dziesięcioleci. Wysiłki Wolffa, by umieścić materiał pochodzenia ludowego w kontekście postcage'owskim odzwierciedlają próby Finnissy'ego, by dostarczyć materiałowi tło, o jakim była mowa wyżej. Objawia się to zarówno w „komentarzach” jego linii, jak i w *Obrecht Motetten III* (1989) (por. przykład 5), w których ludowe

Cztery kobiece głosy są amplifikowane i śpiewają non-vibrato. Jest to zapożyczenie spoza kręgu muzyki klasycznej, najprawdopodobniej z jazzu, chociaż zwarte, dysonujące współbrzmienia przywodzą na myśl stylizacje folkloru rosyjskiego w muzyce Strawińskiego (*Wesele*). W nawiązaniu do ówczesnej mody na muzykę przestrzenną, instrumenty są rozproszone na scenie zgodnie ze wskazaniami partytury. Dwie grupy na zasadzie echa powtarzają nawzajem swój materiał w identycznej aranżacji, zawierającej odseparowaną grupę blachy, fortepiany, harfy, perkusję i gitarę elektryczną. Pośrodku sceny siedzi „Budda” tej kompozycji, boski głos w *De Staat* – gitara basowa. W notce programowej Andriessen twierdzi, że pojedyncza obsada tego instrumentu ma swoje muzyczne uzasadnienie: „W każdym utworze może istnieć tylko jedna linia basowa”. Pod koniec *De Staat* to właśnie gitara basowa niejako „uczy” wszystkie pozostałe instrumenty właściwej melodii i z niezręcznie poprowadzonego kanonu stopniowo wynurza się unisono.

Kolejne dwa bloki w diagramie reprezentują utwory: *Mausoleum* (1979) i *De Tijd* (Czas, 1981); oba wykorzystują amplifikowane głosy i zespół o niekonwencjonalnym składzie. Interesujące jest, że trzy omawiane tu dzieła (*De Staat*, *Mausoleum* i *De Tijd*) są przez niektórych (np. Keitha Pottera) uznawane za tryptyk. Za element je wiążący uważa należy ich wokalo-instrumentalne obsady, albowiem treściowo i estetycznie niewiele mają one ze sobą wspólnego. W 1978 roku Elmer Schönberger zasugerował istnienie innej trylogii, która miałaby się składać z *De Staat*, *Il Principe* (na dwa chóry i zespół instrumentalny, z 1974 roku) oraz *Il Duce* (utwór elektroniczny z 1973 roku)⁴. Te trzy polityczne kompozycje, będące niemal manifestami, stanowią dźwiękowe narzędzia kontestacji oraz krytyki społecznej: „Radykalny znaczy w tym wypadku jednowymiarowy. Nieprzerwane fortissimo, dominacja unisono, niezwykła redukcja materiału. Ale to jeden wymiar o głębi dziesięciu”⁵. Co ciekawe, żaden z dwóch utworów, które poprzedzały *De Staat* i stanowiły wstępne stadium w wypracowywaniu pewnych pomysłów, nie był dla Andriessena na tyle istotny, aby zasługiwał na miejsce w diagramie. Z kolei *Mausoleum* (do anarchistycznego tekstu Michaiła Bakunina) i utwór *De Tijd* (do fragmentów z *Wyznań św. Augustyna*, dotyczących czasu i nieskończoności), kompozytor umieścił w gronie swoich największych osiągnięć.

Mniej znaczący był często wykonywany, kontrowersyjny (ze względu na daleko idące uproszczenie materiału i formy) *Hoketus* (1977) na dwa identyczne składy rywalizujące zawzięcie w muzycznym turnieju, mającym na celu wytrącenie przeciwnika z regularnego cyklu powtórzeń. Ten utwór oznaczony jest

cienną linią. Można go rozumieć jako dźwiękowe wyjaśnienie powodów gwałtownego odrzucenia minimalizmu przez wyrafinowanych słuchaczy. Ci wszyscy, którzy od dobrej kompozycji oczekują rozwoju formalnego, mogą się poczuć rozczarowani, bowiem *Hoketus* to sekwencje głośnych, dysonujących akordów granych przez rywalizujące ze sobą grupy muzyków⁶.

De Snelheid (*Szybkość*, 1982-83) jest ostatnim istotnym utworem poprzedzającym dużą przerwę w diagramie Andriessena. Kompozycja ta jest ukoronowaniem muzycznego zastosowania marksistowskiej dialektyki, w myśl której ze ścierania się tezy i antytezy powstaje na wyższym poziomie rozwoju synteza. Symetryczny układ muzyków na scenie przypomina *De Staat*, szybki puls drewnianej perkusji podejmuje i rozwija pomysły z *De Tijd*, jak zauważa Elmer Schönberger w swoim artykule poświęconym Andriessenowi i Strawińskiemu⁷.

W głównych kompozycjach diagramu każda idea zestawiana jest ze swoim przeciwieństwem – z nadzieją, że z tego zderzenia powstanie coś nowego. Mamy zatem indywidualną wolność i społeczne ograniczenie w *De Staat*, anarchię i porządek w *Mausoleum*, czas i wieczność w *De Tijd* (w warstwie muzycznej: doskonale statyczne struktury przeciwstawione przyspieszającym rytmicznym wzorom), szybkość i opieszałość w *De Snelheid*, wreszcie ducha i materię w operze *De Materie* (1985-1988). Cztery części tego nietypowo adramatycznego, choć niezwykle intensywnego emocjonalnie dzieła, są myląco ułożone w ich ostatecznym porządku. Tylko strzałka wskazuje na właściwą lokalizację w czasie utworu *De Tijd* (*Styl*), który powinien znaleźć się w diagramie jako pierwszy, bowiem jest najwcześniejszą skomponowaną częścią opery Andriessena, mimo że stanowi trzecie jej ogniwo.

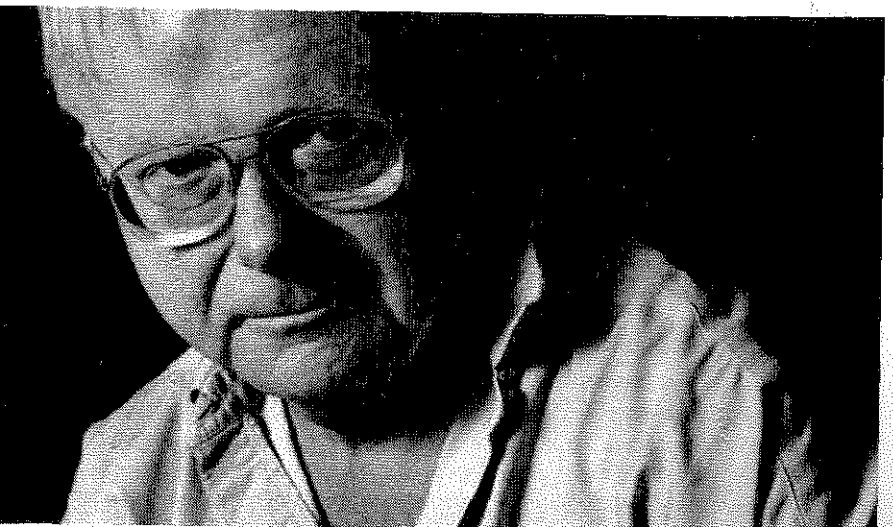
De Tijd (1985), obok *De Staat*, należy do ulubionych przez publiczność dzieł Andriessena. To pełen życia, szybki i mieniący

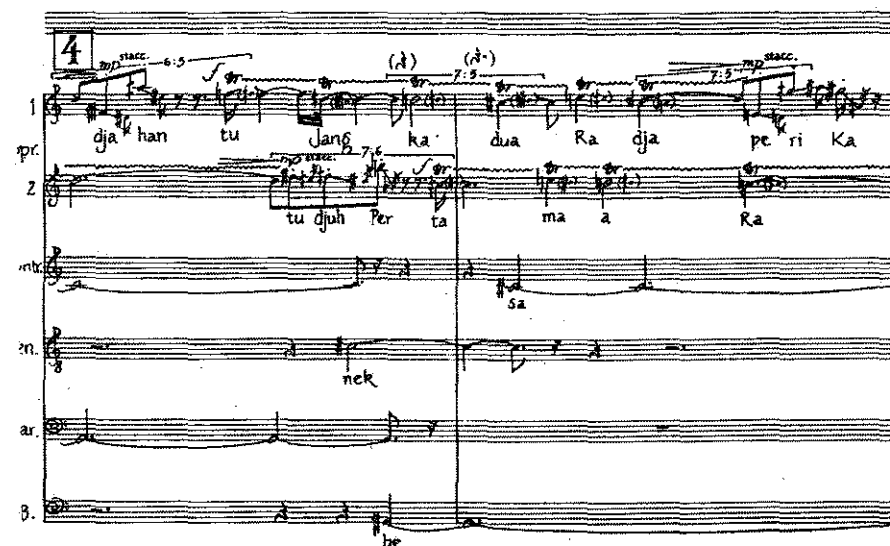
się wieloma barwami utwór z ciężką sekcją blachy, gitarami elektrycznymi, syntezatorami oraz charakterystycznymi amplifikowanymi głosami i smyczkami. Podobnie jak w *De Staat* i *De Tijd* śpiewacy wykonują swoje partie non-vibrato, a linie wokalne tworzą wolno zmieniające się współbrzmienia. Jednakże basowe linie boogie-woogie i szereg zapożyczeń z amerykańskich big bandów (również z zakresu praktyki wykonawczej, nie tylko następstw harmonicznych) ożywiają muzykę w takim stopniu, jak to miało miejsce we wcześniejszym *On Jimmy Yancey* (1973) – żywiołowym, migawkowym portrecie tradycyjnej muzyki amerykańskiej: boogie-woogie, bluesa oraz big-bandu.

Po ustaleniu reguł gry (w *On Jimmy Yancey* i *De Tijd*), poprzez zacytowanie bądź stylizację znalezionego materiału⁸, Andriessen „zaczyna zabawę od początku”. Przechodzi do innej grupy instrumentów, wprowadza dysonansujący akord, który nie pasuje do danej progresji, zmienia rejestr i podstawowe wzory rytmiczne. Technika ta owocuje muzyką, która nie płynie jednostajnie od początku do końca, lecz raczej porusza się zrywami od jednej muzycznej treści do kolejnej. Oczwistym wzorem dla takiego sposobu kształtowania dużych form jest muzyka Igora Strawińskiego.

Druga część *De Materie* ma – typowy dla drugiego ogniwa – charakter wolnego adagia. *Hedewijch* ilustruje silne doświadczenie religijno-erotyczne opisane w *Siódmej Wizji* autorstwa jednego z najlepszych pośród dawnych poetów holenderskich. Mistyczny kobiecy głos unosi się nad cichym zgiełkiem krzykliwego zespołu. Richard Dyer w ten sposób pisał o utworze *Hedewijch*:

„Muzyka sprawia wrażenie wyciosanej ze skały i ułożonej, kamień po kamieniu, w rodzaj wspianej katedry. I w rzeczywistości matematyczne proporcje, które kształtują jej strukturę, przeniesione zostały z planu katedry w Rheims. Energia tej muzyki wypływa





Przykład 8

wchodzącego i wychodzącego z niekończącego się continuum czasu. Do gagaku odnosi się także Kagami-jishi (Zwierciadło ducha Iwa, 1979), w którym technika artykulacyjna partii fletu upodabnia go nieco do schachuhachi. (...)

Utwór Kelir (1981, zob. przykład 8) – którego tekst składa się z rytualnej formuły używanej jako magiczne inwokacje przed sztuką lalkowego teatru cieni – ma również charakter „przygotowawczy”. „Podczas śpiewania tekstu fonetyczne aspekty słowa po prostu podbarwiają dźwięk wokalny – nie powinno się podejmować prób przekazywania ich „znaczenia” lub podkreślenia egzotycznych „właściwości” samych słów” – objaśnia Finissy. Dzieło jest przeniknięte wszechogarniającym niemal poczuciem elektryczności, magiczną i seksualną energią, wykraczającą daleko poza to, co byłoby możliwe tylko dzięki semantyce. Równie intensywne, porywające i rytualne jest Ngano (1973) – opracowanie dziecięcych pieśni afrykańskiego plemienia Vendów z północnego Transwalu – nawiązujące w równym stopniu do Strawińskiego, jak i muzyki Vendów. (...)

W kilku cyklach utworów Finissy wykrystalizował materiały i idee każdej z badanych przez niego kultur. Gorące Duru-Duru (W koło, 1981) było pierwszym utworem w finezynny sposób wykorzystującym materiały pochodzenia ludowego, w tym przypadku – z Sardynii. Jej atrakcyjność tkwi w antycznych korzeniach, wpływach arabskich oraz uosobieniu „dzikiej strony” kultury Południowej Europy. Partie głosu i fletu umieszczone są w tym samym rejestrze i nawzajem powtarzają swoje partie, podczas gdy fortepian i perkusja towarzyszą im w skomplikowanym kontrapunkcie. (...) Andimironnai (1981) wykorzystuje sardyńską formę poetycką, by stworzyć nowy rodzaj struktury muzycznej, w ramach której łatwo odróżnialne typy techniki instrumentalnej odgradzają od siebie

komplementarne frazy. „Kołysanka” Anninnia (1981-82) używa przeważnie ornamentacji wzmacniającej spółgłoski w silnie „samogłoskowym” języku. Taja na fortepian, której tytuł nawiązuje do religijnej muzyki Sardynii, wykorzystuje częściowo ten sam materiał co Duru-Duru, ale raczej w kontekście mikrotonowym niż chromatycznym i w znacznie spokojniejszym, medytacyjnym stylu.

(...)

Centrum wschodnioeuropejskich zainteresowań Finissy’ego wydaje się być Rumunia. Wąska tessytura i rozbudowana ornamentacja rumuńskiej muzyki ludowej przenika wiele jego utworów. Zawsze dążący do syntezy cech z pozoru nie dających się połączyć, Finissy zaczął zestawiać elementy muzyki rumuńskiej z innymi zjawiskami. Cătana (1984) prezentuje „konkurs” między dwiema różnymi sekcjami zespołu,

po ivesowsku ewokując współzawodniczące kapele wiejskie. (...) Tyłyli li (1988-89) była zainspirowana zbiorem eksponatów Josepha Beuysa i „składa się w większej części z wymyślonej muzyki ludowej, rozmażanej, zniekształconej, pozostawionej w próżni bez punktów zaczepienia. Seria wyblakłych fotografii z utraconych krain”. Na tym polega nowoczesność postawy Finissy’ego, który dostrzega daremność tęsknoty za „utraconymi krainami”.

W utworach inspirowanych kulturą Azerbejdżanu Finissy powrócił do swego zainteresowania opozycjami binarnymi, eksplorując obszar czulego punktu Zachodu/Wschodu, chrześcijaństwa/islam. Keroiylu (1981) to utwór też i antytez (fortissima/pianissima, kanciaste, zamasyżowane linie, przeciwstawione silnie skrepowanym zakresom, całkowite odejście partii instrumentów dętych drewnianych od partii fortepianu pod koniec), syntetyzująca jedynie majaczy w oddali. (...) Terrekeme (1981) z kolei wykorzystuje na przemian pojedynczą, przeważnie wstępującą linię oraz dwie równoległe linie sekund, kwart i kwint, z tendencją do opadania, imitujących odpowiednio zurna (lokalny dęty instrument stroikowy przypominający szalamaję) oraz saz i tar (typy lutni). Tytuł Uzundara (1983) – „wdzięcznie płynący taniec” – ledwie da się pogodzić ze skrajnie kontrastującymi przesunięciami rejestru i długimi przebiegami na samym jego szczycie. (...) Sytuacja ludzi prześladowanych (tak jak Kurdowie) jest również zauważalna w opracowaniach Finissy’ego: w Yalli (1981) materiał tytułowego „tańca” oplata tkanka równoczesnych linii, glissanda i tremola, aż wreszcie ulega on zniszczeniu i spowolnieniu. Pozostajemy z „prześladowanym” (zasymilowanym?) instrumentem



Azerowie – wyznawcy wiary bahai (fotografia z początków XX wieku)

Dadu Warfatti i przegadana muzyka

MICHAŁ LIBERA



[•]

Właściwie wszystkie poniższe znaki powinny zmieścić się na marginesie pewnego wywiadu, który odbył się w lutym 2001 roku (<http://www.paristransatlantic.com/magazine/interviews/malfatti.html>). Uczestniczyli w nim Dan Warburton i Radu Malfatti. Pierwszy, kompozytor, improwizator i skrzypek zadawał pytania; drugi, kompozytor, improwizator i puzonista odpowiadał. Ale równocześnie: pierwszy podsuwał pewne wątki; a drugi chciał lub nie chciał od nich uciekać. Rozwijał je bądź nie. Czasem dodawał coś od siebie. Jak to w wywiadzie. Ale warto o tym pamiętać dlatego, że ten akurat – dostępny m.in. na stronach Paris Transatlantic, tak często przywoływany, cytowany i omawiany – stał się jedną z ważniejszych wizytówek koncepcji Malfattiego. Koncepcji, w której centralną pozycję zajmować ma cisza. Nie jestem jednak pewien, kogo cisza interesuje bardziej. Czy Malfattiego jako kompozytora? Czy może dziennikarza – jakże wpływową i opiniotwórczą instytucję samą w sobie, jaką jest z pewnością Warburton? Prześledźmy zatem kilka wątków tej rozmowy, uzupełniając ją czasem komentarzami skądinąd. I zaczniemy od logicznego początku – od diagnozy i wypowiedzi ogólnych.

RM: „96% muzyki, która nas otacza ma jedną podstawową cechę wspólną, którą jest niekończąca się, ciągła paplanina. Jaka jest właściwie różnica między muzyką z MTV a większością klasycznej awangardy? Naturalnie opierają się one na różnym materiale, ale w ostatecznym rozrachunku dają się sprowadzić do tego samego rodzaju gadatliwości.”

Co dokładnie oznacza ta „gadatliwość”? Nie spotkałem się nigdy z próbą bezpośredniej odpowiedzi na to pytanie i zapewne Malfatti jest usatysfakcjonowany, pozostając na poziomie metafory. Niemniej są tacy, którzy odpowiadają za niego – w recenzjach, monografiach, komentarzach. Jednym z nich jest, oczywiście, Warburton.

DW: „Hałas być może stracił już swoją siłę rażenia. Cisza – nie”

[••]

Faktycznie: nie sposób chyba znaleźć wypowiedzi na temat Malfattiego, w której centrum nie znajdowałoby się to słowo.

A właściwie para, jaką cisza tworzy z dźwiękiem. Malfatti zajmuje „przestrzeń między ciszą a dźwiękiem”; daje „nową perspektywę widzenia relacji między ciszą a dźwiękiem”; stawia słuchacza w sytuacji, w której „ciągle czyha na moment, gdy cisza jest złamana przez dźwięk i jego trwanie”. Tak, czy inaczej – ważne, że Malfatti dowartościowuje ciszę, pozostawia jej dużo miejsca, nie śpieszy się z kolejnymi dźwiękami. To wszystko składa się faktycznie w pewną całość. Radykalna improwizacja – Malfatti jest wszak postrzegany jako improwizator – znów może być wywodzona od Cage’a i znów można pokazywać, że dźwięk jest traktowany w swej pojedynczości. A także w swej podstawowej relacji z ciszą. Malfatti tym samym staje się zaś prorokiem minimalnej improwizacji, która opiera się na granii właśnie minimalnej ilości dźwięków i ultrakoncentracji na najmniejszym szczególnie brzmieniowym. Ale być może przede wszystkim na koncentracji na samej ciszy. I owo „samej” jest tutaj niezwykle ważne. Co oznacza?

Węgierski reżyser Béla Tarr został niedługo poproszony o komentarz do jednej ze scen swego siedmiodziesięcioletniego filmu Szatańskie Tango, który zawiera bodaj 49 ujęć. W jednym z nich widzimy dziewczynkę, która idzie przed siebie połą drogą. Scena trwa kilka minut, a kamera nie wykonuje żadnego ruchu. Dlaczego? Tarr miał wtedy powiedzieć, że w klasycznym filmie scena, w której ktoś idzie drogą ma spełniać funkcję uzupełnienia narracji – ma co najwyżej dać widzowi sygnał, że ktoś gdzieś przeszedł. Do tego wystarczy parę sekund. Jeśli jednak reżyser decyduje się na ujęcie kilkuminutowe, umiejscawia widza w dość dynamicznej sytuacji. Przez pierwsze kilka sekund widzę kody, że ktoś gdzieś idzie. Przez kolejne kilkadziesiąt zastanawia się: dokąd idzie dziewczynka? Po co? Skąd? Dlaczego nie ma nikogo na drodze? Dlaczego idzie tak długo? Ile jeszcze będzie szła? I tak dalej. Ale po kilkadziesiąt sekundach – jeśli nic więcej poza samym chodzeniem się nie zmienia – wszystkie te pytania przestają mieć jakiegokolwiek znaczenie. Przestajemy pytać, przestajemy łączyć chodzenie z większą historią. Mamy samo chodzenie. I wiemy, że nic poza nim w tej scenie nie ma. Innymi słowy: idąca dziewczynka niejako odrywa się od poprzednich scen i pozostaje relatywnie autonomiczna wobec następnych.

Myślę, że działanie Malfattiego – niezależnie od faktycznych zachowań odbiorców

jego muzyki – jest analogiczne. Jeśli cisza w utworze trwa kilka sekund, zawsze narażona jest na pośpieszne interpretacje ze względu na wybrzmiewający wciąż dźwięk (choćby w naszej pamięci) lub już pojawiający się dźwięk kolejny. Jeśli trwa minutę – sytuacja całkowicie się zmienia. Prosty przykład? Podaje go sam Malfatti w dalszym ciągu rozmowy z Warburtonem:

RM: „Feldman jest nadal jednym z moich ulubionych kompozytorów, razem z Cagem oczywiście, ale dziś nawet on jest dla mnie zbyt gadatliwy (...) For Bunita Marcus – piękny utwór – a szczególnie Triadic Memories tak samo jako Kwintet klarnetowy – to wszystko gadatliwe utwory. Nie ma w nich ciszy. Jest tylko spokój, który bez wątpienia stanowi jeden z najpiękniejszych aspektów muzyki Feldmana”

Jeśli porównać Triadic Memories z wybranymi pracami Malfattiego, to różnica stanie się oczywista. Najbardziej sztandarowym „dziełem cichym” austriackiego muzyka jest z pewnością Die Temperatur der Bedeutung – kompozycja na puzon solo, napisana w roku 1996. Ale podobne zabiegi znajdziemy na wielu płytach. Od duetów o wdzięcznej nazwie Raku Sugifatti z japońskim gitarzystą Taku Sugimoto, zarejestrowanymi na płycie Futatsu; przez kompozycję taką, jak Selbänder czy pierwszą część Whitenoise z baskijskim specjalistą od feedbacku, mattenem, kończąc na Building Excess – kwartecie z mattenem, Klausem Filipem i Deanem Robertsem. Na wszystkich tych płytach – inaczej niż w przypadku Triadic Memories – cisza między kolejnymi dźwiękami sięga nawet kilkadziesiąt sekund. Słuchacz zaś ciągle stawia sobie „pytania o to, kiedy pojawi się następny dźwięk”, używając sformułowania Warburtona. Ale nie chodzi tutaj tylko o samą statystykę trwania danych dźwięków lub ich braku.

RM: „Jest chyba całkiem duża różnica między utworem, w którym cisza staje się, by tak rzec, ostatecznym celem, a utworem, który czyni z ciszy niezwykle ważny składnik określający całościową strukturę.”

W ten sposób Malfatti zaznacza różnicę między twórczością swoją a na przykład Cage’a, ale nie tylko. Faktycznie, w całej prac Austriaka cisza wydaje się być całkowitym zaprzeczeniem dźwięku lub przynajmniej jest traktowana jako jakość w stosunku do niego



Przykład 9

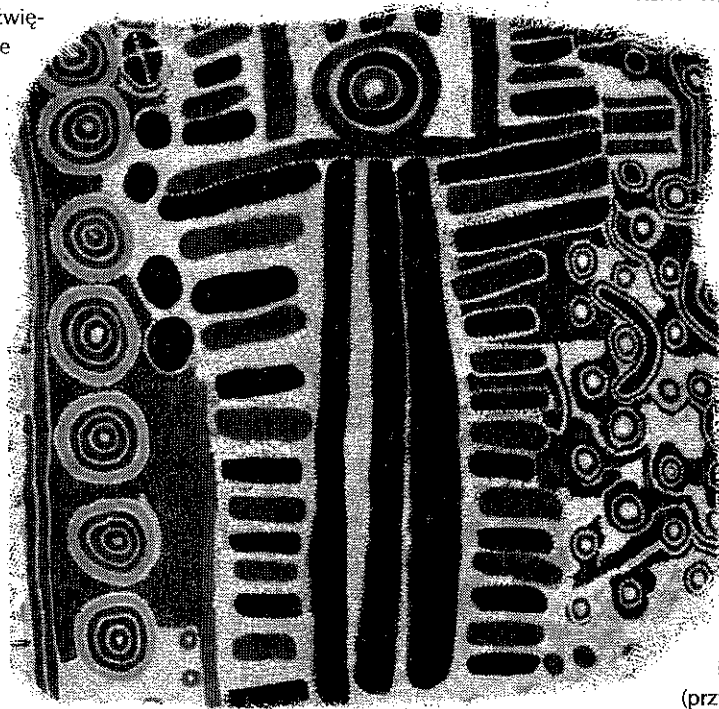
grającym na dolnej strunie, nastrojonej naturalnie na niskie F. (...)

Najobszerniejszy i najpełniejszy cykl utworów inspirowanych kulturą ludową nawiązuje do Australii Aborygenów. (...) We wczesnych latach 80. Finnissy dwukrotnie przebywał na tym kontynencie, szukając pracy, początkowo bezskutecznie. Czując się zepchnięty na margines (również z racji bycia homoseksualistą) w nietolerancyjnym społeczeństwie, zapragnął zrozumieć kulturę Aborygenów, nekanych przez butną białą Australię. (...) Stworzone pod jej wpływem utwory opatrzone zostały dokładnymi komentarzami: *Warara* (Czerwona ochra, 1982/91) ewokuje naturalne, „zwierzęce” dźwięki, „chwierające ptaki, czerwone chmury oświetlane przez słońce, deszcz, świeże pędy trawy i myszy, które przemykają przez mgłę, pozostawiając ślady łapek” (por. przykład 9)

(...) *Banumbirr* (Gwiazda zaran, 1982-86), wywodzące się z aborygeńskich malowideł na korze, były próbą „odnalezienia muzycznych »gestów« w moim wnętrzu, które korespondują z totemicznymi wzorami i rozmyślnie zredukowanymi kolorami malowidła”. *Marrngu* (mityczny opus, 1982) jest pełen ponurych przemyśleń, *Hikkai* (Natychnia, 1982-83) to utwór głośny i wybuchowy, podczas gdy *Ulpirra* (Znak przyjaźni, jw.) – bardziej powściągliwy, wręcz „szacowny”. Ostatnia w cyklu, *Ouraa* (Drewno, jw.), przedstawia dziki i posępny krajobraz, zaś użycie kojarzące go się ze szkieletem brzmienia kastanietów wykazuje podobieństwo do złowieszczych clavesów z *Metastaseis* Xenakisa. Materiał częściowo nakłada się na siebie w tym ambitnym cyklu, podobnie jak w innych – Finnissy znowu wydaje się badać „obiekt” z tak

wielu perspektyw, jak to możliwe, wszystkimi znanymi mu narzędziami kompozytorskimi i krytycznymi.

Podczas drugiego pobytu w Australii postanowił zbadać inną tożsamość – osadnika kolonialnego. Trzy opracowania *Australian Sea Shanties* (1983) i *Botany Bay* (1983/89) wykorzystują melodie tradycyjne i kolonialne. Jako komentarz do poprzedniego cyklu, Finnissy napisał *Red Earth* (1987-88) oraz *Quabara* (pieśń ceremonialna, 1988). Pierwszy z nich jest jeszcze jedną refleksją nad niezmiennym zabarwieniem, nieludzkim wymiarem i jałowością australijskiego krajobrazu, podczas



Banumbirr - mozaika autorstwa Jacka Wunuwuna

gdy drugi zestawia telluryczne odgłosy didgeridoo ze „szmيرًا” perkusji – oczywisty komentarz do komercyjnego wyzysku i „Coca-kolonizacji”.

Kilka utworów nawiązuje do Ameryki, zarówno z punktu widzenia tubylców, jak

i osadników. *Sikangnuga* (1979) została nazwana słowem pochodzącym z języka Indian Hopi, oznaczającym „pierwszy oddech świata”. Małe, ograniczone interwały przechodzą w szerokie, pełne skoków melodie i ozdobiane dźwięki. Pod koniec między głosem i fletem pojawia się skomplikowany kontrpunkt, być może przedstawia on pierwszy głos ludzki, wyłaniający się ze wspaniałego, napawającego lękiem chaosu natury. Biegunkowa opozycja to *Pavasiya* (Czerwone światło brzasku, 1979), w którym wyraziste linie solowego oboju, występujące głównie w wąskim paśmie melodycznym, ulegają stopniowemu rozszerzaniu i przechodzą w długie serie tryłów. (...)

Angielskość Finnissy'ego

Ojczyzna Finnissy'ego była w równym stopniu, co wymienione wcześniej państwa „obcym krajem”, który badał z jednakową fascynacją. Dzieła związane z brytyjskimi tradycjami przedstawiają elementy rodzimej kultury w nie mniej oryginalnym świetle. Tytuł *English Country Tunes* (1977), napisanego pierwotnie na „Srebrny Jubileusz Jej Wysokości Królowej Elżbiety II”, sugeruje sielanekę i „miłe melodie”, a jednak jest to właściwie gra słów oparta na pierwszej sylabie drugiego słowa (można by to zapisać jako *English Cunt Re:Tunes*) i pozostaje po części wyrazem złości Finnissy'ego na tabu i hipokryzję w sprawach seksu i seksualności w Anglii. Utwór ten, być może najbardziej znany, ukazuje łukowe ekstremy, stalaktytowe kontury na obu krańcach klawiatury, które grożą przytłoczeniem jednostki (przykład 10a), oraz ciągłe poczucie niepokoju w sytuacji, w której w każdym momencie może dojść (i często dochodzi) do eksplozji (przykład 10b). Jednak w szczelinach faktury pojawia się inna „Anglia”, wysuwana na pierwszy plan w kilku momentach, zwłaszcza w przedostatniej części, *My Bonny Boy*. Składa się na nią modalna melodia pochodząca z pieśni ludowej, prezentowana w beczkarskiej, feldmanowskiej manierze (przykład 10c), co sugeruje trudne do przezwyciężenia poczucie dystansu, pragnienie czegoś, co jest zbyt daleko, by mogło zostać w pełni uchwycone. (...) Gdy bliskie jest już osiągnięcie względnego spokoju, rozpoczyna się końcowa część (przykład 10d). Często opisywany jako Totentanz, tradycyjny angielski marsz z pikuliną i werblami przemienia się w głośny tupot butów woj-

autonomiczna. Zupełnie jak u Tarra – żeby tę autonomię osiągnąć, nie wystarczy po prostu zostawić chwilę między kolejnymi dźwiękami. Nie jest tak, jak (chciałoby wielu) w *Triadic Memories*, w którym to momenty ciszy budują całą dramaturgię. Tam owa cisza pozostaje opanowana przez obecność tych dźwięków, które właśnie przed chwilą wybrzmiały lub jeszcze wybrzmiewają, ale my już możemy tego nie słyszeć. Żeby podkreślić autonomię ciszy, trzeba tę chwilę wydłużyć. Tak, żeby nie była wypełniona ani wybrzmieniem, ani nawet bezpośrednim utrzymywaniem się owego wybrzmienia w pamięci. Cisza trwająca parę sekund nie jest wyzwolona spod władzy danego dźwięku. To również sytuacja inna niż w często przywoływanym przy okazji Malfatti'ego 4'33" Cage'a – w utworach austriackiego kompozytora ta cisza faktycznie jest brakiem dźwięków, a nie przestrzenią, która uzmysławia nam ich bogactwo, wszechobecność lub „wciąż-obecność”. Jest radykalnym zerwaniem z dźwiękiem (swoją drogą, na kolejnym marginesie, warto tutaj chyba zauważyć, że ta cisza daje się uchwycić właściwie tylko w studiu nagrań. Płyty, które okazały się tak ważne dla nowej koncepcji Malfatti'ego, są prawie wyłącznie albumami *par excellance* studyjnymi – *Whitenoise*, *Die Temperatur der Bedeutung*, *Selbster* – wszystkie noszą w sobie sznyt eleganckiej studyjnej ciszy. O ile 4'33" jest kompozycją do wykonywania, o tyle *Die Temperatur der Bedeutung* jest bardziej kompozycją do nagrywania. Nie ma ryzyka, że ktoś będzie kaszlał czy chrapał. Być może praca studyjna – której świadomość pozwala je umieścić w szeregu przykładów zastosowania „studia jako narzędzia kompozytorskiego” – sugeruje, że Malfatti jest przede wszystkim kompozytorem, zainteresowanym pewnymi elementami formy i struktury muzycznej). Cisza – innymi słowy – staje się u Malfatti'ego dopiero (nie zaś u Cage'a czy Feldmana) czymś autonomicznym.

To radykalne podejście do ciszy decyduje o tym, że Malfatti'ego sytuuje się często w bezpośrednim sąsiedztwie japońskiej sceny onkyo. Razem zaś mają tworzyć nurt, który nazywa się zwykle minimalną improwizacją. Zapewne coś w tym jest, ale chyba jednak należy zachować ostrożność. Poza tym, że Malfatti (takie można odnieść wrażenie) odchodzi od improwizacji – wydaje się także, że jest dość daleki od jej horyzontalnej wizji, która jest kluczowa dla muzyki i la onkyo. To, co robi Malfatti, zależy przede wszystkim od upływu czasu i tego, że wraz z nim kolejne dźwięki i cisze autonomiczują się wobec siebie. Malfatti kładzie tutaj nacisk na czas i pracę percepcji.

RM: „Mamy, dajmy na to, czterech muzyków. I każdy z nich dostaje jeden akord. Ten akord jest grany przez każdego z nich przez 16 sekund, po czym następuje 16 sekund ciszy. Później ten sam akord każ-

dy z nich gra przez 15 sekund, po czym następuje 15 sekund ciszy. I tak dalej aż dojdziemy do powiedzmy 7 sekund. Po tym następuje dwuminutowa cisza i powtórzone zostają te same cztery akordy grane przez czterech muzyków przez 7 sekund. Z tą jednak różnicą, że zmienia się jeden dźwięk w tym akordzie, więc ktoś, kto tego słucha, może pomyśleć, że coś jest nie tak, albo że przynajmniej coś się zmieniło, oczywiście jeśli w ogóle słyszy różnicę. Wszystkie te dźwięki i cisze wzrastają od 7 do 16 sekund. A więc dla mnie w tym wszystkim najbardziej interesującym parametrem są zdolności percepcyjne mózgu. Jak dużo czasu potrzeba, żeby usłyszeć, poczuć różnicę w długości dźwięków i cisz. Pewnie nikt nie zauważy sekundowej różnicy pomiędzy ciszą, która trwa 16 sekund a kolejną, która trwa 15 sekund. Ale w pewnym momencie przychodzi prosta obserwacja – „hej, ten dźwięk jest krótszy niż za pierwszym razem”. Koniec końców ta dwuminutowa przerwa będzie wystarczająco długa, żeby prawie zapomnieć „temperaturę” danego akordu, ale równocześnie nie będzie wystarczająco długa, żeby go całkowicie zapomnieć”

W tym sensie proste następstwo i upływ czasu są tutaj kluczowe – szczególnie z punktu widzenia pracy mózgu. Ale to następstwo trzeba rozumieć dość specyficznie. Przede wszystkim nie jako sukcesję zdarzeń.

[...]

Ale po kolei. Na razie jesteśmy na poziomie ciszy. Założmy, że klasycznym przykładem jest pierwsze dwadzieścia minut z płyty *Whitenoise*, konkretnie pierwszy utwór. Dlaczego właśnie ta płyta? Po pierwsze dlatego, że znajdziemy na niej „klasyczne”, właśnie kilkudziesięciosiekundowe fragmenty ciszy. To właśnie *Whitenoise 1*. Ale po drugie, dlatego, że kolejne dwadzieścia minut – *Whitenoise 2* – jednak pozostawia już niewiele miejsca na niekończące się fragmenty ciszy i nie musimy się zastanawiać „kiedy pojawi się kolejny dźwięk”. Mamy jak najbardziej wypełnione dźwiękami dwadzieścia minut. Podobnie w słynnym triu z Thomasem Lehnem i Philem Durrantem, z którym Malfatti nagrał takie płyty jak *Dach* oraz wcześniejszą, *Beinhaltung*. Jak zatem interpretować ten „powrót” do dźwięku w kontekście „gadatliwości”?

To dowartościowanie ciszy wydawało się nadawać owej „gadatliwości” jednoznaczność. Muzyka przegadana to przede wszystkim każda, w której nie ma miejsca na ciszę. Taką, w której cisza bądź nie ma w ogóle, bądź jest zawsze na usługach dźwięku i ma mu co najwyżej dodać uroku. Tutaj jednak napotykamy problem: czy *Dach* i *Whitenoise 2* są przegadane? Czy wtedy, kiedy Malfatti gra właściwie non stop (a taka była ponoć zasada przyjęta – i częściowo złamana – dla nagrania *Whitenoise 2*), nawet jeśli są to ciche, długie i jednostajne dźwięki, ale jednak słyszalne – a więc czy wtedy gdy Malfatti wydobywa z puzonu dźwięk o długości, która innym wystarczy do

skonstruowania całego refrenu – czy ten moment również jest przegadany? Myślę, że właśnie wtedy okazuje się, że przegadanie nie ma wiele wspólnego z brakiem ciszy.

[...]

Warto się tutaj na moment zatrzymać. O czym właściwie mówimy, kiedy mamy na myśli ciche kompozycje Malfatti'ego? O kilku płytach? O wielu kompozycjach, z których niewiele jedynie zostało wydanych? Na pewno w jego muzyce doszło do pewnego przełomu i on sam chętnie w taki sposób widzi swoją biografię. Bez wątpliwości: między freejazzowymi projektami takimi jak oktet Louisa Moholo w latach 70. czy Brotherhood of Breath Chrisea McGregora, ale także między związanymi mniej lub bardziej pośrednio z free improv London Jazz Composers Orchestra Barry Guya, GrubenKlangOrchester Georga Gräwe czy nawet ICP Mishy Mengelberga a wspomnianymi nagraniami z lat 90. z Taku Sugimoto czy mattem jest przepaść. Jednak w międzyczasie powstało przynajmniej kilka projektów, które w jakiś sposób jeśli nie zapowiadają przełomu, to z pewnością zawierają pewne jego przesłanki. Po pierwsze, ze względu na stopniowe „redukowanie” (bardziej w sensie oczyszczania niż ograniczania) języka instrumentalnego Malfatti'ego. Stopniowa rezygnacja z elastyczności dynamicznej puzonu (którą tak często wykorzystuje się w aranżacjach większych składów) pojawia się już w King Übü Orchestru prowadzonej przez Wolfganga Fuchsa, takich kompozycjach Malfatti'ego z początku lat 90. jak *Notes* czy *Graukanal*, a także w legendarnym *News From The Shed*, w którym z Malfattim spotkali się John Butcher, Paul Lovens, John Russell i Phil Durrant. We wszystkich tych projektach – tak improwizacjach, jak i kompozycjach – pojawia się także próba odejścia bądź od postfreejazzowych form, bądź konstrukcji cicho-cicho-głośno-cichło, tak dobrze znanych z free improv. W jakiś sposób symbolem obu tych zmian stał się udział Malfatti'ego w słynnym projekcie Polwechsel (z którego został ponoć wyrzucony za zbyt radykalizm). To oblicze Malfatti'ego jest już znacznie bliższe temu, co kojarzymy z jego „cichym okresem”. Ale tylko „bliższe”. Wszystkie te elementy, o których mówiłem pojawiają się tutaj raz jeszcze – znów w nieco innym kontekście. Ale dopiero przy okazji tego projektu pojawiają się jakże charakterystyczne słowa, których autorem jest kolejny recenzent twórczości Malfatti'ego – Christian Scheib. Do reedycji płyty kwartetu, która pojawiła się nakładem HatArt w roku 1998 napisał on tekst zawierający następującą myśl:

ChS: „Wszystko polega na możliwościach poszczególnych dźwięków, poszczególnych zdarzeń dźwiękowych, ich zdolności bycia pomostem do następnych zdarzeń”

(rel.)

(rel.)

More spaciouly

Very Fast

Slowly, simply, and peacefully – senza rigore – melody divided between right and left hands, ensuring a smooth, unceasing, and even flow.

Presto (♩) ma ben ritmato

pppp! very gradual and controlled crescendo (to ff at Bar 28)

ppp cresc.

ppp cresc.

Przykłady 10a-d

skowych; elementy paramilitarne stanowią podłoże z pozoru nieszkodliwego angielskiego rytuału. (...)

Do jakiego stopnia Finnissy powinien być zatem uznawany za kompozytora „angielskiego”? Jego dzieła mają z pewnością niewiele wspólnego z nurtami neopastoralnymi czy (...) różnymi minimalistycznymi modami. Należy jednak wspomnieć, że Finnissy pozostaje w równym stopniu odległy od większości nurtów europejskich. Jestem natomiast przekonany o istnieniu dwóch stron w jego muzycznej osobowości, wykorzystujących dwie przeciwstawne angielskie tradycje literackie. Pierwsza z nich to tradycja „romantycznych rewolucjonistów”⁹ (Milton, Byron, Shelley, Blake), która przejawia się w *English Country-Tunes*. Nie mniej wartościowa jest tradycja kultywująca bezsensowność: nonsensowne wiersze Lesara (*Lyrics and Limericks* 1982-84) oraz absurdalność Carrolla, (Alice), Joyce’a (*Same as We*, 1990) i przedstawicieli teatru absurdu¹⁰, nie mówiąc o Cage’u (oraz tradycji, z której się wywodzi – Emersonie, Thoreau, Ivesie, Cowellu itp.). Poszukiwanie przez Joyce’a podobieństwa między klasyczną, mityczną i współczesną narracją oraz poglądy Busoniego na temat „jedności muzyki” – w szczególności takiej, jaką pokazał w swej operze *Turandot*, która adaptuje mnóstwo różnych muzyk ludowych, z nadzieją ukazania ich zbieżnych cech – są ważnymi źródłami inspiracji ostatnich „meta-folklorystycznych” lub, ogólniej mówiąc, „meta-muzycznych” przemysłów Finnissy’ego. (...)

Various Nations (1992) powstały pod wpływem książki dla dzieci z połowy XIX wieku, drobiazgowo opisującej wielkie uogólnienia na temat ludzi i miejsc (np. „Włochy, pozostałości po starożytnym Rzymie, słusznie nazywane są Ogrodem Europy. Choć jest to piękny kraj, ludzie są tam nad wyraz nędzni”). Każda część łączy fragment z książką z muzyką ludową danego kraju. Wszystkie dobrane są tak, by odzwierciedlały podobieństwa i bliskość, wołanie o harmonię świata. *Clad Day* (1994), napisane z okazji trzecieściej rocznicy śmierci Purcella, wykorzystuje strukturę zaczerpniętą z motetu Roberta Carvera i wypełnia ją wszystkimi możliwymi typami muzyki, którą mógł słyszeć Purcell – szkocką i irlandzką muzyką ludową, muzyką taneczną, psalmami granymi na instrumentach smyczkowych oraz utworami innych kompozytorów. (...) *Speak its Name* (1996) zawiera z kolei wiele ukrytych aluzji do utworów kompozytorów homoseksualnych, charakterystyczny jest zwłaszcza krótki fragment, w którym wszystkie one pojawiają się równocześnie.

Najśmielsza ze wszystkich deklaracji i być może zarazem najlepszy fortepianowy utwór Finnissy’ego to czteroczęściowy *Folklore* (1993-94). Część pierwsza ukazuje

I być może właśnie ten tekst otwiera – w sposób niebezpośredni – inny rodzaj czytania muzyki Malfatti. Niebezpośredni dlatego, że właśnie ta właściwość zdarzenia dźwiękowego – że może ono być pomostem do kolejnych zdarzeń dźwiękowych – stanowi podstawową różnicę między dokonaniem zespołu Polwechsel a tym, co robi ostatnio Malfatti. W jego muzyce ten wymiar pomostu zostaje zawieszony. Eksploracja danego dźwięku nie służy takiemu jego ustawieniu, żeby stał się pomostem do kolejnego. Weźmy raz jeszcze *Whitenoise* 2. Malfatti miał grać non stop. Obojętne czy tak się stało, czy nie – jest to właściwie dwudziestominutowa plama dźwiękowa, jednostajne zdarzenie, w którym dochodzi do drobnych, czasem trudno zauważalnych zmian czy kolorystyki. Tak czy inaczej jednak – tutaj właśnie pojawia się termin „zdarzenie”.

[....]

Czy Malfatti dokonuje zatem dwóch ruchów w przeciwną stronę? Pierwszy – w stronę ciszy; drugi – w stronę dźwięku? I czy tylko ten pierwszy skutkuje uniknięciem „gadaliwości”? Wróćmy znów do wywiadu, a dokładnie do tego krótkiego fragmentu, w którym Malfatti mówi, że muzyka awangardowa i ta z MTV są tak samo przegadane na poziomie struktury. Albo do jeszcze innego:

RM: „Według mnie w każdej muzyce mamy do czynienia z trzema podstawowymi wymiarami – formą, strukturą i materiałem”

Warburton dopytuje.

RM: „Weźmy dom: forma to całościowy jego wygląd – możemy więc mówić: okrągły, kwadratowy, długi, wysoki, wąski. Co do materiału – również mamy jasność: drzewo, cegła, beton. Strukturą byłoby zaś kształty, wzory, design, rozkład poszczególnych pokoi, przestrzeni i ich ilość na przykład: jeden duży pokój i kilka małych.”

Warburton dopytuje dalej.

DW: „Czyli struktura jest funkcją gęstości zdarzeń?”

Malfatti się zgadza.

RM: „Doskonale powiedziane, dziękuję”

Mamy więc strukturę i to właśnie w tych kategoriach należy widzieć zależności między dźwiękiem a ciszą. Struktura rozumiana jest zaś jako gęstość zdarzeń. Ale z punktu widzenia struktury dźwięk jest także równoznaczny z ciszą – jest pewnym elementem, który można wykorzystać. Wpisanie ciszy

w strukturę nie oznacza ani koncentracji na dźwięku, ani na ciszy, ani nawet na tym, co znajduje się pomiędzy nimi. Oznacza natomiast koncentrację na pojedynczym zdarzeniu – na jego wewnętrznej dynamice i dyskretnych transformacjach.

RM: „Muzyka, którą piszę od jakiegoś czasu, nie jest zazwyczaj oparta na kolejnych częściach – jest raczej jednolitym utworem składającym się z jednego dźwięku, po którym następuje cisza.”

Są też inne metafory i inne rozróżnienia, które mają ułatwić zrozumienie tego, do czego dąży Malfatti. Na przykład odróżnienie od siebie oczywistej wirtuozerii od wirtuozerii ukrytej.

RM: „Pierwsza wymaga koncentracji słuchacza na pojedynczych dźwiękach, nutach, frazach i korelacjach między nimi. Wszystkie te parametry mogą być niezwykle wciągające i zazwyczaj zostawiają nas po koncercie ze wspomnieniem wspaniałego utworu. Zwykle takie kompozycje zdominowane są oczywistą wirtuozerią. Innym rodzajem muzyki jest ta oparta na ukrytej wirtuozerii. Słuchacz (a zarazem muzyk) nie jest tutaj skoncentrowany na pojedynczych frazach, liniach, melodiach, wzorach rytmicznych, ale raczej na bardziej ogólnym impakcie nierozwijającej się muzyki”

Nierozwijająca się muzyka – co to może znaczyć? Właśnie przede wszystkim to, że rozpoczynając słuchanie danego utworu od określonego zdarzenia dźwiękowego, nie będziemy mieli do czynienia z szukaniem w nim jakichś pomostów do kolejnych. Że nie będzie tutaj łączenia, dodawania, odejmowania – jest tylko dane zdarzenie dźwiękowe. Nie ma więc także następstwa kolejnych zdarzeń – zwrotów akcji, powtórzeń, bloków, które wchodzą ze sobą w różne relacje. Być może nie chodzi więc o dowartościowanie ciszy i być może nie o skupienie się na pojedynczym dźwięku, choć wszystko to znajdziemy bez wątpienia zarówno w muzyce Malfatti, jak i w większości recenzji tej muzyki. Być może doszukamy się tu pewnej koncepcji struktury, a pewnie i formy muzycznej. Takiej, która opiera się na pojedynczym zdarzeniu – tak samo kilkudziesięciosekundowym fragmencie ciszy, jak i kilkudziesięciosekundowym fragmencie dźwięku – w których wszystko już jest.

Jak napisał niegdyś – gdy Malfatti nie grywał jeszcze nawet w orkieście Louisa Mohola – jeden z bohaterów filozoficznych „G”, „Zdarzenie nie jest tym, co się wydarza. Jest w tym, co się wydarza”.

Michał Libera

dziękuję
Macłowi, Jarkowi i zasobom sklepu Rubicon
oraz
Jakubowi z Monotype i zasobom jego płytkoteki



pannordycki obrazek z aluzjami zarówno do norweskiej muzyki ludowej, jak i jej opracowań autorstwa Griega. Finnissy ornamentuje następnie norweski materiał w stylu piobaireachd¹¹. Ten typ zdobienia staje się jednym z wielu motywów przewijających się przez cały utwór, bo autor przedstawia długie, przypominające grę na dudach monologi również w drugiej i trzeciej części, a także ozdabia w ten sposób chińskie i rumuńskie melodie. *Folklore 2* zawiera nawiązania do muzyki z Sussex, oraz rozwiązania typowe dla Cardewa i Tippetta (...). *Folklore 3* rozpoczyna się długim odcinkiem burzliwego materiału. Wyłania się z niego wiele aluzji stylistycznych do Brahmsa, Skriabina, Ivesa i Bussotiego, postaci, które wywarły duży wpływ na osobowość kompozytorską Finnissy'ego i od których usiłował się uwolnić. W to wszystko wplecione zostało opracowanie francuskiej i szwedzkiej muzyki ludowej. Mniej zawity od poprzedniej części *Folklore 4* prezentuje najpierw naprzemiennie muzykę pochodzenia indyjskiego, koreańskiego i chińskiego (...), następnie przemieszcza się w stronę Wybrzeży Pacyfiku, Dalekiego Wschodu i Ameryki, co może być odebrane jako zapowiedź przyszłego ośrodka potęg i oddziaływania. Cykl jako całość przedstawia unikalne widzenie świata. Być może mógł on wyjść tylko spod pióra kompozytora pochodzącego z jednego z „mieszanych” krajów anglosaskich, gdzie etniczność ma tak wiele różnych uwarunkowań. Jednak mimo całej różnorodności materiałów źródłowych jedno wrażenie pozostaje na długo w pamięci: brzmienie ludzkiego głosu, znajdującego wyraz w długich odcinkach monodii (...) i kontynuującego śpiew nawet wtedy, gdy wokoło zachodzą najbardziej drastyczne zmiany.

Mnogość panoram

(...) Muzyki, dźwięki, literatury, sztuki, teatru, kultury, ideologie, historie, naturalne zjawiska i abstrakcyjne idee – Finnissy pragnie uczestniczyć w kalejdoskopie, który prowincjonalna Anglia ignoruje w swej wyspiarskiej mentalności, ale także spojrzeć poza różnobarwną powierzchnię na głębsze prawdy. Jego pochwała różnorodności jest w mniejszym stopniu „hedonistycznym” poczuciem, które może być niczym więcej niż wyższej rangi grą w trainspotting (*Sinfonia Berio!*), a w większym – dalekosiężnym dążeniem do zrozumienia sił, które chcą nami zawładnąć (*Requiem für einen Jungen Dichter* B. A. Zimmermanna).

(...) Przedkładanie przez Finnissy'ego, jako chłopca, rewii nad innymi formami teatru i opery (a następnie włoskiej tradycji operowej nad organicznymi operami Wagnera) wiąże się z postrzeganiem życia jako wachlarza wielokierunkowych, stycznych,

skonfliktowanych wydarzeń. (...) *Vaudeville* (1983/87), „metafora kondycji ludzkiej”, ukazuje siedem epok ludzkości w formie wodewilu, z muzyką, tańcem, teatrem, cyrkiem. Pomimo miłości Finnissy'ego do samego zróżnicowania, wiele jest elementów negatywnych (...) Wykonawcy rewii często bywali społecznymi „odmieńcami”, a niektórzy pochodzili z mniejszości etnicznych. (...) Armia bohaterów marginalizowanych i usuwanych z historii opery i literatury, za ludnia także *Soda Fountain* (1983). (...) Ale istnieje ciemna strona świata, który czyni ze stylistycznej różnorodności naiwny fetysz. Wielu krytyków stawia artystów na piedestale, szufladując ich w ramach kategorii stylistycznych, a potem gani za to, że nie przystają do wybranych stereotypów. Finnissy wygłasza niszczącą krytykę wobec takiej postawy. W *Nine Romantics* (1992) znalazł się hołd dla wiktoriańskiego artysty Simeona Solomona, którego kariera legła w gruzach, gdy przyłapano go na szukaniu kochanków w publicznej toalecie. Przedstawione są tu trzy typy „romantycznego” materiału, które słyszymy kolejno w „przebraniu” pozostałych, co podważa same ich fundamenty i tworzy wyjątkowo niepokojący rezultat. (...).

A zatem Cage'owska panorama ponadintencjonalnych dźwięków, panorama możliwych spojrzeń na muzyczne style i utwory, panorama całej kultury otaczającej kompozytora takiego jak Verdi, panorama technik kompozycji/transkrypcji, panorama kultur świata, panorama różnych sztuk „wysokich” i „popularnych”, panorama siebie samego, „zdeteminowanego” we freudowskim sensie, mnogość nieskończonych przestrzeni interakcji. Mam nadzieję, że udało mi się opisać wszystkie fazy twórczości Finnissy'ego (...), wskazując na ich zbieżności z rozwojem jego światopoglądu. Michael Finnissy pokazał, że nie trzeba uciekać się do prostackiej manipulacji, ani wycofywać w skrajnie solipsystyczną osobistą mitologię, by tworzyć muzykę, która jest pełna energii, sugestywna, emocjonalna, dramatyczna i stymulująca intelektualnie.

Ian Pace

Tłumaczenie: Ewa Schreiber

Redakcja: Anna Pęcherzewska, Jan Topolski

Powyższy tekst stanowi tłumaczenie wersji oryginalnej, opublikowanej w „Tempo” nr 196 (kwiecień 1996)

i 201 (lipiec 1997).

Skróty i śródtytuły pochodzą od redakcji.

¹ Tekst był pisany w roku 1996 – przyp. red.

² Zob. np. dyskusję na temat muzyki ze sceny baletowej w grocie bogini Venus z Tannhäusera w: T.W. Adorno, *In Search of Wagner*, tłum. Rodney Livingstone (przekład angielski – Londyn 1981, oryginał niemiecki *Versuch über Wagner*, Berlin, Frankfurt nad Menem, 1952), ss. 85–96.

³ W kwestii innego spojrzenia na to dzieło zob. Richard Barrett Michael Finnissy – *An Overview* (jak dotąd najpoważniejszy artykuł o Finnissym), w „Contemporary Music Review” 1995, vol. 13, part 1, ss. 23–43, szczególnie ss. 36–37. (...)

⁴ Poemat *A perte de vue dans le sens de mon corps* Eluarda w tłumaczeniu Beckettta.

⁵ Nie lubię używać terminu „złożony” lub nawet gorszego „nowa złożoność” w odniesieniu do utworów Finnissy'ego, ponieważ pociąga on za sobą dysproporcjonalną koncentrację na powierzchownych szczegółach oraz domyślny rodowód związany z drugą szkołą wiedeńską i tradycją Darmstadt. Ives, Satie, Varèse, Nancarrow i Cage są równie istotni dla Finnissy'ego. [od red.:] W tej sprawie sam Finnissy wyraził się następująco: „Przeraża mnie, kiedy ludzie mówią, że moja muzyka jest złożona. Nie jest, chyba że w bardzo specyficznym i szczegółowym sensie. Jest złożona, jeśli przyjmiemy, że całe ludzkie istnienie jest złożone i że cała sztuka jest złożona. Ale powiedzieć, że jest złożona, z konsekwencjami takimi, że nie jest w jakiś sposób wyrafinowana albo że w jakiś sposób powinna odpowiadać ideałowi XVIII-wiecznego ogrodu francuskiego – wiecie, geometryczna precyzja, ekonomia dźwiękowych twierdzeń à la Webern – to jest całkowicie śmieszne. Niemal żadna muzyka taka nie jest, a krytycy, którzy myślą, że muzyka współczesna powinna taka być, pomylili swoje głowy z tyłkami”. Oryginalnie zamieszczone obok napisanego specjalnie na tę okazję trzygłosowego kanonu w broszurze *Complexity in Music?* Red. J. Boros, R. Toop, Amsterdam 1990. [tłum. Jan Topolski, por. odpowiedzi Briana Ferneyhougha na tę samą ankietę na stronie 24].

⁶ W sensie proponowanym w tekstach Jacquesa Derridy, zwłaszcza: *O gramatologii*, Bogdan Banasiak; KR, Warszawa 1999 oraz *Pismo i różnica*, tłum. Bogdan Banasiak i Krzysztof Matuszewski; KR, Warszawa, 1997. Chodzi tu o koncentrację na opozycjach binarnych do tego stopnia, że każdy komponent okazuje się prowadzić do drugiego, odwracając/przewracając/dekonstruując opozycję.

⁷ Pierwsze wykonanie tego utworu zostało wycofane z oficjalnego programu festiwalu w Brighton z powodu obaw przed oskarżeniem na podstawie niechlubnego 28 paragrafu, zamieszczonego w wydany przez lokalne władze w 1988 roku akcie zakazującym „promocji” homoseksualizmu.

⁸ W kwestii analizy pierwszej i siódmej z *Verdi Transcriptions*, *Tria smyczkowego* oraz innych interesujących myśli o Finnissym zob. Richard Toop, *Four Faces of the 'New Complexity'*, „Contact” no. 32 (1988).

⁹ Problem Finnissy'ego i romantyzmu został podjęty w: Ian Pace, *Finnissy the Romantic* – nota programowa do koncertu o tym samym tytule, 26 stycznia 1995, Conway Hall, London. Część materiałów w tym artykule pochodzi z innej noty – *Finnissy the Folklorist*.

¹⁰ Objaśnienie tego rodzaju „kanonu” podał Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Harmondsworth 1962, ss. 327–398.

¹¹ Rdzenne określenie tradycyjnej muzyki szkockiej granej na dudach. [przyp.red.]

Las, który wyrósł z nasion minimalizmu

KYLE GANN

Diagnozowanie obecnej sytuacji minimalizmu jest jak próba odpowiedzi na pytanie: „czy przestałeś już bić swoją żonę?”. Nie uniknie się zaprzeczenia samemu sobie. Minimalizm umarł. Minimalizm rozkwita. Dziękuję za uwagę.

Minimalizm pojmowany jako pełen prostoty styl stworzony w latach sześćdziesiątych, oparty na diatonicznej tonalności oraz repetycjach prostych wzorców motywicznych – a tak chyba należałoby go definiować – pozostaje obecnie w stanie zawieszenia. Z punktu widzenia publiczności wydawać się może wyjątkowo żywotny, przynajmniej tak długo, jak Steve Reich oraz Philip Glass rozwijają swoje spektakularne kariery. Jednak zdaniem większości profesjonalnych muzyków minimalizm jest co najwyżej stylem w fazie agonii: powszechnie uznawanym za obraźliwie prosty i tak na prawdę nieciekawym się już zainteresowaniem młodych kompozytorów. Glass, słusznie czy nie, stał się synonimem kompozytora sprzedajnego, piszącego tępą muzykę dla mas niezdolnych pojąć niczego bardziej wyrafinowanego. Reich, którego muzyka prezentuje większą różnorodność oraz wymuszaną kameralistyczną ogładę, cieszy się nieco lepszą opinią mistrza mistrza idiomu umarłego, lecz ważnego historycznie.

A więc mamy ogólną wizję minimalizmu jako historycznej ślepej uliczki, sztucznie kreowanego nowego kierunku, który równie szybko, co ulotnie wznosił się na szczyty powszechnej akceptacji.

Ta wizja pomija jednakże doświadczenie dziesiątków, a nawet setek młodych kompozytorów, na których minimalizm podziałał jak uderzenie pioruna. W 1973 roku Deutsche Grammophon wydało nagranie *Drumming* Steve'a Reicha; w 1976 roku *Einstein na plaży* Philipa Glassa podbił Metropolitan Opera. Swą muzyczną edukację rozpoczynało wówczas nowe pokolenie. Szkoły muzyczne oraz kompozytorski establishment przekonywały młodych, że ważna muzyka musi być skomplikowana, dysonansowa oraz trudna do zrozumienia. Przez całe lata sześćdziesiąte świat kompozytorski izolował się (na własne życzenie) od reszty społeczeństwa. Panował w nim nieprzyjazny klimat rywalizacji oraz pogardy dla amatorów – zbyt kiepsko wykształconych, by zrozumieć awangardę.

Wówczas pojawiły się *In C* Terry'ego Riley'a, *Drumming* Steve'a Reicha oraz *Music in*

Fifths Philipa Glassa. W odróżnieniu od „oficjalnej” nowej muzyki (serialnej czy konceptualnej w duchu cage'owskim) utwory te były łatwe do zrozumienia już przy pierwszym słuchaniu. Brzmiały przy tym nowatorsko, inaczej niż to, do czego aspirowała, często bez powodzenia, oficjalna awangarda. Atrakcyjność minimalizmu tkwiła przede wszystkim w jego wyzywającej odwadze i otwartym ignorowaniu tradycyjnie pojętego wyrafinowania oraz różnorodności. Stało się oczywiste, że po raz pierwszy od XIX (a może nawet XVIII) wieku specjaliści i amatorzy wspólnie zachwycali się najnowszą muzyką, a był to zachwyt najprostsz, zmysłowy i fizyczny. Młodzi kompozytorzy zdali sobie sprawę z oczywistego faktu – wbrew opiniom ich starszych kolegów dobra muzyka różniła się jednak od kropki żółdkowych: nie musiała być „trudna do przekłknięcia”.

Młodzi nie powitali jednak minimalizmu bezkrytycznie, z otwartymi ramionami i zamkniętymi uszami. Bo któż chciałby zapłacić pięćdziesiąt stron partytury niewzruszonym Des-dur, niczym Reich w *Okciecie*? Któż chciałby pisać niekończące się ciągi ósemek, jak Glass w *Music in Fifths*? Któż chciałby ograniczać się do jednego pomysłu, jednorodnej faktury i brzmienia we wszystkich kompozycjach? Raczej niewielu. Młodzi nie powitali minimalizmu bezkrytycznie: przyjęli pewnie strategię minimalistów, wzbogacając je jednak własnymi pomysłami.

Tak narodził się postminimalizm. Narzuca się więc pytanie: czy minimalizm faktycznie był ślepą uliczką? A może raczej fazą wstępną zupełnie nowego języka muzycznego?

Pierwsze zapowiedzi postminimalizmu pojawiły się około 1980 roku. W latach 1978–79 William Duckworth (ur. 1943) napisał cykl 24 utworów fortepianowych pod tytułem *The Time Curve Preludes*. W większości oparte one były na klarownej, pozbawionej modulacji tonalności minimalistycznej, przyprowadzonej jednak odrobiną ostrych dysonansów. Z minimalizmem łączyła je też stabilna ósemkowa pulsacja, jednak tylko kilka z nich utrzymany było w typowej manierze repetytywistycznej. Bazowały na minimalistycznej technice addytywnej oraz subtraktywnej, rozwijając się często według zasady A, AB, ABC, itd. Istotniejszy jest jednak fakt, iż były o wiele subtelniejsze i bardziej tajemnicze niż typowe utwory minimalistyczne; ich struktura

nie została „podana na tacy” i nie wszystkie zabiegi poddawały się czysto słuchowej analizie. Duckworth okazał się znakomitym adeptem messiaenowskiej teorii rytmów nieodwracalnych, a *The Time Curve Preludes* rozwijały się w (nijak mającej się do minimalizmu) aurze tajemniczości.

W 1980 roku Janice Giteck (ur. 1946) napisała *Breathing Songs from a Turning Sky*. Jej fascynacja rytuałami zaowocowała już wcześniej szeregiem wypełnionych szorstkimi brzmieniami utworów scenicznych, nawiązujących do tradycji Indian. Tym razem zainspirowała się muzyką z Bali, tworząc urzekająco melodyjne diatoniczne faktury. Wczesne utwory Daniela Lentza (ur. 1942) reprezentowały minimalizm w czystej postaci (co ciekawe, styl ten rozwinął on niezależnie od Reicha oraz Glassa, nie znając jeszcze ich dokonań). W *The Crack in the Bell* (1986), utworze opartym na wierszu E.E. Cummingsa, znacząco poszerzył zasięg bdniesień własnej muzyki, cytując patriotyczne melodie oraz motety renesansowe. Utwory minimalistyczne utrzymywały jedną tonację oraz stałe tempo na dłuższych odcinkach czasu, natomiast w *The Crack in the Bell* – pomimo eksploatacji quasi-minimalistycznych arpeggiów oraz miłych dla ucha akordów – wszystko zmieniło się jak w kalejdoskopie.

Ingram Marshall (ur. 1942) zaangażowany był we wczesną scenę minimalistyczną, używając efektu *tape delay*, wzorem Terry'ego Riley'a. Ale już w popularnych utworach *Fog Tropes* (1979/82) oraz *Gradual Requiem* (1979–81) Marshall wykorzystał ten efekt do stworzenia „filmowych”, mglistych faktur dalekich od rozpedzonej minimalistycznej motoryki. Jonathan Kramer (ur. 1942) był wcześniej kompozytorem muzyki dwunastotonowej. Ulegając wpływowi minimalizmu, choć nie ufając do końca jego prostocie, zredukował swój język dźwiękowy – począwszy od *Moving Music* na 13 klarnetów (1975–76) – do stosowania zaledwie pięciu, sześciu wysokości w obrębie całego utworu. Już na etapie *Moments In and Out of Time* (1981–83) pisał w postminimalistycznym stylu orkiestrowym, restrykcyjnie unikającym tonalności, jednak bez wątpliwej repetytywnym i strukturalnie minimalistycznym.

Nazwiska Riley'a, Reicha, Glassa, lecz także La Monte Younga (by przypomnieć pierwszego minimalistę) są powszechnie znane.

Autechre – muzyka obiektywna

MACIEJ SMOczyński

0

Nanotechnologia to kształtowanie właściwości materii na poziomie atomowym. Konstruowanie mechanizmów, których kołami zębatymi są molekuly. Ręczne komponowanie struktury cząsteczek, tak jak chemik rysuje na kartce wzór strukturalny.

Nanotechnologii jak dotąd nie ma. Oczekuje się jej powstania w przyszłości, to jeden z głównych celów dla technologii najbliższych dziesięcioleci (?). Istnieje zaś już nanomuzyka – narodziła się w Sheffield; jej pionierami są dwaj zrośnięci z komputerem mieszkańcy tego przemysłowego miasta, Sean Booth i Rob Brown, czyli Autechre.

Nanomuzyki nie stworzono z niczego; wszak epokę układu scalonego poprzedziła epoka pary i epoka tranzystora. Wydane w latach 1992 i 1994 płyty *Incunabula* i *Amber* nie zapowiadały komórkowego szaleństwa późnego Autechre. Wypełnia je nieco nostalgiczna (w wyrazie, nie w sensie historycznym) elektronika, operująca niekiedy (zwłaszcza na pierwszym albumie) naiwnymi brzmieniami. Muzyka toczy się nieśpiesznie, lecz nieubłaganie, co wprowadza pewien niepokój i co stanie się ważnym elementem stylu Booth i Browna.

10

Geniusz tych muzyków daje się poznać tak naprawdę dopiero na trzecim albumie – *Tri repe-tae* (1995). Oprawa graficzna tego wydawnictwa jest kwintesencją enigmatyczności – przednia i tylna strona okładki są całkowicie jednolite, w starannie wykonanym kolorze khaki, bez śladu informacji. Wnętrze książeczki zawiera industrialną grafikę, może to komputerowa obróbka fotografii elektrycznej natężenia. Z czym mamy do czynienia, możemy się dowiedzieć jedynie dopiero z samego krążka. Nazwa zespołu jest nie mniej enigmatyczna – nie dość, że nie wiadomo, co znaczy, to niejasne również, jak ją czytać. To wszystko jest nieprzypadkowe, stanowi jedną całość z estetyką muzyki. Ta sięga teraz wyższego pułapu wyrażania, dźwięki są wyżej uorganizowane, ich wewnętrzności bardziej złożone. Atomy rytmu mają ostrzejsze kany, tracą powierzchnię o różnym współczynniku ziarnistości i tworzą bardziej skomplikowane cząsteczki. Powtarzając wielokrotnie swój wzór, zmierzają do nieskończoności. Ten niemożliwy do zatrzymania ruch wytwarza chłód, obecny nawet tam, gdzie mieszkają cieplejsze harmonie. To technicznie metafizyka.

11

Elementy nanomuzyczne pojawiają się nieśmiało na *Chiastic slide* (1997), aby żyć już pełnią życia na nienoszącym żadnego tytułu „szarym” albumie z roku 1998 i wybuchnąć istnym obłędem na udającym (także ceną) EP-kę longplayu *EP7* w roku 1999. W międzyczasie duet tworzy rozmaite krótsze formy, które zaświadczać, jak stopniowy i metodyczny jest rozwój ich muzyki.

Na *EP7* własności dźwięku zdają się być formowane dowolnie. Booth i Brown stają na drodze fałom dźwiękowym, kanalizują je inaczej, niż się spodziewamy, niż chciała natura. Przyzwyczajeni jesteśmy do określonych typów wybrzmień – w przyrodzie fale powstałe przez uderzenia, potarcia i szarpnięcia rozwijają się w sposób określony prawami fizyki. Ale co stoi na przeszkodzie, by dźwiękom generowanym sztucznie ustalić linie życia według własnego upodobania? Jedynie ograniczenia wyobraźni.

Później zespół wydaje płyty *Confield* (2001), *Draft 7.30* (2003) i *Untitled* (2005) oraz EP-kę *Gantz Graf* (2002). Ta twórczość jawi się naturalną kontynuacją raz obranej ścieżki rozwoju. Dlatego też w dalszych słowach nie będę skupiać się na osobliwościach każdego z tych albumów (a wszystkie są bardzo innowacyjne, nie możemy tu mówić o powtarzaniu się), jedynie nadmienię, że *Gantz Graf* i *Draft 7.30* wyróżniają się ostrością (ta druga także potęgą) brzmienia. Spróbuję wysłowić – choć wypowiedzenie się o nienazywalnym jest z góry skazane na porażkę – co stanowi jądro pomysłu Autechre na muzykę, kwintesencja tego specyficznego ducha.

Sluchając zatem dowolnego z późniejszych albumów duetu wielokrotnie, uświadamiamy sobie, iż nie rozumiemy, co właściwie przed chwilą zaszło. Aparat pojęciowy jak gdyby nie wystarcza do uzmysłowania sobie struktury dźwięku Autechre. Niemniej stoi on na przeciwnym biegunie do pozytywowej zgrzebności, z brakiem technologicznych cechujących niegdyś muzykę elektroniczną, teraz zaś wykorzystywanej powszechnie jako środek wyrazu. Z drugiej strony świat dźwiękowy Autechre nie ma też nic wspólnego z samplowanym „z życia” i przez to organicznym brzmieniem Meat Beat Manifesto czy Amona Tobina. Mamy tu do czynienia z czystą wirtualnością. A jednak nie jest to uproszczona symulacja. Obserwujemy całkowicie sztuczne życie, tak samo złożone jak rzeczywiste (nierzadko bardziej). Nowy, wspaniały świat. Zbudowany ze sztucznej ziemi, sztucznych komórek, sztucznych narządów, wirtualnych przedmiotów. W tej muzyce można usłyszeć przekraczanie wirtualnego klucza w zamku, bębienie w wirtualną blachę, skrzywienie starych

wirtualnie drewnianych podłóg, szum wirtualnego kaloryfera i cokolwiek dusza zapagnie. Słyszymy, jak coś ssie, coś się zapada, coś się rozdzwaja, coś się przepoczwarza. Jednocześnie coś się w strukturze tej blachy i tego drewna nie zgadza, coś w naturze tych procesów niepokoi, te rzeczy nie mają prawa się tak zachowywać! Plusk wody ma konsystencję metalu, drewno jest jakąś częścią swojego jestestwa plastikowe. Na dodatek wszystko zaczyna się i kończy w takim momencie, aby najlepiej spełnić swoją rytmiczną rolę.

100

W ten świat dźwięków wpisana jest bowiem dyscyplina. Nie jesteśmy tu świadkami eksperymentów, co do których ma się dopiero okazać, dokąd prowadzą. Autechre nie pokazuje nam drogi, którą przeszli, nie eksplouują akustycznych odkryć aż do wyczerpania zabawy. Obcujemy z ostatecznym wytworem mrówczej pracy, dzięki której każdy element ma swoje miejsce, każda dźwięgnia działa we właściwym momencie, poruszona precyzyjnie odmierzoną siłą. Energia nie jest trwoniona w chwiejnych przebiegach źle wytoczonych trybów, nic tu nie zawadza, chyba, że tak właśnie żyć sobie konstruktorzy. W takich wypadkach niepożądane z pozoru tarcie wytwarza ściśle określony efekt, spełnia swoje zadanie w złożonym mechanizmie. Gdyby Booth i Brown nie byli muzykami, mogliby być zegarmistrzami. Autechre to muzyka ścisła.

101

Często tworzona wbrew, czy w poprzek intuicji. Tym badaczom obce jest zagospodarowywanie objawionych pomysłów narzucającymi się aranżacjami, obrastającymi rdzeń idei. W owym lesie obiektów dźwiękowych nie pozwalają oni w naturalny sposób rosnąć poszyciu, czyniącemu z odizolowanych zjawisk działający ekosystem. Nie ma tu wcale *massa tabuletae*. Żdźbła traw bywają genetycznie zmodyfikowane. Puls muzyki nie płynie sobie niepostrzeżenie. Nieintuicyjnym rozkładem akcentów, uderzeniem „stop” trafiającym o 1/23√2 taktu wcześniej, niż by to wynikało z ekstrapolacji (ale w każdym takcie tak samo!), każe skupiać na sobie uwagę, to serce nie bije poniżej progu świadomości. Układ wegetatywny wysyła impulsy do sfery wyższych czynności nerwowych i nie pozwala rozłączyć się napięciu. A i tak zachowuje nieodparty drive.

Z kolei Duckworth, Giteck, Lentz oraz Kramer pozostają anonimowi. Dlaczego?

Powody mogą być banalne. Scena minimalistyczna była pod względem geograficznym zlokalizowana bardzo konkretnie: wyrastała z twórczości kilku kompozytorów działających głównie w Nowym Yorku, a także w San Francisco. Pionierzy minimalizmu tworzyli w latach 1964-73 względnie zwartą, choć nie całkiem wolną od wewnętrznych polemik grupę i postrzegani byli jako nowy ruch.

Jednak ze wspólnego pnia minimalizmu wyrosły odrębne gałęzie. Duckworth uczył w Pensylwanii. Giteck mieszkała w Seattle. Lentz przeprowadził się z Santa Barbara do Los Angeles. Marshall żył w San Francisco. Kramer wykładał na Columbia University. A inni postminimaliści? Peter Gena (ur. 1947) wykładał w Chicago, Paul Epstein (ur. 1938) w Filadelfii. Z kolei Elodie Lauten (ur. 1950) wykonywała punk rocka jako wokalistka oraz klawiszowiec manhattańskiej sceny undergrounderów. Każde z nich samodzielnie czerpało inspirację z dokonań Younga, Riley, Reicha oraz Glassa. Jednocześnie przez wiele lat nie wiedzieli nic o sobie nawzajem. Nigdy nie ukształtowała się scena postminimalistyczna. I dopiero pod koniec ósmej dekady XX wieku stało się jasne – choć także dzisiaj wielu krytyków nie dostrzega tego faktu – że z nasion minimalizmu wykiełkował nowy, wyrazisty nurt, że minimalizm dojrzał w twórczości młodego pokolenia.

Tu jednak zawiedli krytycy muzyczni. Ich krótkotrwała fascynacja minimalizmem szybko przekształciła się w rozczarowanie brakiem intelektualnych ambicji; już w 1978 roku obwieścili śmierć tego kierunku. Od tej pory każdy kompozytor piszący tonalną i diatoniczną muzykę opartą na regularnej pulsacji uznawany był z miejsca za epigona minimalizmu. Krytycy nie spróbowali nawet zauważyć, jak odmienna była twórczość Duckwortha, Giteck, Lentza oraz Marshalla od utworów Glassa i Reicha. Nikt nie spostrzegł, że pojawił się nowy, złożony styl.

Faktem jest, że wyłonił się on z niezależnych dokonań dziesiątków kompozytorów. Duckworth, Giteck, Lentz, Kramer, Marshall, Lauten, Gena, Epstein, Peter Garland, Paul Drescher, Mary Jane Leach, Stephen Scott, Mary Ellen Childs, David Borden, Guy Klucsevsek, Phil Winsor, Joseph Koykka, Thomas Albert, Sasha Matson, Wes York – wszyscy oni wykształcili indywidualne style, które można jednak było sprowadzić do pewnego wspólnego mianownika. Mimo fascynujących różnic ich muzyka, pozostawała tonalna, oparta na konsonansach (a przynajmniej nigdy nie kspionująca dysonansów) i zazwyczaj bazująca na regularnej pulsacji. Ponadto rzadko odchodziła od tradycyjnych „dźwięków muzycznych”, choć wielu spośród jej kompozy-

torów używało syntezatorów. Postminimaliści pisali zazwyczaj krótsze formy niż minimaliści (raczej 15- niż 75- albo 129-minutowe), różniąc jednocześnie bardziej ich fakturę. Ulubionym składem instrumentalnym większości z nich pozostał, typowy dla muzyki Glassa i Reicha, mieszany zespół kameralny, choć bez minimalistycznej maniery zespołowego unisonu.

Postminimalizm tych kompozytorów zdefiniować można także poprzez negację: stanowił on bowiem doskonałe zaprzeczenie serializmu. Zarówno serialiści jak i postminimaliści poszukiwali spójnego języka, klarownej składni muzycznej, przy pomocy której mogliby komponować. Jednak składnia serialna była gwałtowna, nieciągła, „kancista”, arytmiczna i „nieprzezroczysta”; natomiast składnia postminimalistyczna wręcz przeciwnie: gładka, linearna, melodyjna, delikatna rytmicznie, zrozumiała. Pokolenie postminimalistów, urodzone w większości w latach czterdziestych, wychowało się na serializmie i było w stanie przejąć wiele jego walorów. Minimalizm zainspirował ich do poszukiwań muzyki bardziej komunikatywnej, jednak wciąż pojmowanej w kategoriach rodem z tradycji dwunastotonowej: jako języka z zasadami mającymi zagwarantować jego wewnętrzną spójność.

I tak do lat 90. postminimaliści wyprodukowali zbiór olśniewających dzieł całkowicie odmiennych od dokonań minimalistów. Poza już wymienionymi, do najlepszych utworów należą *Southern Harmony* (1980-81) Duckwortha, chórny cykl hymnów *shaped-note* [shaped-note singing: specyficzny rodzaj bardzo prostego śpiewu, typowy dla południowych stanów USA – przyp. red.]; tegoż *Imaginary Dances* (1985/88) na fortepian; *Om Shanti* (1986) Giteck, modlitwa w sanskrycie za chorych na AIDS, utrzymana w fakturze typowej dla muzyki z Bali; *Apologetica* (1992-95) Lentza, czyli godzinny hołd dla rdzennych Amerykanów; video opera Lauten *The Death of Don Juan* (1987); jej *Tronik Involutions* na specjalnie spreparowany syntezator (1993); *McKinley* (1983) Geny, oparty na popularnych pieśniach politycznych; *Double Ikat* na trio Dreschera (1988-90); inspirowana twórczością Gertrudy Stein *Chamber Music: Three Songs from Home* (1986) Epsteina; *Mountain Echoes* (1987) i inne subtelne utwory na chór kobiecy Leacha; *Minerva's Web* (1985) Scotta na „smyczkowy” fortepian; *Carte Blanche* (1991) Childsa; „mamuci” cykl Bordena *The Continuing Story of Counterpoint* (1976-87); subtelne *Viary Rose Variations* (1989) Klucsevseka, wykorzystujące melodie z Madagaskaru.

Te przykłady wystarczą chyba, by pokazać, że postminimalizm nie jest nic nieznanym, wyizolowanym albo efemerycznym fenomenem. Angażując kompozytorów two-

zących niezależnie od Alaski po Florydę, od Hawajów po Maine, postminimalizm kontynuuje amerykańską tradycję, dystansując minimalizm ilościowo, a często także przerastając arcydzieła tego nurtu pod względem jakości.

Postminimaliści – urodzeni zazwyczaj w czwartej dekadzie XX wieku – to jednak zaledwie połowa historii minimalistycznego dziedzictwa. Pokolenie urodzone w latach 50. weszło na scenę, gdy minimalizm był już *fait accompli*, a jego reakcją była całkiem inna.

W przeciwieństwie do swoich poprzedników ompozytorzy ci wychowali się na rocku, zaś w szkole mieli do czynienia z muzyką afrykańską oraz azjatycką, wykładaną tam jako część standardowego programu. Sukces rocka przekonał ich, że muzyka może być autentyczna i ważna, a jednocześnie być w stanie przemówić do masowego audytorium. Tradycje Afryki i Azji dostarczały przykładów muzyki rytmicznie złożonej, zarazem atrakcyjnej i zrozumiałej dla zwykłego słuchacza. Podziwiając komunikatywność minimalizmu, nie widzieli jednocześnie potrzeby powtarzania łagodnych akordów, ładnych faktur oraz kurzowego trzymania się rytmicznej prostoty.

I tak pokolenie to zaczęło pisać utwory o fakturalnej klarowności minimalizmu, lecz zarazem przepelnione pobudzającą energią rocka oraz niestroniące od rytmicznej zawziętości muzyki indyjskiej czy afrykańskiej. Najpierw pojawiły się próby łączenia minimalizmu z rockiem, zapoczątkowane w 1977 roku *Triem gitarowym* Rhysa Chathama (ur. 1952) – hałaśliwym ciągiem tonów składowych jednego dźwięku gitar elektrycznych. Wkrótce potem Glenn Branca (ur. 1949) zaczął pisać symfonie na gitary elektryczne. Obaj kompozytorzy wkroczyli na obszary rytmicznej komplikacji leżące daleko poza królestwem minimalizmu. W *An Angel Moves Too Fast to See* na 100 gitar (1989) Chatman zestawia symultanicznie grupy gitar jazgowych w różnych cyklach rytmicznych; *Dziesiąta Symfonia Branki* (1994) wykorzystuje kanony temp à la Conlon Nancarrow.

Jednak młodszy kompozytorzy posunęli się w rytmicznej komplikacji o wiele dalej. Mikel Rouse (ur. 1957) napisał *Quick Thrust* (1984) – dwunastotonowy utwór na kwartet rockowy, stosując kilkuwarstwową izorytmie w proporcji rytmicznej między głosami: trzy na pięć na osiem. Michael Gordon (ur. 1956) wytrenował swój zespół – The Michael Gordon Philharmonic – do grania proporcji rytmicznych takich jak osiem na dziewięć, i komponował utwory typu *Four Kings Fight Five* (1988), gdzie zestawiał ze sobą symultanicznie nawet jedenaście różnych temp. Lois V Vierk (ur. 1951) tworzyła minimalistyczne, procesualne utwory jak *Go Guitars* (1981) które rozwijały się w rockowy zgiełk. John Luther Adams (ur. 1953) o wiele subtelniej zestawiał różne rytmy, jeden nad drugim,

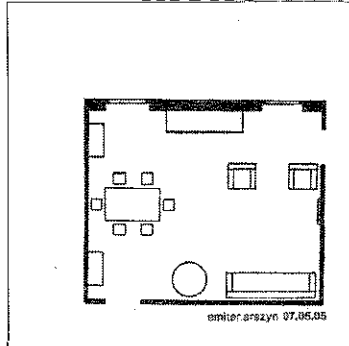
NOWOŚCI

mono 004



BRASIL AND THE GALLOWBROTHERS BAND
- **LEGIONOWO**
nowa płyta kolektywu
- t.e.r., Dominic Savio, Mirt
(ex- ONE INCH OF SHADOW)
- "postindustrialna opera mydlana"

mono 005



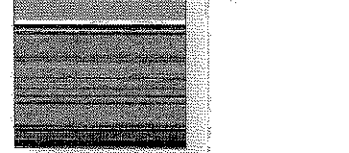
EMITER. ARSZYN - 07.05.05
ciąg dalszy poszukiwań dwójki
artystów; zapis doskonałego
występu na festiwalu
Aft+F4 2005r.

mono 003



EMITER. ARSZYN. EMISZYN
PŁYTA DUETU
MARCIN DYMTER (EMITER) ORAZ
KRZYSZTOF TOPOLSKI (ARZYN)
WIECEJ INFORMACJI O MUZYKACH I
PROJEKCIE: WWW.EMITER.ART.PL

mono 002



WOLFRAM - THINKING DUST
DUST#1
DUST#2

mono 001



GO-TO-CAT-MAN-DO

MonotypeRec.
www.monotyperecords.com

110

O czym mówią te atomy, jaki wytwarzają sens swymi tysiącnymi skrętami, jaki kod wyobraźni transmituje ta podwójna helisa?

Na pierwszy rzut oka taka muzyka nie niesie żadnego przekazu, nie mówi nam nic, po prostu jest.

Uruchamiam imaginację; co widzę pod powiekami?

Pustkę. Może puste pomieszczenie, może światło.

Wniknąwszy jednak głębiej w tę muzykę, zaczynam rozumieć, że pustka jest pozorna, choć poza nią nie pozostało nic do odkrycia. Tę pustkę zaludniają struktury. Bo to struktura jest prawdziwym bohaterem tej muzyki. Tu jest jej treść i istota, jej duch. Podobnie jak treścią twierdzenia matematycznego jest językowa struktura, za pomocą której je wypowiadamy. Twierdzenie nie odsyła do niczego poza samym sobą, jest po prostu budowlą, która samym istnieniem zaświadcza o swojej prawomocności.

Dojmujące wrażenie braku świata, który można by sobie wyobrazić, słuchając takiej muzyki, niemożliwość jej osadzenia w naszym uniwersum emocjonalnych obrazów, osiągnięte jest tu mimo motoryczności, mimo emanujących pięknem melodii. Piękno to jest bezprzedmiotowe. Co prawda na ostatnich płytach niekiedy trudno uchwycić harmonię; rzecz nie tkwi w atonalności – w utworze może unosić się chmura tonów wymieszanych z szumem, linia melodyczna wyłania się z nich jak z drobnych kropeł, ale istnieje więcej niż jeden sposób scalenia tych drobni, raz wydaje mi się, że słyszę jedną melodię, raz, że inną (w tej samej strukturze).

Doznania abstrakcji nie osłabia nawet okazjonalne użycie ludzkich głosów. W utworze cceca na EP7 głos jest pocięty na drobne próbki, towarzysząc innym dźwiękom przez cały czas, migocząc na wzór kolejnych klatek filmowych, na tyle jednak wolno, że słychać ostre cięcia. Słyszymy gadanie abstrakcyjne. Gdzie indziej (Pro Radii z Untitled) wydaje mi się, że wyławiam uchem odgłosy ulicznych manifestacji czy rozruchów, coś formuje się w okrzyk, ale równie dobrze ten głos może wydawać jakaś powierzchnia ścienna. Charczy zatrzymana nagle z chrzęstem w niewiadomym mechanizmie.

Przjrzyjmy się okładce albumu EP7. Na białym tle czarne kreski (a może właściwie: wyobrażenia odcinków?) przecinają się pod różnymi kątami, miejscami tworząc gęstsze bardziej gęste niż gdzie indziej, a spora część powierzchni pozostaje pusta. Jeśli jesteśmy już na odpowiednim poziomie świadomości autechrycznej, uznajemy za oczywiste, że okładka płyty przedstawia po prostu zawartą na niej muzykę. To tak ona wygląda, to właśnie takie coś. Albo:

Poprzez tę muzykę przemawiają grupy, najczęściej nieprzemienne. Daje ona wyraz pier-

ścieniom (nierzadko z dzielnikami zera). Innymi słowy, słyszymy, jak żyją algebry. Możemy usłyszeć poszum wiatru w listowiu drzewa ideałów. Dane jest nam zrozumieć cierpienie ciał nie skończonych. Dzięki specyficznemu stopniowi powierzchni różnych dźwięków możemy zobaczyć rozmaitości k-wymiarowe. Ale żebyśmy je zobaczyli, muszą być zanurzone w przestrzeni wymiaru $k+1$...

111

Muzyka zdaje się zwykle pochodzić z czegoś wnętrza, czyichś przeżyć, czyjejś psyche. Tymczasem muzyka Autechre dzieje się jakby poza tym wszystkim. Booth i Brown powołują do życia wszechświat, w którym nie ma śladu obecności jego twórcy. Muzyka, która nie ma osobowości. Ma natomiast indywidualny charakter, ale jest to charakter przedmiotowy, charakter kamienia i mikroprocesora, charakter ruchów górotwórczych, które kazały kamieniowi ukształtować się na swój unikalny sposób, charakter praw fizyki, dzięki którym działa mikroprocesor. Muzyka ta nie wyraża niczyjej tożsamości. Przekazuje jedynie prawdę. Nie prawdę o świecie, który niepodobna zbadać, ale prawdę utrzymaną na mocy reguł wnioskowania z arbitralnie przyjętych założeń. Konstruktywistyczną prawdę matematyki, będącą po prostu produktem maszynierii do wytwarzania prawdy i niczym więcej. A jednak nikt nie zaprzeczy istnieniu rozumowania, które ją stwarza. W tym sensie obiektywna jest matematyka i tak właśnie istnieje muzyka Autechre – muzyka obiektywna.

1000

Wydaje się, że do miejsca, w którym są teraz, muzycy Autechre doszli bez z góry wziętej teorii, technicznej koncepcji, w rodzaju tych, które pozwalają kompozytorom współczesnym na oryginalną organizację materiału dźwiękowego. Na początku drogi była prosta muzyka, którą ożywia pewien duch, to on służył za koncepcję. Booth i Brown eksperymentowali na żywym ciele, ucząc się posługiwania coraz to bardziej wyrafinowanymi narzędziami (w każdym znaczeniu), stopniowo wypracowując własny, coraz bardziej złożony język, tak jak człowiek uczy się swojego języka ojczystego. Jednocześnie zawsze utrwalają tylko finalny efekt kolejnego rozdziału poszukiwań, odrzucając po drodze to, co zawadzało, przekazując słuchaczom skończoną wypowiedź. Śledząc dyskografię, prawie czujemy ów mózół stwarzania. Być może właśnie dzięki tej „organicznej” pracy Autechre są tam, gdzie są, będąc jednym z najważniejszych zjawisk muzyki przełomu tysiącleci. Dzięki niej ich przekaz jest tak w swej bezprzedmiotowości poruszający.

Maciej Smoczyński

w „feldmanowsko cichych” utworach jak *Dream of White on White* (1992). Ja sam (ur. 1955) zapożyczyłem techniki zmian temp od Indian Hopi oraz Pueblo i wykorzystałem je w moim *Mountain Spirit* (1983).

Różnorodność owych kompozycji może sprawiać wrażenie chaosu. A jednak zabiegi rytmiczne stosowane przez twórców były na tyle podobne, że w końcu zdecydowałem się na napisanie artykułu (*Downtown Beats for the 1990s*, „Contemporary Music Review”), w którym zwróciłem uwagę na ten fakt. Częściowo dzięki niemu dostrzeżono w końcu te podobieństwa, a nowy styl zyskał nazwę, którą wcale nie ja dlań ukułem, choć rzeczywiście jako pierwszy użyłem jej w druku: totalizm.

„Totalność” muzyki totalistycznej oznacza między innymi ambicję „nakarmienia wilka i pozostawienia owcy całej” – przemówienia do szerokiego audytorium, a zarazem zaspokojenia wyrafinowanych gustów muzyków kryjącą się w głębi złożonością. Muzyka totalistyczna, podobnie jak postminimalizm, jest raczej ograniczona harmonicznie, jednak w odróżnieniu od postminimalizmu nie eksploatuje wyłącznie „ładnych” konsonansów. Zamiast bazować na stałej pulsacji, wykorzystuje często kilka różnych temp tym samym czasie. Na przykład w *678 Streams* (1993) Ben Neill (ur. 1957) używa komputera, by wygenerować rockowe rytmy zestawione w relacji sześć na siedem na osiem. Muzyka totalistyczna jest złożona rytmicznie, jednak zawsze w odniesieniu do pewnych pulsacji, a nie w arytmicznej manierze serializmu. Totalizm jest także bardziej ekлекtyczny w swej inspiracjach i bardziej gwałtowny w swej zmienności, nie przykładu przy tym zbyt wielu do stylistycznej spójności.

Z wielu współczesnych nurtów nowej muzyki rozwijających się dziś w Ameryce, spośród których pewne (zwłaszcza *free improvisation*) stoją w ewidentnej opozycji do minimalizmu, totalizm stał się dominującym kierunkiem na scenie nowojorskiej lat 90. Rouse rozwinął swe struktury do dwóch oper opartych na scenach z życia codziennego: *Failing Kansas* (1995) oraz *Dennis Cleveland* (1996), z których druga to dowcipne przedstawienie w formie *talk show*. *Opus magnum* Gordona to 50-minutowy utwór pod tytułem *Trance* (1995), w którym dźwięki, minimalistycznie poskładane w złożone rytmy, dążą do kulminacji opartej na próbkach muzycznych i buddyjskich zawodzeń. Vierk, znawczyni muzyki japońskiej, wniosła azjatycki posmak do totalizmu, stosując subtelne fluktuacje intonacji, obecne chociażby w jej *Timberline* (1991). Neill osiągnął crossoverowy sukces w świecie ambientu i rocka swymi komputerowymi *environments*, jak *Green Machine* (1994). John Luther Adams połączył feldmanowskie „obłoki” ze złożonymi niuansami temp we wspaniałym, godzinnym dziele

Clouds of Forgetting, Clouds of Unknowing (1990-95).

Joshua Fried (ur. 1959) rozwinął „lingwistycznie” eksperymenty minimalizmu, zastępując zapętloną taśmę nową technologią cyfrową. David First (ur. 1953) rozwinął postminimalistyczną technikę „akustycznych beatów” wywołanych powolnymi glissandami, czego przykład odnajdziemy w jego głównym dziele: *The Manhattan Book of the Dead* (1995). Art Jarvinen (ur. 1956), totalista z Los Angeles, stosuje w swoich utworach, chociażby w *The Paces of Yu* (1990), radośną zabawę techniką przesunięcia fazowego z nagraniami takich brzmieniowych dziwactw jak dźwięki temperówki, sprawy czy pułapki na myszy. Ja sam wykorzystałem indiańskie techniki rytmiczne w mojej elektronicznej, mikrotonowej minioperze *Custer and Sitting Bull* (1995-98).

Utwory, które wymieniłem, wykazują ogromne zróżnicowanie, od subtelnej miniaturyzacji *Time Curve Preludes* Duckwortha do dysonansowej masywności późnych symfonii Branki; od mglistej niedookreśloności *Timberline* Vierk do zwieżłej intensywności *Trance* Gordona; od rockowego populizmu *Dennis Cleveland* Rousa do nieziemskiego świata brzmieniowego *The Paces of Yu* Jarvinena. Mimo to wszystkie te utwory ujawniają pewien związek z dziedzictwem Younga, Rileya, Reicha oraz Glassa.

Ów związek ma często charakter strukturalny: polega na wykorzystaniu techniki addytywnej bądź metody nakładania przesuniętych fazowo cykli rytmicznych. Czasami dotyczy też melodyki i wyraża się w skłonności do myślenia linearnego, stosowania ostrych konturów melodycznych oraz w redukcji wysokości do zaledwie kilku na długich odcinkach czasu. Bywa też natury harmonicznego, co oznacza przede wszystkim „płynną” tonalność, oczyszczoną z typowo europejskich relacji ciężenia obecnych w systemie dur-moll. Innym razem ma charakter rytmiczny, wyrażony w tendencji do tworzenia geometrycznych iluzji w oparciu o regularne pulsacje. Czasem wreszcie fakturalny: słyszymy wówczas heterogeniczne składy grające stopniowe, antysolistyczne układy, często w rytmicznym unisonie. Rzadko kiedy utwory postminimalistyczne oraz totalistyczne wykazują wszystkie te cechy, ale zazwyczaj spełniają przynajmniej dwa z powyższych kryteriów.

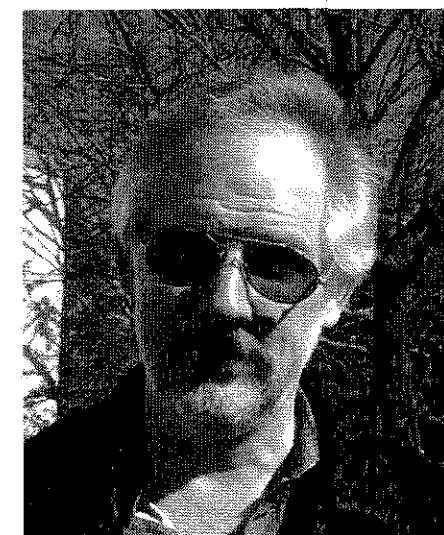
Czy słuchając takiej obfitości muzyki stworzonej przez dziesiątki dojrzałych kompozytorów, można mówić, jak uczyniło to już wielu, o śmierci minimalizmu? W pewnym sensie tak. W takim samym, w jakim prawdą byłoby powiedzenie o ogromnym dębie: „To nie jest żołądź, który był tu przed 30 laty”. Nie ma już minimalizmu. Zamiast tego mamy szereg nurtów muzycznych wyrastających z pewnych jego dokonań i które bez niego nie mogłyby

zaistnieć. Można sobie wyobrazić przyszłość, w której w podręczniku historii muzyki znajdzie się takie oto stwierdzenie: „Nasz język muzyczny narodził się w szóstej i siódmej dekadzie dwudziestego wieku. Ta niemowlęca, prymitywna faza rozwoju została wówczas omyłkowo uznana za samodzielny, dojrzały styl i nazwana »minimalizmem«...”

Kyle Cann

Tłumaczenie: Michał Mendyk
Redakcja: Anna Pęcherzewska

Tekst został napisany w 1998 roku do programu
Festiwalu Minimalistycznego Berlińskiego Towarzystwa
Muzyki Współczesnej

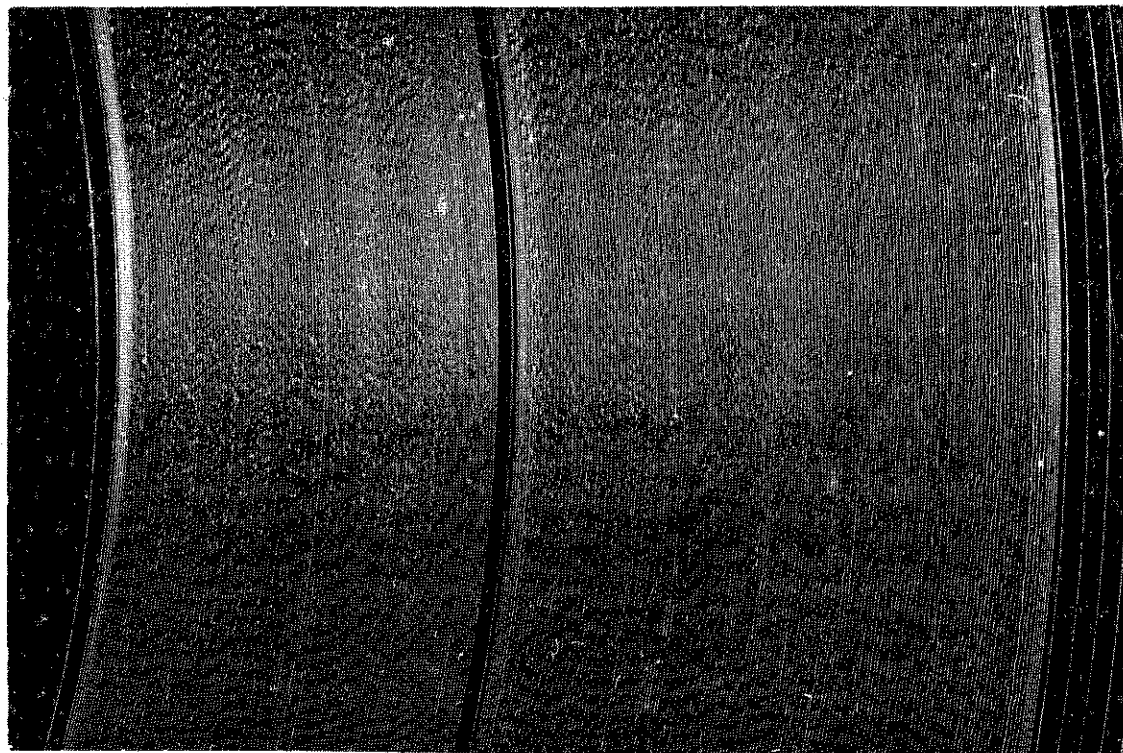


Fot. Susan San Giovanni

Autor eseju jest amerykańskim kompozytorem, muzykologiem oraz krytykiem muzycznym „The Village Voice”. W swojej pracy teoretycznej zajmuje się przede wszystkim muzyką amerykańską drugiej połowy XX wieku oraz historią strojów. Zasłynął z rekonstrukcji systemu naturalnej temperatury zastosowanego w *The Well-Tuned Piano* La Monte Younga (kompozytor utrzymywał go wcześniej w tajemnicy) oraz jako autor książki: *The Music of Conlon Nancarrow* (Cambridge University Press, 1995) oraz *American Music in the 20th Century* (Schirmer Books, 1997).

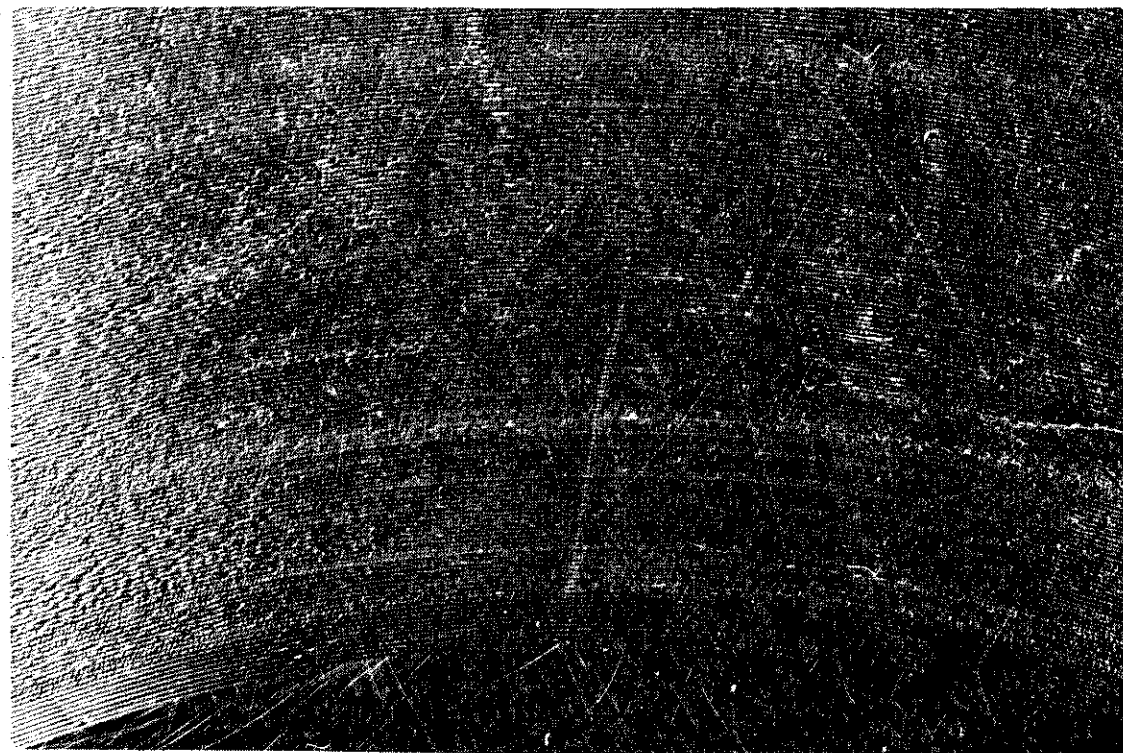
Złożoność czy

KRZYSZTOF WOJCIECHOWSKI



Krzysztof Komeda / Bernt Rosengren - Typisch Jazz / Crazy Girl

K.W. 2003

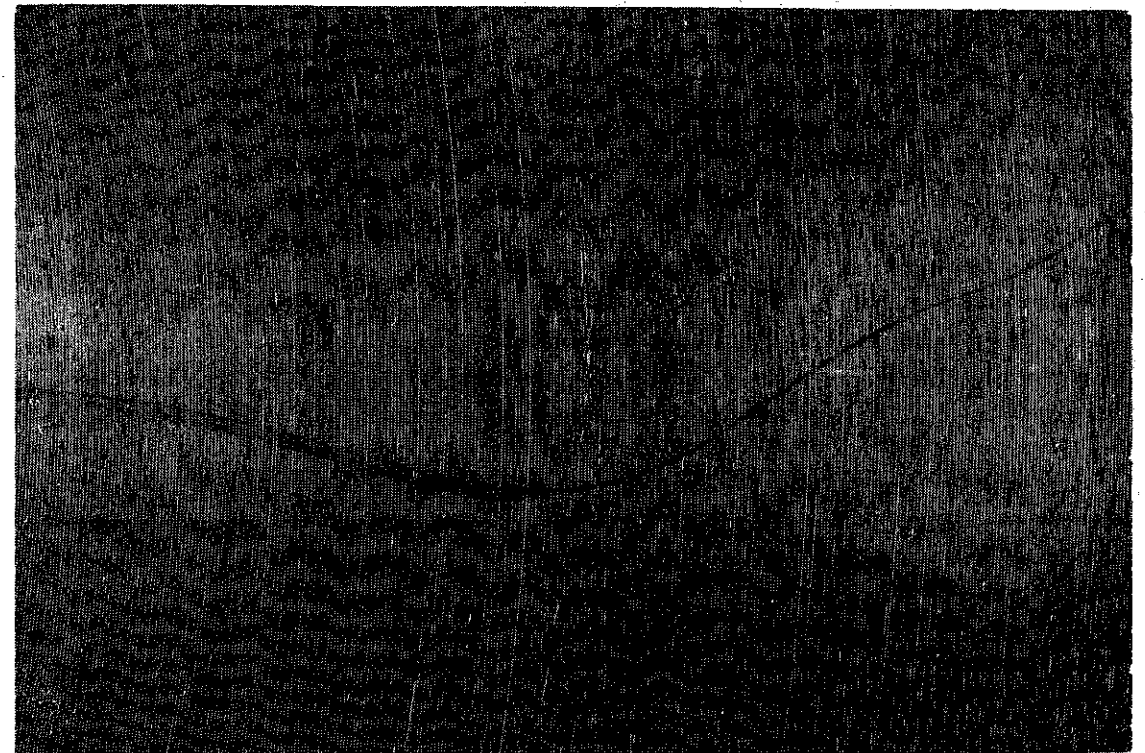


Rocel Harun - A Whiter Shade of Pale

K.W. 2003

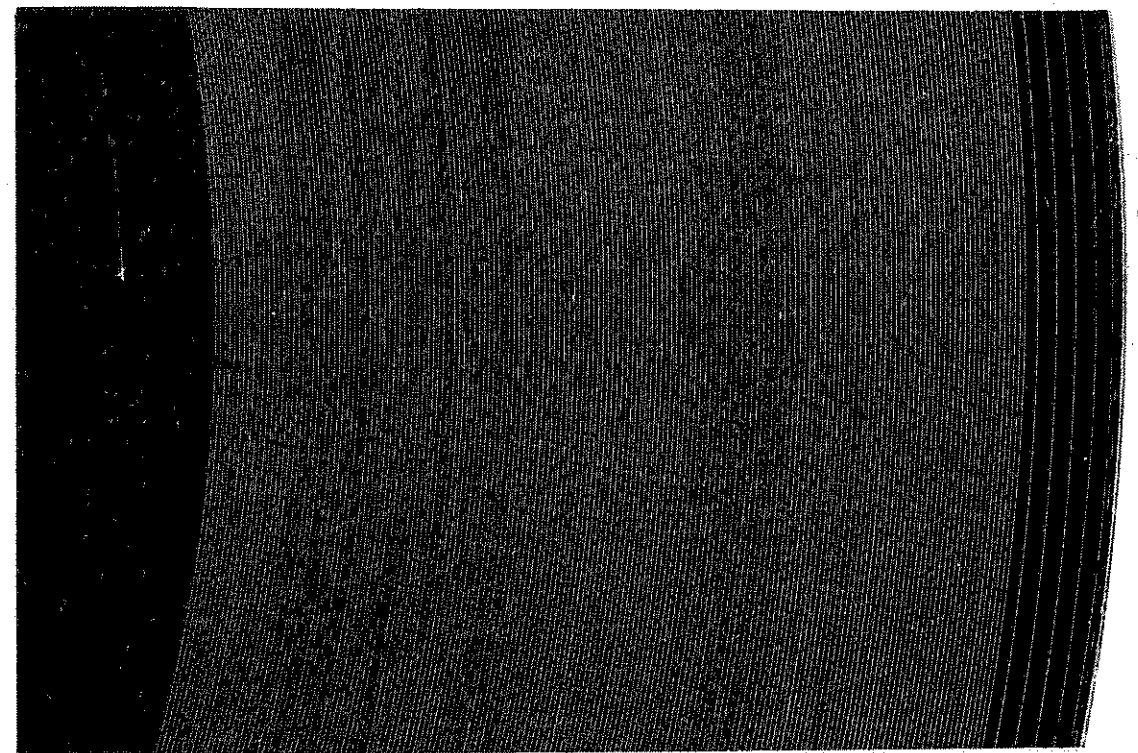
prostota?

MUSICA MUTA (2003, WYBÓR)



Eric Dolphy - Alone Together

K.W. 2003



Ludmila Tokuback - Szeptem

K.W. 2003

Ten-typ tak- ma

Garść/////////
niezobowiązujących/////////
impresji///na///temat//
Monotype Records////////

FILIP FELICKI

Pół roku temu pojawiła się na polskim rynku nowa niezależna wytwórnia płytowa. Nic w tym szczególnego – powiecie – co chwilę powstają małe wydawnictwa, których mniej lub bardziej efemeryczny byt określają okazjonalne nagrania muzyki właściciela lub jego przyjaciół. Monotype Records jest jednak wyjątkowe w dwóch kluczowych dla egzystencji oficyny oraz jej faktycznego znaczenia kwestiach.

Po pierwsze, nie dąsa się na rynek. W marketingowo pomyślanym planie nie ma mowy o ograniczaniu dostępu do własnych produkcji potencjalnemu słuchaczowi czy fetyszizowaniu wypieszczonych z iście mieszczańską pieczołowitością edycji limitowanych dla „garstki wtajemniczonych”. Wbrew naiwnemu kontrkulturowemu przesądowi, w myśl którego o artystycznej wartości muzyki decyduje niska sprzedaż, panowie z Monotype dbają o medialną egzystencję swojej oficyny (włączając recenzje w prasie masowej). Za cel postawili sobie bowiem dotarcie z muzyką eksperymentalną do jak najszerszego grona słuchaczy. I chwala im za to.

Drugą kwestią jest profil wydawnictwa, doskonale niewyrzysisty, jeśli chodzi o środowiskowe bądź gatunkowe klasyfikacje. Obok głównego nurtu laptopowej elektroniki znalazło się bowiem w katalogu Monotype miejsce dla postrockowych miniatur, ilustracyjnej kameralistyki oraz muzyki improwizowanej. Kluczowe postaci polskiej sceny alternatywnej sąsiadują tu z Francisco Lopezem, Xavierem Charlesem czy Alexeim Borisovem. Uznani artyści dzielą przestrzeń z debiutantami.

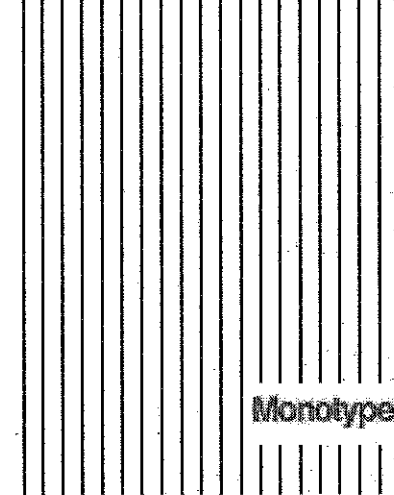
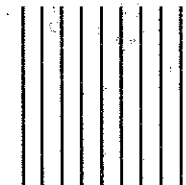
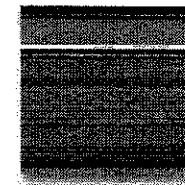
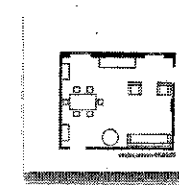
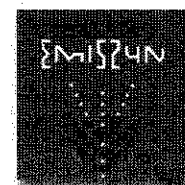
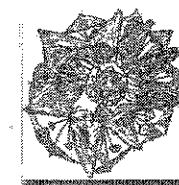
Rodzący się dopiero katalog Monotype – w momencie powstawania tego tekstu na rynku są zaledwie trzy płyty, do jego publikacji będzie ich dwa razy więcej, na pierwsze miesiące kolejnego roku zapowiedziane zostały premiery czterech kolejnych albumów – stanowiąc ma chybą w zamyśle szeroką i wszechstronną panoramę niepokornej i niekonwencjonalnej (ani z filharmonią, ani z klubem jazzowym nie mającej nic wspólnego) muzyki artystycznej rozgrywanej się „tu i teraz”. Znamienny jest fakt, że wśród „gości zagranicznych” dominują artyści zapraszani uprzednio przez takie zacne instytucje jak Musica Genera, plain.music, Salvia czy Audio Art. Dwie pierwsze planują zresztą podzielić się z warszawską oficyną swymi nagraniami z zasobami.

Czy Monotype ma szansę przekonać grupę słuchaczy szerszą niż populacja Czytelników „Clissanda”, że muzyka alternatywna nie ma nic wspólnego ze stereotypowo pojętym techno oraz rockiem? Niezbadane są wyroki boskie...

-Pierwsze typy-

Za próbę zdefiniowania estetyki Monotype uznać by można pierwsze wydawnictwo oficyny. *Go-To-Cat-Man-Do* stanowi bowiem rodzaj niekonwencjonalnego samplera. Niekonwencjonalnego, bo zawierającego nagrania utworów stworzonych specjalnie na jego potrzeby i na zadany temat, który stanowi kilkunutowa próbka tradycyjnej muzyki z Nepalu. Ogromną wartością takiego zabiegu jest możliwość prezentacji różnorodnego, choć wywiedzionego ze wspólnego źródła, premierowego materiału. Słabością jest „wymuszony” bodziec twórczy. W efekcie poziom *Go-To-Cat-Man-Do* jest nierówny: od miniaturowych arcydzieł (Johannes Bergmark: *Eh – Ah*; Patryk Zakrocki: *Nepal*), przez surowe, lakoniczne, lecz niepozbawione wdzięku drobiazgi (Wolfram: *T*, czyli subtelne studium dronowych płaszczyzn w formie pojedynczego łuku dynamicznego), aż po niedopracowane i po macoszemu rozegrane zabawy (rozczarowuje na przykład tak znakomity artysta jak Emitter, który raczy nas po prostu zapętlonymi fragmentami oryginalnego materiału, zawieszonymi w ciekawej lecz ubogiej „maszynowej aurze”).

Już sam rodzaj postawionego zadania jasno wskazuje, jaki nurt współczesnej muzyki najbardziej interesuje twórców Monotype: kreacjonistyczna, intuicyjna (choć niekoniecznie improwizowana) praca z najszerzej zdefiniowanym materiałem dźwiękowym na bazie nowoczesnych mediów. Jeśli dodamy do tego procesualną, minimalistyczną (m.in. Emitter, Wolfram, Francisco Lopez) bądź bardziej zatowizowaną, momentową (Robert Piotrowicz, Vion & Mem) logikę formalną otrzymujemy receptę, według której przyrządzenia jest większość albumów warszawskiej oficyny. O ogromnych możliwościach tak zdefiniowanej estetyki dobre pojęcie daje *Go-To-Cat-Man-Do*. Indywidualizm i bogactwo przejawiają się tu przede wszystkim w różnorodności



MonotypeRec.

brzmieniowych wrażliwości: od bruitystycznego, choć obfitującego w niuanse ekstremizmu (Robert Piotrowicz: *At The Body Speech*) po nieco ugrzecznione, a jednak wysmakowane, mimetyczne konstelacje pastelowych barw (Za Siódmą Górą: *Nepalaia*). Nie ukrywam, że jako słuchaczowi o konserwatywnym podniebieniu najbliższe są mi poszukiwania artystów takich jak Wolfram, Johannes Bergmark czy Francisco Lopez, w których działaniach dostrzegam próby odnalezienia klasycznej pojętego ładu oraz równowagi w niewdzięcznej fonosferze dźwięków marginesu.

Z tego samego powodu zrobiła na mnie ogromne wrażenie kompozycja *Untitled # 165* Francisco Lopeza. Daje ona jednak zaledwie przedsmak specyficznego – abstrakcyjnego i surowego – piękna, które odnaleźć można w pełnowymiarowych dziełach artysty, zatytułowanych zazwyczaj po prostu *Untitled* i numerowanych chronologicznie. Zadanie postawione przez Monotype było zresztą wyjątkowo wdzięczną misją dla twórcy „absolutnej muzyki konkretnej”, demiurga efemerycznych mikrokosmosów dźwiękowych kreowanych na bazie field recordingu. W programie Monotype'owego albumu Lopeza (planowanego na pierwszą połowę przyszłego roku) znaleźć ma się między innymi 163. odsłona nietytułowanego cyklu, oparta na nagraniach dźwięków poruszającego się pociągu. Narzuca się skojarzenie ze słynnym *Pacific 231* Arthura Honeggera, blisko stuletnim już manifestem poszukiwań „piękna przyszłości”. Lokomotywa szwajcarskiego kompozytora jawi się z perspektywy „przyszłości dokonanej” jako – przerysowany w swej ilustracyjnej dosadności i pstrokatej spektakularności – neoklasyczny potworek, swoista prefiguracja kreskówkowych pokemonów. Dosłowność Lopeza jest innego rodzaju i prowadzi do paradoksalnej syntezy naturalistycznej wierności modelowi (nie biorąc pod uwagę znaczących, lecz niezacierających tożsamości źródła przetworzeń, mamy w zasadzie do czynienia z oryginalnym materiałem) z metafizycznym niemal abstrakcjonizmem. Hiszpański wizjoner muzyki konkretnej dociera do sedna mechanicznego fenomenu (brutalność szumowej motoryki), odkrywa jego organiczne piękno (zmysłowe oddechy szatkujących ciszę pogłosów), by dotrzeć wreszcie do samej idei „pociągowości”. Czyżby zaskakująco świeży głos w niemodnym dziś już sporze o uniwersalia?

Na pogładowej składance Monotype nie mogło zabraknąć Roberta Piotrowicza – najbardziej bezkompromisowego w ostatnich latach muzyka oraz animatora sceny eksperymentalnej i improwizowanej. Bardzo cenię u tego artysty radykalizm w zagęszczaniu faktury oraz tempa akcji; intryguje mnie jego brzmieniowa odwaga i odkrywczość zmuszająca do ciągłego weryfikowania mitu o istnieniu jakiegokolwiek granicy muzycznego tworzywa. Obca jest mi jednak jego wrażliwość, czego po raz kolejny doświadczyłem, poznając *At The Body Speech*. Słyszycy podobnie do Piotrowicza zachęcam natomiast do nabywania minialbumu dokumentującego jego improwizatorskie spotkanie z francuskim klawiszistą Xavierem Charlesem. Propozycja to esencjonalna przede wszystkim dla propagowanej przez Musica Genera formuły twórczej: artyści zdają się występować raczej w roli świadomych filtrów decydujących o fizycznym urzeczywistnianiu się tych, a nie innych fragmentów nieskończonej, potencjalnej fonosfery, niż jako sprawcy utworów muzycznych w tradycyjnym tego słowa znaczeniu.

Na *Go-To-Cat-Man-Do* warto zwrócić uwagę na ródzynek w postaci utworu *Nepal*. Jawi się on jako prawdziwe *votum separatum* wobec kierunków dominujących obecnie na polskiej scenie alternatywnej, zarazem jako pozycja niezwykle dojrzała i dokumentująca szczególny moment w artystycznym rozwoju Patryka Zakrockiego. Miał mniej lub bardziej dosłownej obróbki wyjściowego materiału warszawski twórca zaproponował oryginalną kompozycję instrumentalną przeznaczoną na dziwnie strojone cytry oraz niekonwencjonalne perkusjonalia. *Nepal* to kolorystyczna etiuda albo swobodna fantazja o wymagowanym folklorze, ułotnością swej muzycznej substancji oraz kontemplacyjnym duchem przywodząca na myśl indyjską ragę. Mimo że Zakrocki jest artystą najbardziej dla repertuaru Monotype nietypowym, twórcy oficyny zamierzają poświęcić mu w przyszłości więcej uwagi.

m

C type records
n c**-Nietypowy typ-**

O sceptycyzmie Zakrockiego wobec mediów elektronicznych oraz jego rozbracie z muzyką improwizowaną przeczytać można w zamieszczonym obok wywiadzie. Najbardziej wyrazisty, jak dotąd, owoc kompozytorskiego kierunku poszukiwań warszawskiego muzyka to album *Prace z obrazkiem* (przełom 2005/2006). Składa się nań dwadzieścia pięć wdziecznych – w swej szlachetnej i zarazem dowcipnej prostocie – miniatur. Utworki powstawały jako ilustracje do filmów oraz przedstawień teatralnych (album dzieli się wyraźnie na kilka cykli o odmiennym brzmieniu, nastroju i charakterze). Są więc ostinate figury oboju i fagotu o groteskowym posmaku, przywołujące na myśl niezwykle ostatnio modną stylistykę muzyki do kreskówek (ponoć utwory te powstały dla potrzeb czeskiej komedii...). Pojawiają się też znakomite próbki – kluczowych, jak sądzę, dla dalszego rozwoju artysty – poszukiwań brzmieniowych w obrębie dosyć konwencjonalnego, niemal klasycznego instrumentarium. Ale nie zabrakło również miejsca dla wieloznacznych quasi-etnicznych fantazji, molowych walczyków à la Yann Tiersen (przystrojonych jednak „falszywą nutą”, która rozbija schemat filmowego banatu), dramatycznej frazy skrzypiec czy lirycznej kantyleny sopranu. *Prace z obrazkiem* imponują mnogością pomysłów, znakomitym wyczuciem bardzo różnorodnych stylów i, co najistotniejsze, rzadkim talentem do kreowania w ich obrębie, a często na ich styku, bardzo osobistych wypowiedzi. O ogromnej wartości albumu decyduje w przewrotny sposób jego specyficzna, niezobowiązująca lekkość: Zakrocki z ogromną konsekwencją ogranicza pomysły i szlifuje je, wykuwając z bardzo nieraz prostych, czasami wręcz banalnych konceptów pełne elegancji i smaku drobiazgi. Jeśli się nie mylę, *Prace z obrazkiem* stanowią dokument krystalizowania się bardzo ciekawej osobowości kompozytorskiej.

Patryk Zakrocki odznacza się przy tym ujmującą niekonsekwencją. Dwa kolejne projekty tworzone z myślą o Monotype nie mają bowiem z „obrazkową kameralistyką” absolutnie nic wspólnego. Co ciekawe, niekonsekwencja ta, miast podważać linierany rozwój muzyka, zdaje się być jego istotnym motorem, stymulując wyprawy na najbardziej nieoczekiwane obszary. Projekt o roboczym tytule „duby” to kolejny przykład kreatywnej gry Zakrockiego z gatunkowymi stereotypami. Magia pogłosu i rozległych, leniwych przestrzeni przeniesiona zostaje w świat skomplikowanych przebiegów metrycznych oraz instrumentalnego iluzjonizmu (dominują bowiem brzmienia instrumentów akustycznych, m.in. bębnów oraz fortepianu preparowanego). W najlepszych momentach zbliża się Zakrocki do klasycznej literatury perkusyjnej: właściwa jej surowa rzeczowość wyzwolona zostaje jednak z pretensjonalnego, eksperymentalnego zadęcia na rzecz ściągnięcia dubowej płynności oraz „luzu”.

Bywa jednak i tak, że nieokiełznana fantazja prowadzi artystę w rejony dla mojej wyobraźni nieosiągalne. Tak odebrałem tzw. „fujarki”, które sam Zakrocki określił mianem „obrazu własnej bez troski”. I rzeczywiście kilkadziesiąt medytacji na indiańskich fletach przy akompaniamencie mazurskiego field recordingu oczyściły mnie z cywilizacyjnej zawiesiny, przenosząc w świat wymagowanej arkadii. Ale zniwelowały też poczucie estetycznego napięcia. Czy „piękno artystyczne” może być po prostu „piękno naturalne”? Nie wiem. Jedno jest pewne: z Patrykiem Zakrockim warto jeździć na wakacje.

-Typ warszawski-

Rozmiary monotype'owej niszy uświadamia fakt, że druga wydana przez oficynę płyta to debiutancki (jeśli mówimy o krążkach tłoczonych oraz rynkowo dystrybuowanych) autorski album Wolframa. Koneserom elektroniki nie muszą przybliżać sylwetki Dominika Kowalczyka (pozostałych odsyłam do wywiadu w poprzednim numerze „Glissanda”). Dowód na jego ogromną wrażliwość brzmieniową oraz talent do eksploatowania „dźwięków niechcianych” w obrębie niezwykle subtelnego, wręcz impresjonistycznego malarstwa dźwiękowego, stanowiły już dwa na pół prywatne CD-Ry: *Mind Locations* oraz *Atole Drone*. Ich naturalną konsekwencją stanowi *Thinking Dust*, rozwijający estetykę wcześniejszych albumów. Sublimacja oznacza w tym wypadku ewolucję od próbkowego quasi-dokumentalizmu ku wysmakowanej abstrakcji. Im bardziej Wolfram oddala się w swych próbkowych poszukiwaniach od źródłowego konkretnego, tym bardziej wieloznaczne stają się jego pejzaże, tym większej głębi i ostrości zdaje się nabierać jego sztuka.

Wielość warstw, dramaturgiczna precyzja oparta na znakomitym rozplanowaniu i realizacji brzmieniowego detalu – oto walory typowe dla studyjnego dorobku warszawskiego artysty, w małym jednak stopniu realizowane (głównie z przyczyn technicznych) podczas jego występów na żywo. Znakomitym pomysłem na wzbogacenie i rozwinięcie formuły „Wolfram live” zdaje się być powołanie do życia formacji *Komora A* (debiut na tegorocznej edycji Alt+F4), w skład której oprócz Dominika Kowalczyka (laptop) weszli: Jakub Mikołajczyk (syntezatory) oraz Karol Kosznicek (obiekty) – muzycy postrockowych Stworówwodnych, Jaszczurów oraz twórcy labelu Monotype. Trójkę artystów łączy niewątpliwie pokrewne, choć nie identyczne, wrażliwość brzmieniowa. W efekcie otrzymujemy improwizację o gęstości i wewnętrznej dynamice dużo większej niż w solowych impresjach Wolframa. Uwagę zwraca przede wszystkim wysoka brzmieniowa entropia: skupione, surowe medytacje Kowalczyka zyskują kontrpunkt i zarazem dopełnienie w bardziej ekstrawertycznym i drapieżnym temperamencie pozostałych członków Komory A. Album tria zapowiadany jest na początek 2006 roku.

-Dwa typy z Pomorza-

Wygląda na to, że warszawska wytwórnia stanie się także przyczółkiem najbardziej kreatywnego duetu naszej elektroniki. Wspólne poczynania projektu Emiszyn (Emitter oraz Arszyn) podziwiali dotąd na żywo bywalcy festiwalu Alt+F4, Unsound czy Turning Sounds. I właśnie tych, którzy śledzili dokonania trójmiejskich muzyków, debiutancki w katalogu Monotype album duetu (wcześniej była bowiem płyta wydana w brytyjskim a-version) powinien najbardziej zaskoczyć. Wydaje się, że stanowi on rodzaj sentymentalnego powrotu do „bardziej rockowych” korzeni dwójki artystów. Kontemplując kolejne minimalistyczne miniatury, nie sposób oprzeć się skojarzeniom z – prekursor-skim dla polskiego postrocka – albumem *Fudo* grupy Mapa (Marcin Dymiter, Paul Wirkus). Hipnotyczne organowe drony, urzekające lekkością i prostotą zapętlone figury gitary oraz perkusji, wysmakowana, choć dosyć surowa estetyka brzmienia. Jednym zdaniem: muzyka subtelna, dojrzała w swej lakoniczności i, jak sądzę, bardzo osobista, jednak niezbyt nowatorska, a wręcz trącać myszką.

O wiele ciekawiej zapowiada się kolejny album Emiszyna (zapowiadany na początek roku 2006) prezentujący główne, koncertowe oblicze duetu. Znajdzie się na nim rejestracja występu na tegorocznej edycji festiwalu Alt + F4. Redukcjonizm, wyrazistość kształtów oraz surowa ekspresja o rockowym rodowodzie – jakości obecne na opisywanej płycie studyjnej – zyskują tu ucieleśnienie bardziej dosadne i interesujące brzmieniowo. Odhumanizowane, kubistyczne konstelacje ciekawych loopów; niepokojące, piskliwe drony; pełna podskórne napięcia statyka kilkunastosekundowej formy: chłód, kanciastość i dosadność, pod którą ukrywać zdaje się mroczna tajemnica. Niezwykle ciekawy i oryginalny lirizm przesiąknięty industrialną przepowiednią „nowej wrażliwości”.

-Typy liryczne-

Na deser dwa albumy znacząco poszerzające stylistyczne oblicze Monotype, których również spodziewać się możemy na początku nadchodzącego roku: *Twórczość* Brasis and the Gallows Brothers Band (formacji znanej dotąd jako One Inch of Shadow) oraz debiutującej fonograficznie grupy Bordo to już nie „wyzwolona” elektroakustyczna sztuka dźwiękowa, lecz kreatywne i eksperymentalnie zorientowane rozwinięcie gatunku pieśni. Pierwszy z albumów w kontekście dotychczasowych dokonań zespołu nie zaskakuje, ale na też pewno nie rozczarowuje. *Legionowo* to cykl swoistych *Lieder ohne Worte*, rozciągniętych w czasie w pozbawionej napięcia, ambientowej maniere, jednak nigdy niezatracających wewnętrznej dynamiki. Snujące się, oniryczne partie instrumentów i elektroniczne sample przyprawione szczyptą field recordingu układają się w subtelne pastelowe, choć niepozbawione odrobiny surrealistycznego szaleństwa, pejzaże.

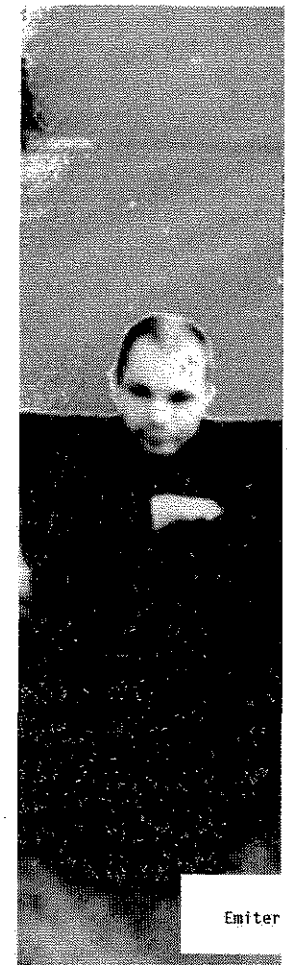
Symbolizm i abstrakcjonizm w magiczny sposób nie przeczą tu jednak specyficznej, w przewrotny sposób sentymentalnej, uczuciowości, dla zwłaszcza, że mamy tu do czynienia ze swoistym hołdem dla rodzinnego miasta muzyków.

O wiele bardziej ironiczny wydaje się liryzm *Komu nam to powiedziec* zespołu Bordo, podobnie zresztą jak, pozornie bardziej dosłowna, eksploatacja formuły pieśni. Strzępy rockowych kalk rozbzmiewają tu bowiem niemal przez cały czas na drugim planie; przesłania je gęsta mgła sennego niedopowiedzenia utkana z gestów o różnorodnej proveniencji, z klasycznymi frazami wiołończeni włącznie. Kolażowa tak naprawdę konstrukcja w połączeniu z manierycznie recytowaną absurdalną poezją sytuuje twórczość Bordo blisko konwencji słuchowiska. Z jednym wyjątkiem. Interesujące poszukiwania muzyczne nie zyskują adekwatnego uzupełnienia w warstwie tekstowej, czyli snobującym się na szokującą, dadaistyczną grę skojarzeń podwórkowym bełkocie. Nawet kiepska dykcja nie jest w stanie wytworzyć wrażenia artystycznego autentyzmu. „Rower i flaki”? Dziękuję.

Dziękuję także, tym razem bez ironii, szefom Monotype. Jeśli ich odważny i szeroko zakrojony plan powiedzie się, bodaj najbardziej obecnie interesująca część rodzimej twórczości artystycznej zyska godną, fonograficzną reprezentację.

Filip Felicki

Redakcja „Glissanda” dziękuje Monotype Records za udostępnienie próbek nagrań



Emitter

1, 2, Dimi 3

Dimi patrzy!

wywiad z Emiterem

Od jednego z najciekawszych zespołów gitarowych na polskiej scenie niezależnej w latach 90. do oryginalnych własnych poszukiwań na polu elektroakustyki w ostatnich latach. Ewa Braun, Mapa, a teraz Mordy. Emiszyn - Emisja Marcina Dymitera wciąż trwa!

Już od prawie pięciu lat jesteś „na swoim” jako artysta. Po odejściu z Ewy Braun ułożyłeś sobie „karierę solową” i poprowadziłeś dalej grupę Mordy. Czy zgodzisz się z tym, iż zestawienie: Emiszyn i Mapa oraz Mordy i Ewa Braun dobrze ilustruje konsekwencję Twojego działania?

➤ Zespół Ewa Braun nie istnieje już prawie od pięciu lat – to fakt, ale czy jestem na swoim i czy ułożyłem sobie „karierę solową”? Emiter powstał w 2000 roku, kiedy grałem jeszcze w Ewie Braun, płyta wyszła w 2001. To był eksperyment na sobie samym – nie było żadnych koncertów, nie było reklamy, nie było niczego. Istniała we mnie potrzeba powołania takiego projektu, który nie będzie zespołem. Nie miało to nic wspólnego z „układaniem kariery”. Powołałem też do życia domową oficynę wydawniczą Sojuz Emiter Records. A co do tamtego zestawienia – myślę, że nie ma to sensu.

Obserwując Twój rozwój, odnoszę wrażenie, że właściwie od samego początku muzycznej działalności istotnymi jej wyznacznikami są minimalizm i noise. Podobne cechy nosiła na przykład muzyka Ewy Braun, bandu poruszającego się w stylistyce rocka. Powiedz mi, jak duże miałeś w tamtym okresie pole do działania w sferze gitarowego grania zespołowego?

➤ I noise, i minimalizm to tylko pojęcia – czy wyznaczają one cokolwiek? Coś może w tym jest, ale chyba nie stanowią one jedynego klucza do rozumienia/czucia muzyki. Nikt w Ewie Braun nie miał ograniczonego pola – szukaliśmy wspólnie, czasem myślałem, że robimy olbrzymi krok w przyszłość, odkrywamy muzykę – innym razem czułem, że grzeźniemy. Sprawy niezwykle i zwyczajne.

Choć wyrastaliście ze sceny hardcore/punk, Wasza muzyka zdecydowanie wychodziła poza polskie schematy, chociażby dzięki wymienionym wyżej elementom. Powiedz, czy to był już okres fascynacji muzyką współczesną czy może raczej głębsze spojrzenie na amerykańską scenę indie i takie formacje jak Slint, Shellac, Don Caballero, June of 44?

➤ W Ewie Braun grali pasjonaci, ludzie, którzy mieli otwarte uszy i oczy. Nasza muzyka wyrastała z potrzeby grania i głębokiego poczucia niezależności. Scena hardcore/punk była wtedy jedyną działającą niezależnie – radiowy rock to były potwory z PRL-u lub potwory rodzącego się przemysłu muzycznego. Jakoś specjalnie nas to nie interesowało. Darek [Dariusz Dudziński; perkusista Ewy Braun – przyp. red.] przywoził co tydzień porcję muzyki od legendarnego Sławka [Sławomir Cholcha: miłośnik muzyki – przyp. red.]. Każdy z osobną przecierającą szlaki i jednocześnie przecieraliśmy je wspólnie. Był taki ruch, że nie umiem w sposób poukładany tego opisać: Loop, Glenn Branca, Swans, Killdozer, Big Black, No Means No, Can, Jesus Lizard, Erik Satie, Steve Reich, John Zorn, Napalm Death, wczesny Sub Pop, The Ex, Crass, Nausea, Bob Dylan, Monster Magnet, Main, folk i wielu innych wykonawców, których mogłem ominąć. To była nasza edukacja. Wszystko stanowiło muzykę współczesną – nie miało

znaczenia, czy był to Schnittke, Messiaen czy Slayer. Muzyka krążyła między nami. W telewizji były programy o scenie alternatywnej – gdy teraz na to patrzę, to mam wrażenie, że moje słowa brzmią jak opis raju utraconego. Pytając o muzykę współczesną, miałeś na myśli tzw. poważną? Owszem, interesowała mnie, tak jak i rap, który był dla mnie czymś równie nowym jak elektronika.

Na określenie Waszego doświadczenia i myślenia o muzyce całkiem zasadne wydaje się użycie terminu post rock. Idea ta została w pełni zrealizowana razem z Pauliem Wirkusem w projekcie Mapa. Skupiliście się na bardziej ascetycznej formie, jakby od wewnątrz zajęliście się dekonstrukcją gatunku, który uprawialiście. Kiedy sięgam po tamte nagrania nawet teraz, wciąż zadaję sobie pytanie, skąd wzięła się w Was potrzeba takiego zwrotu?

➤ Co do post rocka, to powiem jedynie, że stanowił on interesujący gatunek, dopóki sam nie zaczął zjadać swojego estetycznego ogona. Nie był jednak dla mnie, ani pewnie dla moich kolegów, wyznacznikiem czegośkolwiek. Mapa to przede wszystkim dobra emisja, dobre relacje, dużo rozmów, sporo intuicji/improwizacji. Ja w tamtym czasie czułem, że zachodzi jakaś potrzeba zmiany i robiłem to. Pewnie i Paweł [Paul Wirkus – przyp. red.] miał podobne poczucie. Atmosfera działania na marginesie pozwala oczyścić się z myślenia o tym, czy to, co robię, ma sens, czy ktoś tego posłucha. Kiedy kończyliśmy pracę nad płytą, sądziliśmy najpierw, że wydamy to sami – nie mieliśmy takiego poczucia, że zaraz będzie płyta, wydawca i ktoś to doceni. A ten zwrot brat się pewnie i z głębokiej fascynacji bezkompromisowym jazzem – nie takim ładnym w drogi klubie – no i jakoś z punkowych korzeni, chęci improwizacji i eksperymentowania.

Po rozpadzie grupy Paul odpłynął dalej w stronę minimalizmu, elektroniki i działalności solowej. Natomiast Ty jeszcze przez kilka lat grałeś z Ewą Braun i dopiero dojrzewałeś do decyzji o samodzielnym kontynuowaniu tego kierunku rozwoju. Jak dużo dała Ci do myślenia Mapa i do jakiego stopnia wpłynęła na Twoje poszukiwania?

➤ Tak postawiona sprawa robi z mojego życia płynną i łatwą historię. Nie mów mi, proszę, do czego dojrzewałem i kiedy. Przez cały czas grałem również w Ewie Braun – był jednak kryzys po płycie Sea Sea, na pół roku odszedłem z zespołu, a to burzy trochę ten obraz. Wróciłem po gruntownej refleksji, odzyskałem siły, a koledzy dali mi szansę i kredyt zaufania. Zespoły to nie są autobusy, które się zmieniają. To część życia. Ewa Braun to był kolektyw – koleżeński układ, szacunek i dobre relacje. Media czasem robiły lidera z Rafała, czasem ze mnie – śmiech wielki – my graliśmy razem. Tak to wyglądało – i nie dojrzewałem do żadnej kontynuacji, to nie do końca da się zaplanować. Mapa wydała jedną płytę – dalej nie było już nam razem po drodze. Ta formacja nauczyła mnie, jak kruchą tkanką jest zespół/projekt, jak trudna jest intensywna i bliska praca małych składów. To tam z pewnością otworzyła mi się w głowie „szufladka”, może też pojąłem własną wrażliwość.

Poszedłeś w bardzo ciekawą stronę. Z reguły rozróżnia się dwa źródła muzyki elektronicznej – techno albo industrial. Paul poszedł w kierunku post-techno. Ty natomiast obrałeś własną drogę pochodzącą od rocka – zostawiłeś sobie gitarę, efekty i dopiero na bazie tego rozbudowywałeś instrumentarium. Zgodzisz się ze stwierdzeniem, że Twoja muzyka wywodziła się z fascynacji sprzętem i jego możliwościami?

➤ Muzyka jest przekraczaniem, które dokonuje się właśnie poprzez eksperyment, przez „zabawę” – kiedy zmieniasz w muzyce przeznaczenie rzeczy – to bezcelne i wariackie – tak jednak można. Czasem, jak w improwizacji, trzeba się zgubić, żeby się znaleźć. I przyznam, że nie miałem gotowych pomysłów, kiedy urodził się Emiter. To, że używam gitary, a nie laptopa, jest dla mnie naturalne. Nie wykluczam jednak możliwości zmian. Gram na walkmanie, zabawkach dziecięcych, cymbałkach, perkusji, basie, syntezatorze, kontaktowych mikrofonach. To są nośniki – wiesz, klimat laptopowej sceny, z tym zaklejeniem znaczka Macintosha – śmiesz mnie te zabawy. Odnoszę raczej wrażenie, że Twoja droga do muzyki eksperymentalnej wynika bardziej z potrzeby poszukiwania samego dźwięku, a nie odnalezienia się w ramach jakiegoś nurtu.

Pytam o to również dlatego, że próbuję sklasyfikować Twoją muzykę i nie czuję się na siłach, by określić gatunek, a i Tobie również chyba nie za bardzo na tym zależy. Odnoszę raczej wrażenie, że Twoja droga do muzyki eksperymentalnej wynika bardziej z potrzeby poszukiwania samego dźwięku, a nie odnalezienia się w ramach jakiegoś nurtu.

➤ Trafiłeś i ładnie to powiedziałeś – fakt, że mi nie zależy na określeniu gatunku, bo to dzielenie świata, a istotą muzyki jest sam dźwięk i czas.

W tym kontekście chciałem jeszcze zapytać o Twoją decyzję nagrywania i miksowania płyt innych artystów. Myślę tutaj zarówno o Ewie Braun, Something Like Elvis, jak i Band of Endless Noise. Czy pracę nad cudzym materiałem w domowym studiu traktujesz również jako własną kreację na gruncie muzyki konkretnej?

➤ Kiedy pracuję z zespołem i ktoś chce, abym zajął się brzmieniem, to staram się zrozumieć samą ideę tej muzyki. To nie jest łatwe. Idealnie byłoby uwolnić się od przekonania. Coś tam wiesz o dźwiękach i to ci właśnie przeszkadza.

Na Twoim pierwszym solowym albumie pojawiło się na przykład miksowanie na żywo kanałów radiowych, nawiązujące do twórczości Cage’a, czy praca z dźwiękami otoczenia – podobnie jak u Luca Ferrariego. Kto jeszcze ze środowisk akademickich i w jaki sposób ukształtował Twój rozwój?

Kto ze środowisk akademickich i w jaki sposób wpłynął na Emitera – to brzmi jak temat maturalny. Pewnie Luc Ferrari, Cage i Stockhausen, La Monte Young, Steve Reich i Philip Glass, Iannis Xenakis, ale czy umiem to oddzielić i przypisać kto i co?!

Coraz częściej spotyka się wśród muzyków rockowych i elektronicznych takie fascynacje. Ograniczają się one z reguły do kilku kompozytorów – Cage’a, Reicha, Glassa. Spróbowałbyś nakreślić pewien kanon muzyki współczesnej, który kształtuje muzyków niewykształconych? Jak daleko są oni w stanie wchłonać, zrozumieć i później przetworzyć na swój sposób ich techniki?

Jak widać w samym pytaniu jest podział – ja jako muzyk ledwo wykształcony lub nieuk absolutny nie wiem, jak i co mogę wchłonać. A co ja z tego mogę zrozumieć? To socjologia. Moim zdaniem niepotrzebna. Pewnie jest tak, że kiedyś myślałem, że rozumiem, a teraz nie myślę, że rozumiem.

Pytam o to, ponieważ odnoszę wrażenie, że odpowiedzią kręgów niezależnych na wykonywaną muzykę akademicką jest wolna improwizacja. To również kierunek, który jest od dawna dla Ciebie ważny. Z jednej strony była to scena yassowa w osobie Mikołaja Trzaski, a z drugiej praca z młodymi muzykami i artystami zza granicy na festiwalu plain.music. Czy czujesz, że Twoje umiejętności w tej dziedzinie się rozwijają?

➤ Wolna improwizacja, improwizacja – to nie żadna odpowiedź, ale ruch już dość dawno obecny w kulturze. Po części to faktycznie odpowiedź, ale i autonomiczne zjawisko – czuję, że w tych pytaniach czai się duch rodem z XIX wieku – akademizm i źle pojęty podział na sztukę wysoką i niską pogłębia dystans, uniemożliwia dotarcie się i wspólne granie. Ja w Gdańsku na koncertach rzadko widuję studentów z Akademii Muzycznej. Nie chodzą na koncerty, więc nie mają pojęcia, co dzieje się w nowej muzyce. Czego się więc uczą w szkole? Ciągłe ćwiczą – aż w końcu nauczyciel powie: „Ładnie! Grasz tak; jak chcesz!” W improwizacji punkt ciężkości tkwi gdzieś indziej. Wszystko jest potrzebne – warsztat, wiedza, erudycja, tylko bez chorej kontroli profesora, który wyznacza granice tego, co jest muzyką, a co nie, kto gra ładnie i rozumie, a kto nie. Improwizacja to wojna z zastanym światem/porządkiem.

Co do yassu – to była taka mała rewolucja – na polską skalę, ale słuchając teraz płyt z tego kręgu, odnoszę wrażenie, że nad całością wisi widmo i kompleks polskiego jazzu – chyba yassowe manifesty i wypowiedzi były bardziej radykalne niż płyty. Scena no wave miała wpisany przewrót na paru poziomach – technologiczny również był istotny. Yass to jednak tradycyjne instrumentarium, a gramofonistów wpuszczono tam dość późno, o elektronice nie wspominając. No i kult

Emiter (po prawej) i Arsyzyn



lidera i solówek – jednak typowy dla jazzu. Nie umniejszam roli tego zjawiska – dystans czasowy rzuca światło i umożliwia nowe spojrzenie. A o improwizacji: czuję ruch i spotkania, to nauka spotykać innych muzyków, grać z nimi: I nie powiem, że w Polsce nie ma z kim grać!!! JEST z kim grać. Czytam sporo wypowiedzi narzekających muzyków i brzmi to jak marudzenie zblazowanych światowców – w naszym kraju jest wielu wspaniałych muzyków, jest plain.music, są próby przetarcia szlaków, jest też Musica Genera i kilka innych inicjatyw. Szkoda tylko, że nie ma komunikacji i chęci wspólnego działania. Z tego, co obserwuję – wszystkim rządzi proces atomizacji. Świat jest także tu, a nie gdzieś tam w Japonii, Szwecji czy Paragwaju. Kto tego faktu nie przyjmie do wiadomości, nie spotka się z innymi w improwizacji.

Twoja droga ku improwizacji wiedzie też przez grę zespołową. Myślę tutaj zarówno o elektroakustycznych poszukiwaniach z Arszynem, jak również o Twoim kolejnym zespole, Mordy. W obydwu projektach zostawiona jest przestrzeń na swobodne granie. Odnajdujesz duże podobieństwa między takim żywym organizmem, kipiącym czarną energią, jak Mordy, i bardziej skupioną, elektroakustyczną formą Emiszyne?

> To wszystko jest muzyką, podobieństwa i różnice są wpisane w muzykę. Jestem w środku akcji, trudno mi na to spojrzeć z boku.

Krzysztof Topolski to kolejny przykład muzyki, który odszedł od rocka w stronę eksperymentu. Ty zostawiłeś sobie efekty, on tylko membranę z perkusji. Teraz wiem, że znów powracacie do swoich instrumentów. Jest to taki sygnał dojrzałości. Czy możecie powiedzieć, że dzięki poszukiwaniom odnaleźliście na nowo świeżość w grze na gitarze i perkusji?

> Każde odejście, dystans powoduje zmianę. Przyglądam się cały czas gitarze – przestrzeń elektroakustyczna oświetla instrument – jestem w trakcie tego procesu – poszukuję, powracam, zmieniam.

Razem z Arszynem i Adamem Witkowskim tworzycie nieformalną grupę muzyków, którzy trzymają się gdzieś na uboczu tego szaleństwa laptopowego i wołają manualną elektronikę. To, co robicie, sprawia wrażenie czegoś bardziej wiarygodnego, jest świadectwem Waszej naturalnej drogi, a nie polega na kupieniu sobie laptopa i dopiero potem myśleniu o tym, co można z nim dalej zrobić. W swoim podejściu jesteście niestety u nas wciąż osamotnieni. Myślisz, że polskim muzykom brakuje odwagi, czy jest to tylko kwestia edukacji muzycznej?

> Chyba rzeczywiście jest to grupa nieformalna – nic jeszcze nie zrobiliśmy razem, a z Arszynem działamy, gramy, gadamy i dużo jeździmy pociągami. Tak to wygląda. I nie ma tu opozycji: scena laptopowa i my, nie myślę o tym. A czego brakuje polskim muzykom? O to trzeba spytać ich samych. Albo: czego brakuje polskim rolnikom, dziennikarzom – coś tu może wisi w powietrzu, może nawet śmierdzi,

ale nie jest powiedziane, że gdzie indziej tylko pachnie. Widziałem ostatnio parę laptopowych koncertów niemieckiej czołówki – w takiej ilości było to traumatyczne i nudne. Przerost formy. Nadmierna dbałość o to, czy jest się jeszcze w gatunku, zabija moim zdaniem język. A w podsumowaniach prasowych dotyczących muzyków jazzowych ciągle te same twarze, te same tematy do zagrania. Przysłuchiwałem się kiedyś rozmowie muzyka z pierwszej ligi jazzu – pan zastanawiał się czy didżeje/gramofoniści to muzycy, i jakim prawem nagrywają płyty. To był człowiek wyedukowany, tylko co z tego? – tak à propos pytania.

Na zakończenie chciałem się jeszcze spytać, czy na polskiej scenie wciąż czujesz się swego rodzaju outsiderem i może trochę punkowcem? Podobnie jak kiedyś Ewa Braun grała z punkowcami, choć muzycznie miała z tamtą sceną niewiele wspólnego, teraz można powiedzieć, że robicie elektronikę, ale nie macie nic wspólnego z żadną sceną. Poza tym nadal w duchu DIY sam wydajesz sobie płyty. Czyli, jak by na to nie patrzeć, zmieniła się muzyka, ale Twoje podejście zostało takie samo.

> A kim mam być? Gościem z telewizji z perłowymi zębami i doklejoną grzywką? Mam przestać być sobą, żeby kupić sobie samochód?! Telewizyjne spektakle i cały chłam bycia w haj lajfie to jakaś choroba. Mam swoją drogę, szanuję ludzi z charakterem, nie lubię mentalnych Kwaśniewskich i Millerów. A te postacie to bolesna metafora rzeczywistości, może na szczęście tylko jej części. Działam, jak umiem i nie lubię ściemy. Outsajder to jakaś metka – nie mam potrzeby, żeby się w jakikolwiek sposób samemu definiować, co dobrze wygląda tylko w nagłówku gazety. Mam nadzieję, że pozostanę sobą. 1, 2, 3 dimi patrzy. Wszystkich pozdrawiam – emisja trwa!

Wywiad przeprowadził Jacek Skolimowski w sierpniu 2005 roku. Tekst autoryzowany



Emi ter

Muzyka idealna

wywiad z Patrykiem Zakrockim



Przystojny facet o łagodnym usposobieniu. Gościnny i serdeczny. Parzy pyszną herbatę. Przy okazji komponuje, improwizuje i poszukuje niebanalnych odpowiedzi na trudne pytania. Takiego Patryka Zakrockiego poznałem. Pamiętnego wieczora moje serce wypełnił szczególny rodzaj spokoju oraz przeczucie pełni, które emanuje od ludzi szczęśliwych. Zza okna spozierały na mnie chłód, mrok oraz samotność...

Gdzie należy słuchać Twojej muzyki? Czy mógłbyś przedstawić katalog swoich prac i podzielić go według kryterium miejsca oraz sposobu ich słuchania?

> Jak wiesz, tworzę najróżniejsze rodzaje muzyki i każdy z nich nadaje się do czegoś innego. Na przykład muzyki improwizowanej trzeba słuchać na koncercie. Z tym że muzykę perkusyjną najlepiej gra się na świeżym powietrzu, w parkach, a kameralna dobrze brzmi w małych, zamkniętych przestrzeniach. Z kolei idealna sytuacja koncertowa dla EA to przestrzeń z hamakami i systemem nagłośnieniowym dookoła. No, ale tego nigdy nie zrealizowaliśmy. Choć udawało nam się zaaranżować układ heksafoniczny z muzykami w środku i otaczającą ich widownią. Tę grupę słucha się też dobrze z płyt, gdy konkretne dźwięki z głośników mieszają się z odgłosami rzeczywistości. Muzykę filmową najlepiej jest oczywiście słyszeć w kinie, kompozycje, które robię tak, dla muzyki – w domu. Natomiast mój projekt, roboczo nazwany „fujarki”, najlepiej sprawdza się na łące, w zupełnie niezobowiązujących okolicznościach. Nie wiem, czy nagranie w pełni to odda...

A utwory, które piszesz?

> To jest ciekawe, bo ja często piszę kompozycje na instrumenty akustyczne, utwory zanotowane w miarę tradycyjnie. Ale są wykonywane tylko w studio i tak naprawdę trudno mi je sobie wyobrazić w sytuacji koncertowej, w oświetlonej sali... Projektuję tę muzykę z myślą o słuchaniu jej z głośników. Raczej nie wierzę, że będzie wykonywana i interpretowana...

To po co w ogóle pisać?

> Byłoby oczywiście wspaniale po prostu komunikować się z muzykami werbalnie. Tak było z Tupiką. Próbowaliśmy też robić takie partytury graficzne, czy raczej gry z pewnymi ściśle określonymi zasadami. Szczegóły zależałyby wówczas od inwencji muzyków trzymających się ogólnego planu. Ale czasem nie ma wyjścia...

Czy w pisaniu nie chodzi w gruncie o bardzo prostą sprawę? Dzięki niemu możesz „grać” kiluosobowym zespołem i w pewnym zakresie kontrolować ostateczny efekt. Gdy improwizujesz, masz do dyspozycji tylko swój instrument...

> Oczywiście, chociaż ja też często komponuję, nagrywając wszystkie instrumenty sam, ślad po śladzie. Problem polega jednak wtedy na tym, że choć ta metoda zbliża mnie do tego, co chciałbym osiągnąć, jest w niej też coś bardzo nieprawdziwego. Nigdy nie słyszę całości, dopóki nie nagram ostatniej partii. Punkty, w których powinny się spotykać linie poszczególnych instrumentów, nie istnieją naprawdę, lecz jedynie wirtualnie. W związku z tym takiej muzyce brakuje energii wynikającej z reagowania na siebie.

Z partyturą oczywiście jest to możliwe, bo można zagrać i od razu usłyszeć jak to mniej więcej wygląda. A jednak muzyka zapisywana i potem wykonywana ulega deformacjom w stosunku do pierwotnej idei.

Padły dwa ważne słowa: „struktura” oraz energia. Rozumiem, że ważniejsza jest dla Ciebie ta druga jakość?

> Zastanawiałem się dużo nad myśleniem strukturalnym oraz matematyką jako metodą organizacji materiału. Ale chyba Witold Lutosławski ostatecznie rozwiązał tę kwestię... Nie warto trzymać się sztywno wy kalkulowanego planu, jeśli to nie działa, jeśli aż się prosi, żeby coś zmienić. Trzeba iść za intuicją.

Pociągające jest oczywiście to, że możesz utrwalić w zapisie pewne formy, idee, które od tej pory już istnieją materialnie... Ale jednak wszystkie one zostają ostatecznie odziane w brzmieniową tkankę i w ten sposób możemy z nimi zmysłowo obcować. Temu w gruncie rzeczy służą. Tak więc te idealne struktury warto z tego powodu trochę nagiąć...

Wracając do Twojego pytania: na pewno energia jest dla mnie ważniejsza. Dopiero potem wchodzi struktura, która jest jej nośnikiem.

Uważasz, że nie można takich muzycznych intuicji przełożyć na skomplikowane, abstrakcyjne systemy pojęciowe?

> Udział intelektu zawsze burzy tę intuicyjną energię. Prawdą jest, że gdy piszę muzykę, nigdy nie mogę się oprzeć takim intelektualnym gierkom, stosowaniu pewnych figur. Jestem jednak przekonany, że to mnie zawsze oddala od istoty rzeczy. Szukam wciąż metody, którą mógłbym stosować mniejszym kosztem utraty energii.

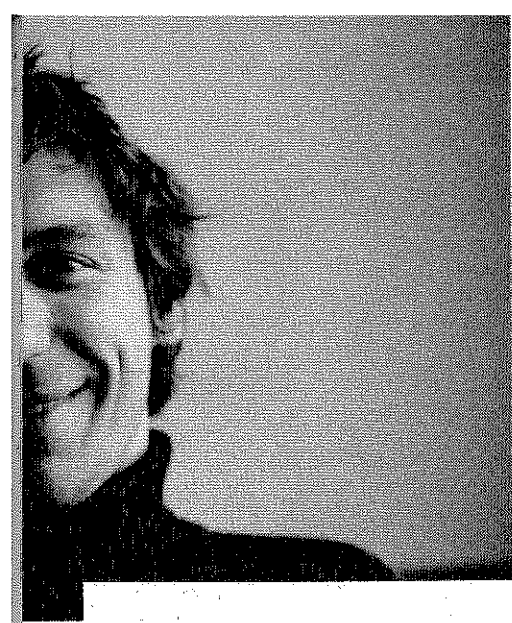
A więc muzyka, którą piszesz, ma być nie do grania, lecz do słuchania...

> Ma być nagrana możliwie dobrze i potem słuchana w domu na głośnikach albo na słuchawkach gdziekolwiek.

Pomówmy więc teraz o muzyce improwizowanej, która służy przede wszystkim do grania.

> Wydaje mi się, że można by ją podzielić na dwa rodzaje. Pierwszy to wolna improwizacja, którą przyjemnie jest tworzyć, będąc muzykiem. Nie wiem, na ile nadaje się ona do słuchania, natomiast ewidentnie jest do grania. To coś, co rozgrywa się między muzykami. Rozmawialiśmy z Rafałem Mazurem o tym, że wolna improwizacja jest fenomenem stwarzania w czasie rzeczywistym treści i odpowiadającej jej formy (w przeciwieństwie do tradycyjnej improwizacji, polegającej na wypełnianiu treści istniejących form). Z nią właśnie związane są projekty: Galimad jazz, EA, moja zwykła aktywność muzyczna, czyli spotkania nie się z muzykami, czy ostatnio tancerzami by wspólnie grać, a także projekt „fujarki”, który czeka na publikację. Zupełnie czym innym

Muzyka idealna



są utwory oparte na improwizacji, np. projektowane przeze mnie „gry dla muzyków”...

Na czym one polegają?

> Opiszę to na przykładzie tria saksofonów. Muzycy stoją na wierzchołkach trójkąta i przekazują sobie dźwięk. Główna figura to po prostu powtarzanie tej samej wysokości w stałych wartościach rytmicznych. Po przekazaniu dźwięku grający musi dodać do swojej partii jeden spośród pewnego zbioru możliwych dźwięków i umieścić go w wolnej przestrzeni czasowej. W ten sposób w każdym cyklu pojawiają się kolejne dźwięki. Cykle zągęszczają się i coraz trudniejsze staje się dodanie nowego elementu. To takie „ćwiczenie na uwagę” w graniu na żywo. Rodzaj etudy. Napisałem podobne ćwiczenia manualne na fortepian.

A co powiesz o innych Twoich pomysłach – „dubach”, „fujarkach”?

> Nie wiem, czym są „fujarki”. To chyba obraz mojej bez troski. Zaskoczył mnie ten projekt, ale bardzo go lubię. Często to sobie gram...

Nie chciałbyś ich grać na koncertach?

> Nie. To znaczy grałem to kiedyś na żywo i doszedłem do wniosku, że to sytuacja zbyt trudna dla słuchacza. „Fujarki” powstały z improwizowanych wakacyjnych sesji na kajaku, na środku jeziora, gdy moja dziewczyna spała, a ja siedziałem z minidysem i sobie grałem... i one najlepiej sprawdzają się na łacie albo przy ognisku... Mottem tego projektu jest: „prosty instrument – krótsza droga do ekstazy”. Ale chyba tylko dla grającego...

Jest jeden czy wielu Patryków Zakrockich? Nie potrafisz, czy nie chcesz gościć rozmaitych kierunków swoich muzycznych zainteresowań?

> Czyli chciałbyś, żebym zaimprowizował polistylistyczną kompozycję elektroakustyczną? Ha! Moja główna przypadłość polega na tym, że łatwo jest mi grać na wielu instrumentach. Sądzę jednak, że uprawiam jedną muzykę, tylko media się zmieniają. Inna sprawa, że medium narzuca pewne rozwiązania na tyle atrakcyjne, że nie warto z nich rezygnować. Po prostu inne możliwości mają skrzypce, inne fujarki, a inne komputer...

Ale skoro ta jedna muzyka może służyć bardziej do grania lub bardziej do słuchania, a jeśli do słuchania, to albo na żywo, albo z nagrania, skoro ta jedna muzyka ma funkcjonować w tak różnych przestrzeniach i okolicznościach, to na czym tak naprawdę ta jedność polega?

> Nie wiem... to po prostu różne aspekty tej samej rzeczy.

Czy nie jest to jednak kwestia pewnych trików kompozytorskich?

> Na pewno nie. Nie mam rozwiązań formalnych, do których się przywiązuję. Czy podpisu kompozytorskiego, tak jak np. prof. B. Schaeffer (b, es, c, h). Może jakieś upodobania estetyczne... Lubię stwarzać sobie wszystko na bieżąco.

Mam jednak wrażenie, że wszystkie Twoje projekty łączy pewna „klawrowność kształtów”, czytelność zamysłu kompozytorskiego czy improwizacyjnego. Innymi słowy, niemal zawsze od razu wiadomo, jak ta muzyka powstaje i jakimi prawami się rządzi... Czy nie chodzi Ci czasem o sztukę kreowaną i słuchaną świadomie?

> Tak. To na pewno jest „moje”... Obszar mych zainteresowań łatwiej mi będzie opisać poprzez negację. Na pewno nie interesuje mnie oddziaływanie czysto fizyczne, czyli granie wolumenem lub częstotliwością wyłącznie w celu pobudzenia ciała. Z drugiej strony nie komponuję takich form, które byłyby przeznaczone tylko do odbioru intelektualnego, jak w muzyce klasycznej, gdzie jest chociażby praca tematyczna albo inny proces, który można śledzić czysto intelektualnie.

Nie intelekt, nie fizjologia, a więc co...? Dusza?!

> W pewnym sensie tak. Ideałem muzyki są dla mnie indyjskie ragi. Ideałem, dodam, nieosiągalnym.

Czy oznacza to, że gdybyś zagrał kiedyś doskonałą ragę, to mógłbyś potem jako artysta już więcej nic nie robić?

> Nie. Nie traktuję muzyki jako wyzwania, zadania typu: muszę coś osiągnąć albo z czymś się zmierzyć i jak to zrobić, to będę miał spokój. Po prostu odczuwam potrzebę zrealizowania pomysłów, które przychodzą mi do głowy i czasem obezwładniają moje myśli, więc muszę je uzewnętrznaczyć, aby się im przyjrzeć.

Wydaje mi się, że tak naprawdę celem sztuki jest umożliwianie ludziom przeżywania stanów czy emocji, których w codziennym życiu trudno jest doświadczać. Życie człowieka w świecie sprzyja przeżywaniu stanów takich jak rozgoryczenie, melancholia, tęsknota, cierpienie, zaś niezmiennie trudne jest przeżywanie zachwyty, uniesienia, oczarowania czy ekstazy.

Natomiast sztuka nie jest oczywiście jedyną drogą do ich osiągnięcia. Jeśli ktoś potrafi przeżywać uniesienie, obserwując drzewa, nie musi chodzić na koncerty czy na wystawy.

W jakim sensie raga jest dla Ciebie ważna? Jest punktem odniesienia?

> Jest wzorcem proporcji między formą, a tym, co muzyka powinna przekazywać. Dlatego że jest to doskonała kompozycja i zarazem idealny materiał do improwizacji. Określony charakter, względnie ściśle i rozbudowany zbiór zasad sprawiają, że improwizacja staje się „celowa”. Forma jest podporządkowana treści w sposób absolutny – najdrobniejsza zmiana może sprawić, że raga zostanie okaleczona.

Także to, że wykonuje się ją na instrumentach akustycznych, a więc jest właściwy wolumen i nie ma sprawiania bólu... Brzmi to być może zabawnie, ale to bardzo dla mnie ważne: nie chciałbym sprawiać bólu swoją muzyką. A w radze dynamika realizowana jest w bardzo komfortowych granicach – fizjologicznie, ale też psychologicznie: wszystkie dźwięki są uchwytnie i można wchodzić w niuanse niemal szmerowe (np. w części pierwszej – alap, w której instrumentalista odmalowuje „twarz ragi”), a można zbudować ekstatyczne fortissimo.

Czy wobec tego podoba Ci się, jako muzykowi, miejsce i czas, w którym żyjesz i tworzysz?

> To dla mnie trudne pytanie. Na pewno ta epoka jest bardzo sprzyjająca pod względem technologii i pewnych kwestii społeczno-ekonomicznych. Po prostu mogę w miarę swobodnie uprawiać swoją muzykę. Gdy przez chwilę pomyślę, w jakich warunkach żyłbym w średniowieczu... Polska jest krajem dynamicznym, jest nieustanna metamorfoza, inaczej niż w Europie Zachodniej.

Z drugiej strony nagromadzenie muzyki jest zbyt duże i w związku z tym dźwięk traci znaczenie. Otacza nas ich tak dużo, że bardzo trudno

jest zachwycić się samą barwą. Muzyka jest wszechobecna i często natrętna (i zawsze natrętna).

Pod tym względem fascynuje mnie barok: zarówno w kwestii nadawania dźwiękom określonych znaczeń, i także dlatego, że muzyka w tamtych czasach funkcjonowała przede wszystkim w sytuacjach koncertowych. Myślę, że ludzie często bywali oszołomieni samymi współbrzmieniami...

Z drugiej strony cieszy mnie, że współcześnie istnieje możliwość słuchania muzyki przez słuchawki – tak bardzo intymnego obcowania z dźwiękami zupełnie odseparowanymi od wykonawców i od realnych sytuacji. Z tego powodu bardzo często nie słuchamy już nawet konkretnych instrumentów, lecz pewnego brzmieniowego, oderwanego od fizyczności ideału muzyki, pewnych abstrakcyjnych relacji.

W takim razie po co przy tworzeniu muzyki niewykonywanej na żywo w ogóle używać instrumentów akustycznych? Przecież ogromne bogactwo barw można dziś osiągnąć przy użyciu elektroniki?

> W instrumentach pociąga mnie ich określona tożsamość, charakter. Każde z tych narzędzi sugeruje pewne rozwiązania i warto z tego korzystać.

Jakie to wszystko ma znaczenie dla Patryka-słuchacza?

> Zawsze wyczuwam różnicę między muzyką akustyczną i syntetyczną. Coś się jednak w drugim przypadku traci... Elektroniczne brzmienia są wciąż nieco uboższe, jeśli chodzi o alikwoty i wewnętrzną dynamikę... Choć oczywiście oferują zupełnie inne wartości.

Mówiłeś, że „po prostu robisz muzykę”. A gdy patrzysz na to, co zrobiłeś, to widzisz w tym jakąś logikę, hierarchię? Na przykład, czy mógłbyś powiedzieć: „to właśnie był mój najlepszy projekt, bo spełnił określone kryteria i chętnie bym do tego wrócił, chętnie bym to powtórzył”?

> Przeszedłem pewną drogę. Na początku nie tworzyłem muzyki w sposób czysty, wolny; moją ambicją było wówczas podążanie za znakomitymi wzorcami, starałem się gonić mistrzów – czy to w breakbie, czy w graniu na skrzypcach.

Od tamtej pory wykonuję pracę mającą na celu oczyszczenie się z myślenia konwencjonalnego. Wcześniejsze płyty są na pewno bardziej uwarunkowane...

Czyli Twoje ostatnie projekty są najbardziej „wolne”?

> Tak. Myślę, że tak...

... czyli „duby” i „fujarki”???

> Nie. „Duby” to właściwie taki powrót. Miła gra w nośnej konwencji.

Ja odniosłem wrażenie, że w tym projekcie chodziło Ci raczej o przełamanie pewnej użytkowej, jak by nie patrzeć, konwencji.

> Pewnie że nie chodziło mi o powielenie stereotypu. Po prostu za pomocą tych konkretnych środków można świetnie oddać pewien stan ducha... Tyle że korciło mnie, by osiągnąć tę pulsację w rytmach nieparzystych. Przy okazji zaznaczyć muszę, że nie jestem ekspertem od muzyki dubowej, więc na pewno popełniłem wiele „grzechów”.

Ale skoro mamy stopniowe uwalnianie się od konwencji, to na rzecz czego?

> Szukam miejsca dla siebie. Szukam dla siebie miejsca w muzyce. Dlatego eliminuję formę, która podpowiada, co należy robić, aby znaleźć własne decyzje – własny język. Uczę się obcować z pewnym stanem... A raczej odnajdywać go w sobie. Są momenty, w których czujesz coś, co możesz wyrazić tylko muzyką. Chodzi jednak o to, żeby tego nie zdeformować. No i dla mnie praca polega na tym, że muszę się nauczyć odnajdywać ten moment. A więc nie mogę wtedy robić niczego innego, tylko muszę skupić się i schwytać to w sidła muzyki. To dla mnie jedyny sposób, żeby twórczość była prawdziwa i wartościowa, a nie wynikała z jakiegoś sztucznego wysiłku, z pracy intelektualnej... Forma zawsze będzie ów stan zniekształcać, ale chodzi o to, żeby deformowała jak najmniej... Żeby była najbardziej dla tego stanu nośna...

A więc muzyka jest aktem Twojej wyobraźni?

> Nie całkiem. Wyobraźnia kojarzy mi się z aktem wysiłku intelektualnego, gdy stwarzasz sobie w głowie jakiś świat, a potem go wyrażasz. Ja po prostu mam takie momenty, w których... muzyka po prostu przechodzi przeze mnie sama, a ja ją gram. Albo raczej wywołuję te momenty, np. w trakcie improwizacji.

Czy w Polsce są w tej chwili jacyś artyści, którzy są Ci szczególnie bliscy, którzy znajdują się teraz w tym samym punkcie, co Ty?

> Na pewno podoba mi się gra Dymitera, więc w jakimś sensie jest mi bliski. Ostatnio także Rafał Mazur. Umówiłem się z nim na trasę po Niemczech – bez prób, ustalania szczegółów, gdzie gramy, jak i za ile – bo po prostu świetnie mi się z nim gra muzykę improwizowaną... Podobna mi się też, jak gra Tomek Choleńkowski.

Skoro już mówimy o ludziach – w gazetach pisze się o warszawskiej scenie niezależnej. Jak ją oceniasz?

> My jesteśmy w „gazecie”... Prawdę mówiąc, fajnie by było, gdyby wydarzyło się tu coś, jakiś projekt, który podniósłby poprzeczkę. Wydaje mi się, że te rzeczy, które się dzieją, oczywiście z moimi włącznie, mają tylko znaczenie lokalne. Bądźmy szczerzy: Warszawa nie ma jakiegoś szczególnego znaczenia, jeśli chodzi o muzykę światową...

Czy jesteś zadowolony z tego, co sam robisz?

> Bardzo. Ja generalnie czuję się szczęśliwym człowiekiem.

Czujesz się spełnionym muzykiem?

> Na pewno nie. Jeszcze wiele rzeczy chciałbym zrobić. Byłem na kilku koncertach, które wywarły na mnie wielkie wrażenie, takie, że po ich przeżyciu nie byłem już tą samą osobą. Chciałbym bardzo zagrać taki koncert w swoim życiu...

Ale czy dla muzycznego dojrzewania nie jest ważna cierpliwość?

> Na pewno. Najprawdopodobniej będę miał siedemdziesiąt lat, gdy zagram „ten koncert”... Chciałbym być takim wspaniałym dziadkiem, który gra już tylko potrzebne dźwięki... I być może dopiero wtedy skomponuję „tę muzykę”. To proces. Trwa.

No tak, ale ludzie wywodzący się z Galimadjazzu mają już dziś swoją, bardzo dokładnie określoną muzykę: Macio Moretti, Raphael Rogiński, Paweł Szamburski... A Ty?

> Ja nie... Ja wolę szukać niż znaleźć.

Z Patrykiem Zakrockim rozmawiali
Michał Libera oraz Michał Mendyk

podczas dwóch jesiennych wizyt w mieszkaniu artysty.
Wywiad spisał, zredagował i wstępem poprzedził
Michał Mendyk.
Tekst autoryzowany.

Dwa oblicza audio art

Działające od początku lat 90. XX wieku stowarzyszenie avantgarde tirol zorganizowało w tym roku IX Akademię Nowej Kompozycji i Audio Art. Dotychczasowe edycje Akademii odbywały się w austriackim Schwazu, tegoroczna została zorganizowana w Seefeld in Tirol. Jej celem jest umożliwienie młodym kompozytorom, którzy mają już za sobą pierwsze poważne doświadczenia twórcze, rozwinięcie swoich możliwości pod okiem prof. Bogusława Schaeffera (związanego m.in. z Mozarteum w Salzburgu) i dr Richarda Boulanger (wykładowcy bostońskiego Berklee College of Music). Podczas trwającej dwa tygodnie Akademii (w tym roku między 19 sierpnia a 1 września) odbywa się festiwal, którego zadaniem jest przybliżenie szerokiej publiczności utworów nowej muzyki i działań z nurtu audio art. Tym razem spotkały się tam dwie koncepcje tej sztuki, pierwszą reprezentował Christof Schläger, drugą Richard Boulanger.

Audio art monoużytkownika

W wyodrębnionym z ciemności okręgu ustawiono przedziwne urządzenia. Część z nich przypomina przerośnięte rośliny i owady. Przyglądając się im bliżej zauważamy, że skonstruowano je z rur, silniczków, folii, syren dachowych, fragmentów maszyny do pisania, kawałków blachy. Maszyny-rzeźby wyznaczają krag, w obrębie którego rozmieszczono ławki dla publiczności. Nieco z boku ustawiono stół z laptopem. Siedzi przy nim skupiony mężczyzna. To Christof Schläger, niemiecki muzyk urodzony w Bytomiu, który od lat mieszka w Herne, gdzie w starej hali pełnej urządzeń z zamkniętej kopalni tworzy swoje instrumenty. Przy pomocy komputera będzie kontrolował prędkość pracy poszczególnych silników, częstotliwość otwierania się wylotów rur itp. Klawiatura laptopa pełni funkcję klawiszy fortepianu, podczas gdy poszczególne maszyny to części wielkiego instrumentu. Ale laptop można też potraktować jako przedłużenie pałeczki dyrygenta, która kieruje pracą poszczególnych muzyków. Nagle urządzenia rozbrzmiewają, początkowo grają pojedynczo, jakby chciały zaprezentować swoje możliwości w krótkich utworach solowych. Później Schläger łączy instrumenty w duety i tria. Na wprost publiczności ustawiono maszynę nazwaną SIRENE – tylko ona nie została jeszcze uruchomiona. Nagle pozostałe instrumenty cichną i rozlega się narastające buczenie, z którego powoli wylania się utwór, jakiego nie powstydziliby się eksperymentalny trębacz jazzowy. W połowie dołączają pozostałe instrumenty. Słuchacz ma wrażenie uczestniczenia w jakiejś postindustrialnej jam session.

Jak napisał Marek Choleńewski, który od lat organizuje festiwal Audio Art w Krakowie, audio art to sztuka eksperymentalna i postmodernistyczna, oparta na nowej koncepcji źródła dźwięku, prezentowana w formie performansów, instalacji i koncertów. Wszystko to odnajdziemy w twórczości Schlägera. Są w niej instalacje tworzone przez maszyny, które muzyk konstruuje samodzielnie z odpadów poprzemysłowych. Są koncerty, podczas których całe to uniwersum muzyczne rozbrzmiewa w niezapomnianych utworach. Jest wreszcie performance, tyle że nie tworzą go ludzie, ale właśnie owe maszyny, które w miarę upływu czasu coraz bardziej upodabniają się do zgranego zespołu muzyków. Przede wszystkim jednak jest nowa koncepcja dźwięku. Schläger zaczynał swoją przygodę z muzyką bardzo tradycyjnie – od gry na fortepianie. Szybko jednak doszedł do wniosku, że instrument ten nie spełnia jego oczekiwań, gdyż nie mógł na nim wykonać muzyki, która kielkowała już wówczas w jego głowie. Wychowując się w otoczeniu przemysłowym – rodzina wcześniej przeniosła się do Konina, gdzie ojciec pracował w kopalni odkrywkowej

– był niezwykle wrażliwy na krążące wokół dźwięki, tak różne od tradycyjnej muzyki. Wcześniej zainteresował się muzyką konkretną, wciąż jednak czegoś mu brakowało. Nie zależało mu na rejestrowaniu dźwięków codzienności, chciał mieć instrumenty, z których mógłby je wydobyć.

W 1984 roku skonstruował zatem swą pierwszą maszyno-rzeźbę-instrument. Od tego czasu muzyczny „park maszynowy” Schlägera znacznie się powiększył. Wiele z instrumentów jest nadal rozbudowywanych, aby móc osiągać za ich pomocą coraz to nowe efekty dźwiękowe. Podczas koncertów Schläger konstruuje swoją orkiestrę, wybierając tylko niektóre spośród instrumentów i łącząc je w ciekawe brzmieniowo zestawienia. Na koncercie zorganizowanym w sierpniu tego roku przez avantgarde tirol w hali Play Castle kompozytor zaprezentował siedem maszyn różniących się zarówno konstrukcją, jak i brzmieniem. Pierwsza z nich – WHUPI, powstała w 1998 roku, ma długie ramiona, na których umieszczono drgające podczas gry metalowe membrany w małych blaszanych puszkach – wysokość wydobywającego się z nich dźwięku zależy od długości węży, przez które dalej przechodzi. Z kolei KULONG połączony z TYPEDRUM to urządzenie zbliżone nieco wyglądem do tradycyjnej perkusji, zaś jego dźwięk naśladuje odgłosy m.in. maszyny do pisania. V-RILLER podobny jest trochę do różdżki używanej przez radiestety. Znajdują się na niej plastikowe rurki – przechodzące przez nie powietrze wytwarza różne odmiany gwizdania. BRAUSER (na ilustracji po lewej) wygląda jak pęk kwiatów na bardzo długich, cienkich łodygach, został skonstruowany z silników gramofonowych oraz plastikowych perforowanych krążków. Instrument brzmi niczym świst powietrza przechodzącego przez nieszczelne okna. Jednak do najbardziej spektakularnych urządzeń użytych pod czas koncertu należały: CHROMIX i wspomniana już SIRENE. Pierwsze z nich zostało zbudowane ze stalowych perforowanych płyt umieszczonych na metalowych ramionach połączonych na kształt litery „V”. Płyty zostały zainstalowane od najmniejszej (w centrum „V”) do największych (na końcach ramion), ponadto część z nich umieszczono jedno za drugim, co wzbogaciło możliwości brzmieniowe maszyny. Natomiast skonstruowana w 1996 roku SIRENE (na zdjęciu na następnej stronie) składa się z szesnastu dających się regulować syren (wykonanych z tarcz z otworami) i ośmiu gumowych węży, które doprowadzają powietrze do skrzyni zaworowej, a ta przekazuje je następnie syrenom. Całość przypomina niektóre z projektów Giger.

Należy jednak pamiętać, że twórczość Schlägera reprezentuje bardzo konkretny nurt audio art – taki, w którym jedynie konstruktor instrumentów jest w stanie stworzyć dla nich interesujące i wartościowe kompozycje. Schläger sam to podkreśla, przywołując doświadczenia z innymi artystami, którym udostępnił swoje instrumenty – efekty tych eksperymentów nie usatysfakcjonowały żadnej ze stron. Jednak audio art to również działania i urządzenia mogące służyć większej liczbie muzyków, a także samym uczestnikom koncertów/performance, zainteresowanych możliwościami generowania nowych brzmień oraz nowymi sposobami ekspresji. Przykładem może być twórczość i działalność edukacyjna jednego z najciekawszych współczesnych artystów, związanego z bostońskim Berklee College of Music – Richarda Boulanger.

Audio art multiużytkownika

Richard Boulanger od lat zajmuje się tworzeniem muzyki komputerowej. Wykorzystuje w tym celu nie tylko różne odmiany oprogramowania (np. Max/MSP czy Csound, na bieżąco dostosowywane do indywidualnych potrzeb

kompozytora przez jego asystenta, Grega Thompsona), ale także narzędzia skonstruowane przez specjalistów z Massachusetts Institute of Technology, pierwotnie przeznaczone np. do rehabilitacji osób z zaburzeniami sprawności ruchowej będącymi wynikiem rozmaitych wypadków. Do takich urządzeń należy MIDI-PowerGlove; kompozytor posługuje się także systemem kontrolerów światła, które w obszar działań audio art wprowadził Marek Choleńewski.

Innym przyrządem wykorzystywanym przez Boulanger jest Radio Baton wymyślony przez Maxa Mathewsa, a skonstruowany przez Roberta Boie w Bell Telephone Laboratories (MIT) w 1987 roku. Jest to rodzaj pulpitu, na którym muzyk gra dwoma palcami; w rzeczywistości jednak są to dwa odbiorniki, które sterują strukturami dźwiękowymi wyzwalanymi za pomocą fal radiowych emitowanych przez pulpit. Materiał dźwiękowy pochodzi ze znajdującej się w komputerze bazy sampli. Powierzchnia pulpitu została podzielona na cztery części: trzem z nich można przypisać dźwięki pochodzące z bazy, czwarta natomiast steruje różnymi ich parametrami (np. pogłosem). Jedną z palców muzyk uruchamia wybrany dźwięk, drugą natomiast kontroluje jego wysokość, brzmienie i długość. Dla wzbogacenia kompozycji może wykorzystać rozmaite efekty, np. zapętlenie jednego z dźwięków, podczas gdy pozostałe są stale wymieniane.

Rękawica typu MIDI-PowerGlove przypomina zwykłą rękawicę, a właściwie pół zwykłej rękawicy, tyle że wykonana jest z tworzywa sztucznego i okablowana. Skonstruowano ją w oparciu o system podobny do Radio Baton. Muzyk transmittuje do niej dźwięki, z których będzie tworzył kompozycję, następnie kontroluje je przy pomocy dwóch przełączników + / - (pierwszy umożliwia przechodzenie do kolejnego dźwięku wybranego z bazy, drugi powoduje cofnięcie się do poprzedniego). Rękawica posiada jeszcze jeden przełącznik, który uruchamia wybrane uprzednio z bazy efekty. Muzyk ruszając rękawicą w przestrzeni, steruje parametrami dźwięków, jak czynił to w przypadku Radio Baton przy pomocy drugiej z palców. Dodatkowe efekty daje zamykanie i otwieranie dłoni oraz ruchy pojedynczych palców. Występ Boulanger przypomina nieco koncert współczesnego cyber-magika, który zamiast czarodziejskiej różdżki trzyma w dłoniach dwa odbiorniki fal radiowych lub zagania powietrze dziwną rękawicą. Jego występowi towarzyszą wizualizacje przygotowane przez Grega Thompsona oraz wybranych studentów. Boulanger wykorzystał PoverGlove również podczas solowego koncertu Petry Stump (której odbył się w ramach Akademii), rejestrując dźwięki jej klarnetu, a następnie przetwarzając je przy pomocy rękawicy.

Boulanger zaprezentował wszystkie te urządzenia młodym kompozytorom, zachęcając do wykorzystania ich w procesie twórczym. Tego samego sprzętu używają takie sławy muzyki komputerowej jak Jean-Claude Risset (Marsylia) i Jon Appleton (USA). Boulanger dzieli się nie tylko owymi urządzeniami, ale także własnymi utworami i poszczególnymi stworzonymi przez siebie dźwiękami. Podczas dwóch koncertów finałowych, w ramach których, zgodnie z tradycją, zaproszeni soliści wykonują utwory skomponowane przez studentów, publiczność wysłuchiwała także utworów powstałych przy pomocy wspomnianych urządzeń. Dla wielu twórców była to pierwsza okazja, żeby sprawdzić ich działanie w praktyce, a efekty były zaskakujące.

Audio art ma oczywiście mnóstwo odmian, działania poszczególnych muzyków bywają mniej lub bardziej spektakularne, niewątpliwie jednak jest to sztuka na miarę XXI wieku. Poza własnoręcznie konstruowanymi maszynami, które muzycy wykorzystują do indywidualnej pracy, powstaje wiele urządzeń ogólnodostępnych, które wzbogacają kompozytorskie instrumentarium.

Tekst i zdjęcia: Marta Raczek

Zdjęcia od góry:

1. Prof. Bogusław Schaeffer i dr Richard Boulanger, podczas Akademii Nowej Kompozycji i Audio Art, Seefeld in Tirol, sierpień 2005.
2. Christof Schläger, SIRENE
3. Przygotowania przed koncertem Richarda Boulanger (na pierwszym planie PowerGlove (niebieski zestaw), w głębi Radio Baton (z zestawem palców czarnych i niebieskich), Olympiasaal, Seefeld in Tirol.

Krążąc między dźwiękami

Wokół 3. Turning Sounds, 3. Unsound i Mik. Party (wrzesień-październik 2005)

JAN TOPOLSKI: Za nami trzy spore przeglądy muzyki elektronicznej – Mik. Party odbywało się w różnych miastach we wrześniu (byliśmy w Warszawie, 16-17 października), trzecia edycja Turning Sounds pod kuratelą Antoniego Beksiaka miała miejsce w stolicy w weekend 24-25 września; wreszcie również trzecie Unsound w Krakowie między 11 a 16 października. Przyjrzyjmy się paru charakterystycznym momentom.

Przed wszystkim pojawia się pytanie o klasyfikację: czy to muzyka eksperymentalna, awangardowa, improwizowana, czy użytkowa (taneczna)? Wciąż jeszcze dużo zależy od kontekstu: niektóre sety jak żadne nadawały się do tańczenia, ale atmosfera panująca w danym miejscu czy wśród publiczności podcinała nogi i wbijała w fotele: występ Complainera w krakowskim klubie Re (15.10) porwał salę, zaś ten sam niemal repertuar w warszawskim Centrum

Sztuki Współczesnej uśpił ją (17.09); podobnie wiele imprez Turning Sounds (dwie noce elektroniki) aż prosiło się o wygibasy, których nie brakowało natomiast na Unsound. Niewątpliwie pierwszy festiwal ma ambicje eksperymentalne, co dało się odczuć choćby w instalacjach i warsztatach Robina Minarda (19-25.09), jak i w fortepianowym performansie Johanna S. Sistermannsa (25.09). Nieco drażni mnie jednak obecne nieraz w programie koncertów czy komentarzach nachalne przeciwstawianie akademii i alternatywy u Beksiaka. Z kolei Unsound błysnął eksperymentem w szklanych skrzypieniach DJ-a Smallcocka (15.10) czy w elektronicznej połączonej z wideo grupy DB (Wojtek Kosma, Bas van Koolwijk, Michał Skiba, Dusan Korczakowski – 16.10); przyznaję jednak, że nie uczestniczyłem w pełni w obu festiwalach.

Kolejna sprawa, która mnie zafrapowała: na ile słuchamy muzyki skomponowanej wcześniej w domu i odgrywanej tylko z laptopa, ewentualnie z towarzyszeniem syntezatora lub głosu (większość artystów ze stajni Mik, ale i Felix Kubin czy Kobra Killers na Unsound – 15.10), a na ile na żywo tworzone, jak w nastrojowych, gitarowo-elektronicznych transformacjach Hervé Boghossiana (Turning Sounds 25.10)? To jednak trochę chyba zmienia percepcję i ocenę (czy powinno?). Z tych ostatnich najbardziej wyróżniły się, jak dla mnie, występy wspomnianego Sistermannsa (grającego na fortepianie całym ciałem, a nawet kamieniami, niecofającego się także przed dekorowaniem i „urzeźbieniem” go), jak i Novej Hut (Unsound, 16.10) – całkowicie wariacki i spontaniczny happening, podczas którego Niemiec zdążył się, śpiewając do prostych bitów i przerobionych szlagierów, niemal całkowicie... rozebrać. Na oddzielne słowo zasługuje uroczony naiwny i dowcipny improwizowany występ wokalo-gitarowy Asiminy na Mik. Party 17.09. A jakie są Twoje obserwacje, odkrycia, zarzuty?

MICHAŁ MENDYK: Zwróciłeś uwagę na różnicę pomiędzy trzema imprezami i odniosłem wrażenie, że wiele tych spostrzeżeń miało charakter wartościujący. Mógłbym się chyba nawet podjąć próby rekonstrukcji Twojego wyobrażenia o idealnym festiwalu muzyki elektronicznej, choć przypuszczam, że byłaby to wizja wewnętrznie sprzeczna.

I bardzo dobrze. Oznacza to, że doczekaliśmy się festiwalu o wyraźnie określonym charakterze, nieaspirujących w założeniach programowych do złej pojętej obiektywności (czyli swoistego opisywactwa), lecz stanowiących świadomy i konsekwentny wybór z rogu obfitości, jakim jest najnowsza, szeroko pojęta muzyka eksperymentalna. Dość mam już nieco imprez powielających

PISMO MNIEJSZOŚCI O KULTURZE

ITON to kwartalnik poświęcony sprawom kultury widzianym z pozycji mniejszości. Piszemy bez cenzury, występując w imieniu wszystkich, dla których brak miejsca w głównym obiegu. Pierwszy numer już wkrótce w EMPIK-ach, innych salonach prasowych i wybranych księgarniach

DYBUK

■ Ludmiller Mojd – kobieta cadyk

HOMOFOBIA

■ Witkowski i jego „Lubiewo”
■ Homoseksualizm a judaizm
DŹWIĘK
■ Klezmerski queer: Svigals i Mikveh, Klezmatics i inni

OBRAZ

■ Grupa Twożywo
■ Meilenstein
TEKST
■ Yossi Avni-Levi
■ Tkaczyszyn-Dycki



AJ WAJ

■ Open Your Mind – Arkadiusz
■ Laboratoria szatnezu

Cena tylko 6,66 zł!

Zamówienia przez internet:
Stowarzyszenie „Szerndlech”
sztern@jewish.org.pl

aktualnie modne stereotypy gatunkowe oraz stylistyczne: czy są to laptopowe maratony minimalistycznych fantazji oraz „momentowo polepionych” szumowych kolaży czy orkiestrowe parawerki w zmysłowej parysko-skandynawskiej manierze. Chyba lepiej przeżywać irytację wynikającą ze ścierania się gustów oraz estetyk niż zwyczajne znudzenie ograny już do bólu chwytami (od razu zaznaczę, że ów drugi stan dał mi się parokrotnie we znaki podczas nocnych maratonów TS).

W przypadku fenomenu, co Mik.Musik się zowie, sprawa jest chyba najbardziej oczywista. Ten niezwykle kolektyw, kierowany od lat przez znakomitego Wojtkę Kucharczyka, wspiął się już dawno na wyżyny artystycznej samoświadomości. Muzyka Mik to nie tylko określone narzędzia (dlaczego nie akustyczna gitara z kilkoma „harcerskimi chwytami” – pyta Asi Mina), formy (dlaczego nie „debilna piosenka” – pyta Deuce), czy gatunki (dlaczego nie hip-hop – pyta młodzieniec o wdzięcznym pseudonimie CO, którego niestety w warszawskim Centrum Sztuki Współczesnej nie miałem okazji usłyszeć), lecz owa subtelna, nieuchwytna jakość, zwana zazwyczaj estetyką. A estetyka MIK to najwyjątkniejsze w świecie DADA, czyli UŚMIECH – czasami głupkowaty, czasami głęboko refleksyjny, lecz zawsze pozbawiony chorobliwych pretensji do bycia JAKIMŚ (przez wielkie, lecz dosyć koślawe „I”). UŚMIECH Mik jest po prostu WŁASNY. I wciąż jest ten sam, zarówno w fascynujących klikowych eksperymentach 8rolek (choć w CSW więcej było noise’owego zgrzytu), w irytujących mnie od zawsze wyglupach Deuce’a, jak i w surrealistycznych (i dziesięć razy bardziej kobiecych niż całe Destiny’s Child poszerzone o Amerie) baladkach Asi Miny. Pytasz mnie Janku, czy muzyka Mik była eksperymentalna, awangardowa, improwizowana czy użytkowa. A była ona po prostu Mik.

W tym roku zaobserwować można było niestety spadek zawartości Turning Sounds w Turning Sounds. I nie ma co ukrywać, że wynikało to z kwestii czysto finansowych. Niedobór tego, o czym dżentelmeni ponoć nie rozmawiają, przekształcił TS w dosyć standardowy zlot laptopowców poszerzony o instalacje Minarda oraz (bardziej klasyczne?) recitale fortepianowe Johanna S. Sistermannsa oraz Manon-Liu Winter. Mówisz Janku, że Beksia fetyzjuje opozycję akademii – alternatywa. A mi się to bardzo podoba i właśnie deficyt tego wątku, który decydował o niepowtarzalnym charakterze poprzednich festiwalu, rozmył nieco oblicze TS3. Przecież do najciekawszych momentów TS1 oraz TS2 należały właśnie te, podczas których dochodziło do spotkania (orkiestrowe aranżacje utworów z wytwórni Warp), wzajemnych inspiracji (*Differenz/Wiederholung* Langa), ścierania się, ba, nawet fundamentalnych nieporozumień (panele dyskusyjne) przedstawicieli obu światów. Ich odrębność, nawet jeśli okupiona estetyczną ksenofobią, stanowi ogromną wartość. Dość już kwestionowania sensu różnorodności w imię utopijnego, pseudofuturystycznego kultu nowości oraz złe pojętej poprawności politycznej. Propozycje Winter oraz Sistermannsa zrobiły na mnie największe wrażenie i wydały mi się najciekawszym epizodem TS3 właśnie przez swoją odrębność w stosunku do „eksperymentalnego mainstreamu”.

JT: A właśnie, że moje uwagi nie były bynajmniej wartościujące, tylko opisowe. W każdym razie próbowałem w nich coś opisać. Nie mam żadnej wizji idealnego festiwalu muzyki elektronicznej i cieszę się bardzo, że gdy mam ochotę na tańce, mogę odwiedzić krakowskie piwnice z niemieckimi lub austriackimi muzykami (sic!), gdy chcę się zrelaksować ogniskowo-harcersko-hiphopowo, mogę pojechać za mikowcami w Polskę, zaś gdy nawiedzą mnie wątpliwości co do tego, czym jest „akademia”, a czym „alternatywa”, pójdę do galerii lub do klubu w ramach TS.

Tak, jasne, Mik to DADA, ale też i w większości przypadków modny ostatnio powrót do technik analogowych i do krajobrazu lo-fi, muzyki celowo bardzo prostej, prymitywnej wręcz. Inna sprawa, czy TS, nawet w tych – jak piszesz – najbardziej efektywnych propozycjach, porusza istotne współczesne problemy. Zarówno kamienny performance Sistermannsa, jak i preparowany fortepian Winter trąciły mi nieco myśzką starego awangardyzmu, jakiegoś takiego wręcz „epatowania burżuazji”. Na tym tle występ Novej Huty czy Felixa Kubina w Krakowie należały już do formacji postmodernistycznej, z całą grą cytatów, tonów niskiego i wysokiego, serio i zgrzywy; w tym sensie także i Mik to propozycja w swojej kiczowatości, bezpośredniości, prostocie wręcz ostentacyjnie ponowoczesna. Czy artyści ci w ogóle aspirują np. do uprawiania sztuki autonomicznej? To chyba jednak muzyka sprofilowana, w pełni siebie świadoma, (auto)ironicznie na kantach zaostrożona, w strukturach nierzadko włóknista i twarda, ale jednak użytkowa, idealnie skrojona na miarę dowiecpiwego i wymagającego słuchacza.

Inna sprawa, czy słuchacz ten nie poczułby się zawiedzony, dowiadując się, iż większość muzyki laptopowej i elektronicznej obecnej na wspomnianych festiwalach wydaje się być wcześniej skomponowana w zaciszu domowym i tylko odgrywana później z dysku, z ewentualnym dodatkiem tańca i śpiewu. Czy w przypadku twórczości tak nierozdzielnie związanej z autorami (bo przez nich tylko wykonywanej), ten brak grania na żywo, improwizacji, ba, performansu, show! – nie jest dotkliwy? Czy tego po prostu nie jest za mało?

MM: I dotarliśmy do ściany... Bo cóż z tego wynika? Że od muzyki elektronicznej granej na żywo oczekujemy jakiejś spektakularnej oprawy scenicznej? Kabaretu, „koncertowej choreografii”, utopii nieskrępowanej improwizacyjnej ekspresji? Przyznam, że *post factum* dowiedziałem się od Antoniego Beksia, iż organizatorska dyrektywa dla uczestników TS3 brzmiała „nie improwizować”. Słuchaliśmy więc kompozycji. A czym różniły się one od improwizacji, którymi raczą nas od lat kilku ci sami nieraz artyści podczas kolejnych edycji Musica Genera czy plain.music? Muzyka elektroniczna – teoretycznie synonim nieograniczonej artystycznej wolności, czystego dźwiękowego kreacjonizmu – ma zastanawiającą skłonność do popadania w wąskie nieraz stereotypy: noise’owego totalizmu o fizjologicznym podtekście (Antanas Jaseńka), ambientowej klaustrofobii bezczasu (Wolfram, Boghossian), tanecznego zapamiętania (DJ Olive) czy happeningu, który nie demaskuje już niczego poza brakiem muzycznego czy pozamuzycznego komunikatu po stronie artysty (Deuce, Nova Huta) oraz powierzchowności oczekiwań po stronie słuchacza (z tym, że współczesnym dodatkiem do „igrzysk” jest browar i blanty). A więc dominacja kontekstu, najczęściej zresztą użytkowego, nad „tekstem”.

Wszyscy zgadzaliśmy się co do tego, kiedy należy nabożnie kontemplanować z oczami „szeroko zamkniętymi” ku „wyższym brzmieniowym bytom” rozcieńczonym z iście minimalistyczną perwersyjnością, kiedy się śmiać, a kiedy wykonywać ruchy o fizjologicznej „naturalności” adekwatnej do nużącej oczywistości kultowego „cztery czwarte”. A dlaczego nie możemy tańczyć do Autechre albo kontemplanować utworów o bogactwie i gęstości muzycznych zdarzeń równej *Przebudzeniu ptaków* Oliviera Messiaena? Który z klubowych setów na TS3 był intrygujący, a który miłki? Coraz częściej odnoszę wrażenie, że we współczesnej „kulturze elektronicznej” mniej chodzi o „czyste słyszenie dźwięków”, bardziej zaś o „pławienie się w okolomuzycznej konwencji”. Pod tym względem najuczciwszy wydaje mi się jednak Beksia ze swoim postulatami „nie improwizowania”. Organizatorzy TS poprzeczkę dla słuchaczy ustawiają najwyżej. Nie zapraszają na spotkanie z multimedialnym performerem, elektronicznym szamanem czy podniecającą konfiguracją „improwizator-instrument-przestrzeń”. Słyszymy tylko wydarzającą się muzykę, nie widząc nic (bo przecież wątpliwej nieraz urody kompozytora-wykonawcę zgarbionego nad laptopem trudno uznać za obiekt sztuki wizualnej).

A więc muzyka akusmatyczna jako konieczność/ideał nowej sztuki dźwiękowej i niespełniony ideał „nowego słuchacza”. Ja chyba jednak doń nie dośrołem. Zdałem sobie z tego sprawę dopiero odsłuchując dzięki uprzejmości litewskiego kompozytora Arturasa Bumšteinas jego utwór pod wymownym tytułem *Turning Sounds Mix*. „Tapetowy set” zaszerwowany w warszawskim klubie 1955 do browara i papierosa okazał się niespodziewanie wysmakowaną i pełną frapujących niuansów dźwiękową impresją.

Powstaje więc pytanie: co robić. Dąsać się, wzorem naszych starszych braci z Darmstadtu, na niedojrzałego do nowej sztuki słuchacza? A może poszukiwać formy dostosowanej do jego niereformowalnych przyzwyczajeń percepcyjnych, sytuacji w równym stopniu absorbującej uwagę, co klasyczna konwencja koncertowa? Doskonałym antidotum na „akusmatyczną zmoję” wydaje mi się idea kompozycji przestrzenno-dźwiękowej, której mistrz – Robin Minard – zawiązał do Polski za sprawą organizatorów TS3. Przykry jest chyba brak zainteresowania tego typu rozwiązaniami u twórców z kręgu „okółklubowego” czy „posttechnowego”. To przecież nieporównanie bardziej wyrafinowana i perspektywiczna propozycja niż taniec albo happening.

JT: Faktycznie, propozycje Minarda były może i najciekawsze. Taka choćby instalacja *Silent music*, złożona z paruset małych głośniczków piezoelektrycznych wtopionych w ścianę Małej Czytelni BUW-u idealnie wpasowywała się w miejsce: nie tyle zmieniała, ile dopełniała istniejący tu już pejzaż dźwiękowy – a jednocześnie, przy bliższym kontakcie, oferowała mnóstwo „okienek” na inne pejzaże, jako że emitowane były dźwięki przypominające/odzwierciedlające szum morza, brzęczenie owadów, dźwięki z innych czasów i miejsc. Powstawała zatem muzyka na przecięciu „tu” i „tam”, sztuki czystej i użytkowej, absolutnej i tapetowej. To jest sztuka akusmatyczna naprawdę dla każdego i dorastać do niej bynajmniej nie trzeba.

Z rozmowy naszej, prócz zwyczajowych rozdzźwięków i rozdroży, wyłania się wszakże parę wniosków: 1) mamy w Polsce, i to na jesieni tylko, parę festiwalu o wyraźnej innej profilach, z inaczej myślącymi organizatorami; 2) elektronika dzisiaj to obszar ogromny, w którego klasyfikacji pomagają nie tylko estetyczne czy środowiskowe podziały, ale i kontekst zaistnienia, 3) jak zwykle jednak decydujący wpływ ma samo przygotowanie i oczekiwanie odbiorcy, jako że ta właśnie muzyka jest – może najbardziej ze wszystkich – podatna na plastyczne kształtowanie przez słuchacza, w myśl pragmatycznej definicji sztuki jako dynamicznego i subiektywnego doświadczenia. A ku temu ciągle mnóstwo okazji.

Michał Mendyk i Jan Topolski.

Dialog sęczył się leniwie między 10.11 a 08.12. w Warszawie.

Musica polonica nova

Wrocław, 17-26 lutego 2006

17.02.2006 – piątek

17.00

B. Schaeffer, P. Mykietyn, A. Zubel • Camerata Silesia

20.00

M. Stachowski, Z. Penhersi, R. Osada, A. Błońska, R. Kurdybacha • Orkiestra Kameralna Wroclawska

Orkiestra Kameralna Wroclawska

18.02.2006 – sobota

10.00

Spotkanie z B. Schaefferem • prowadzą: G. Pstrokońska-Nawratil, M. Gołab

16.00

S. Kupczak, K. Głowicka, A. Foltyń, G. Pstrokońska-Nawratil, W. Ratusińska, M. Komsta • G. Isphording (klawesyn), K. Bajer (flet prosty)

19.00

T. Wielecki, K. Knittel, H. Kulenty • De Erepijs, reż. P. Bikont, A. Zubel (sopran), M. Blaauw (trąbka)

19.00

T. Wielecki, K. Knittel, H. Kulenty • De Erepijs, reż. P. Bikont, A. Zubel (sopran), M. Blaauw (trąbka)

19.00

T. Wielecki, K. Knittel, H. Kulenty • De Erepijs, reż. P. Bikont, A. Zubel (sopran), M. Blaauw (trąbka)

19.00

T. Wielecki, K. Knittel, H. Kulenty • De Erepijs, reż. P. Bikont, A. Zubel (sopran), M. Blaauw (trąbka)

19.00

T. Wielecki, K. Knittel, H. Kulenty • De Erepijs, reż. P. Bikont, A. Zubel (sopran), M. Blaauw (trąbka)

19.00

T. Wielecki, K. Knittel, H. Kulenty • De Erepijs, reż. P. Bikont, A. Zubel (sopran), M. Blaauw (trąbka)

19.00

T. Wielecki, K. Knittel, H. Kulenty • De Erepijs, reż. P. Bikont, A. Zubel (sopran), M. Blaauw (trąbka)

19.00

T. Wielecki, K. Knittel, H. Kulenty • De Erepijs, reż. P. Bikont, A. Zubel (sopran), M. Blaauw (trąbka)

19.00

T. Wielecki, K. Knittel, H. Kulenty • De Erepijs, reż. P. Bikont, A. Zubel (sopran), M. Blaauw (trąbka)

19.00

T. Wielecki, K. Knittel, H. Kulenty • De Erepijs, reż. P. Bikont, A. Zubel (sopran), M. Blaauw (trąbka)

19.00

T. Wielecki, K. Knittel, H. Kulenty • De Erepijs, reż. P. Bikont, A. Zubel (sopran), M. Blaauw (trąbka)

19.00

T. Wielecki, K. Knittel, H. Kulenty • De Erepijs, reż. P. Bikont, A. Zubel (sopran), M. Blaauw (trąbka)

19.00

T. Wielecki, K. Knittel, H. Kulenty • De Erepijs, reż. P. Bikont, A. Zubel (sopran), M. Blaauw (trąbka)

19.00

T. Wielecki, K. Knittel, H. Kulenty • De Erepijs, reż. P. Bikont, A. Zubel (sopran), M. Blaauw (trąbka)

19.00

T. Wielecki, K. Knittel, H. Kulenty • De Erepijs, reż. P. Bikont, A. Zubel (sopran), M. Blaauw (trąbka)

19.00

T. Wielecki, K. Knittel, H. Kulenty • De Erepijs, reż. P. Bikont, A. Zubel (sopran), M. Blaauw (trąbka)

19.00

T. Wielecki, K. Knittel, H. Kulenty • De Erepijs, reż. P. Bikont, A. Zubel (sopran), M. Blaauw (trąbka)

19.00

T. Wielecki, K. Knittel, H. Kulenty • De Erepijs, reż. P. Bikont, A. Zubel (sopran), M. Blaauw (trąbka)

19.00

T. Wielecki, K. Knittel, H. Kulenty • De Erepijs, reż. P. Bikont, A. Zubel (sopran), M. Blaauw (trąbka)

19.00

T. Wielecki, K. Knittel, H. Kulenty • De Erepijs, reż. P. Bikont, A. Zubel (sopran), M. Blaauw (trąbka)

19.00

T. Wielecki, K. Knittel, H. Kulenty • De Erepijs, reż. P. Bikont, A. Zubel (sopran), M. Blaauw (trąbka)

19.00

T. Wielecki, K. Knittel, H. Kulenty • De Erepijs, reż. P. Bikont, A. Zubel (sopran), M. Blaauw (trąbka)

19.00

T. Wielecki, K. Knittel, H. Kulenty • De Erepijs, reż. P. Bikont, A. Zubel (sopran), M. Blaauw (trąbka)

19.00

T. Wielecki, K. Knittel, H. Kulenty • De Erepijs, reż. P. Bikont, A. Zubel (sopran), M. Blaauw (trąbka)

19.00

T. Wielecki, K. Knittel, H. Kulenty • De Erepijs, reż. P. Bikont, A. Zubel (sopran), M. Blaauw (trąbka)

19.00

T. Wielecki, K. Knittel, H. Kulenty • De Erepijs, reż. P. Bikont, A. Zubel (sopran), M. Blaauw (trąbka)

19.00

T. Wielecki, K. Knittel, H. Kulenty • De Erepijs, reż. P. Bikont, A. Zubel (sopran), M. Blaauw (trąbka)

19.00

T. Wielecki, K. Knittel, H. Kulenty • De Erepijs, reż. P. Bikont, A. Zubel (sopran), M. Blaauw (trąbka)

19.00

T. Wielecki, K. Knittel, H. Kulenty • De Erepijs, reż. P. Bikont, A. Zubel (sopran), M. Blaauw (trąbka)

19.00

T. Wielecki, K. Knittel, H. Kulenty • De Erepijs, reż. P. Bikont, A. Zubel (sopran), M. Blaauw (trąbka)

19.00

T. Wielecki, K. Knittel, H. Kulenty • De Erepijs, reż. P. Bikont, A. Zubel (sopran), M. Blaauw (trąbka)

19.00

T. Wielecki, K. Knittel, H. Kulenty • De Erepijs, reż. P. Bikont, A. Zubel (sopran), M. Blaauw (trąbka)

19.00

T. Wielecki, K. Knittel, H. Kulenty • De Erepijs, reż. P. Bikont, A. Zubel (sopran), M. Blaauw (trąbka)

19.00

T. Wielecki, K. Knittel, H. Kulenty • De Erepijs, reż. P. Bikont, A. Zubel (sopran), M. Blaauw (trąbka)

19.00

T. Wielecki, K. Knittel, H. Kulenty • De Erepijs, reż. P. Bikont, A. Zubel (sopran), M. Blaauw (trąbka)

19.00

T. Wielecki, K. Knittel, H. Kulenty • De Erepijs, reż. P. Bikont, A. Zubel (sopran), M. Blaauw (trąbka)

19.00

T. Wielecki, K. Knittel, H. Kulenty • De Erepijs, reż. P. Bikont, A. Zubel (sopran), M. Blaauw (trąbka)

19.00

T. Wielecki, K. Knittel, H. Kulenty • De Erepijs, reż. P. Bikont, A. Zubel (sopran), M. Blaauw (trąbka)

19.00

T. Wielecki, K. Knittel, H. Kulenty • De Erepijs, reż. P. Bikont, A. Zubel (sopran), M. Blaauw (trąbka)

19.00

T. Wielecki, K. Knittel, H. Kulenty • De Erepijs, reż. P. Bikont, A. Zubel (sopran), M. Blaauw (trąbka)

stworywodne

black muds,
big bad village
EP wkrótce...

www.stworywodne.com



Organizatorzy zastrzegają możliwość zmian w programie

Musica Polonica Nova, organizator: Związek Kompozytorów Polskich, Oddział we Wrocławiu, dyrektor artystyczny: Grażyna Pstrokońska-Nawratil, pl. 1 Maja 2, 50-043 Wrocław, www.MusicaPolonicaNova.pl, biuro@MusicaPolonicaNova.pl

„To, co się nie wydarzy”

Podsumowanie plain.music oraz parę uwag po festiwalu muzyki improwizowanej w Warszawie (2-4 grudnia 2005)

„Jest jasne, że podsumowania robi się po to, żeby coś **zakończyć**. I pójść dalej lub gdzie indziej” – napisali Michał Libera i Krzysztof Trzewiczek w ulotce programowej do festiwalu muzyki improwizowanej plain (Warszawa, 2-4 grudnia 2005). A jest co kończyć i gdzie iść. Po dwóch latach działania nieformalnego impresariatu? duetu? projektu? plain., po kilkunastu koncertach i kilkudziesięciu spotkaniach organizatorzy uznali, że formuła się wyczerpała, że czas zrobić coś innego, że nie da się dłużej. Nie dziwie im się: w rodzimych warunkach wspierania ambitnych inicjatyw kultury alternatywnej sukcesy logistyczne i artystyczne plain. musiały być okupione wiązkami zdartych nerwów i workami (pod oczami) po nieprzespanych nocach. Zaś frekwencja w postaci trzydziestu słuchaczy na koncertach takich sław jak John Tilbury czy Luc Ex, stawia dyskretny znak zapytania nad całą tą krzataniną... Warto jednak trochę jeszcze o niej pomyśleć, co niżej podpisany, czyni w formie luźnych uwag i skojarzeń po ostatnim jej objawieniu.

Plain, to przede wszystkim **spotkanie**. Dwóch, trzech, czterech muzyków, którzy nie znając się wcześniej, ani nie słysząc uprzednio swoich nagrań, spotykają się po raz pierwszy i zaczynają grać. Jak krajanie w obcym mieście, którzy się nagle rozpoznają i zaczynają intensywną rozmowę. Albo milczenie. Albo monolog. Może kłótnię. Plain. to były także nasze spotkania w kameralnym gronie – z tą muzyką, z muzykami, przy muzyce, o muzyce. To chyba nigdy nie miał być „festiwal”: o czasie sakralnym, ale i zageszczonym, z kumulacją wrażeń, a bez czasu na refleksję. Raczej *projekt in progress*, choć bez celu; ciągłość, choć z wielkimi przerwami. Bo właśnie przerwy były istotne: to, jak my sami się zmieniamy między tymi spotkaniami, z jak odmienionym nastawieniem słuchamy muzyki. Nigdy nie było wiadomo, kiedy na naszych skrzynkach pocztowych i na mieście pojawią się wezwania do nowej odsłony, kiedy – z niczym nieporównywalnym pragnieniem poznania nowych dźwięków i ich konstelacji – pobiegniemy znów do jakiejś mrocznej piwnicy czy salki. O! Znowu jest, Skład Butelek, pojutrze, Bauer i Lenar, dojazd, bilet, i już siedzimy.

I słuchamy, jak powstają dźwięki, jak rodzą się i żyją. Chyba tylko dobre free improvisation może dać wrażenie tego, że **wszystko** może się zdarzyć, że brzmienia są całkowicie wolne, że są poza konwencją czy idiomem, że muzycy ze sobą rozmawiają. I to się zdarzało na najlepszych koncertach-spotkaniach plain. – na festiwalu w lutym 2005 roku w Zachęcie (m.in. Frédéric Blondy, Lê Quan Ninh i polscy goście), kolejnych zestawach w klubach Miejsce i Aurora (m.in. John Edwards, Andrew Sharp, Tomek Chołojewski, Michał Górczyński i goście) czy w piwnicy przy Chłodnej (m.in. Axel Dörner, Thomas Lehn, Arszyn i Emiler). Pozostają pod wielkim wrażeniem, ba! – wciąż onieśmielają mnie te alchemiczne próby i stopy autorstwa Michała i Krzysztofa, ich talent do wynajdywania nowych ludzi, zachęcania ich do podjęcia ryzyka totalnej improwizacji – ale i do ściągania sław, także zza granicy, wreszcie: do zderzania ich wszystkich, mieszania, podgrzewania w probówkach, aż wreszcie...

Tak, niewątpliwie plain. było romantyczne, utopijne wręcz w swojej wierze w „pierwsze spotkanie”. Było wtórne, jeśli porównywać je do zachodnich imprez, wszak miało tu miejsce m.in. ciągłe nadrabianie zaległości. Bywało sztuczne, gdy za improwizację brali się muzycy, dla których polegała ona na powtarzaniu wyćwiczonych w domu formuł. Było wkurzające, gdy zdarzało się spotkanie bez energii, dialogu, sztafpetu, przewidywalne, nudne, nietrafione, nieautentyczne (np. niektóre wieczory z Noëlem Akchoté, od których wszystko się zresztą zaczęło; ale też parę z opisanymi niżej). Bywało rozczarowujące, gdy po kolejnym nieudanym koncercie szliśmy do domu i trzeba było czekać przez następne trzy miesiące na następny, z równie wysokim stopniem artystycznego ryzyka – czego uniknąć można by, robiąc jeden duży festiwal (jak choćby Musica Genera). No ale właśnie przecie dlatego było też plain.music cudowne, nieoczekiwane, zaskakujące, świeże, pobudzające, podniecające, prowokujące. Było **grą** o najwyższą stawkę. Było właśnie takie, jaka powinna być muzyka.

Stąd czwarta kumulacja (po koncertach Akchoté w końcu 2003 roku, warsztatach i koncertach Phila Mintona w lecie 2004, Francuzach w lutym 2005) stanowiła jednocześnie kontynuację dotychczasowych założeń plain. (stwarzając czasoprzestrzeń dla improwizacji w najrozmaitszych składach i regionach stylistycznych), ale również ich zaprzeczenie, ze względu na wydzielenie z kontinuum muzycznych spotkań i między-spotkań jednego wyróżnionego punktu. Samych paradoksów było zresztą w koncertach w galerii Zachęta więcej.

Taki John Edwards (kontrabas): niestrudzony, rewelacyjnie elastyczny, zmienny, technicznie nieograniczony, wyczulony na rozmowę, zarówno w duecie ze Zdzisławem Piernikiem (tuba), jak i z Dagną Sadkowską (skrzypce). A gdy inni grają, popija sobie ze zbławonowaną miną piwko. Facet-samograj, wysoce eksplozywny, niepozorny, ale niebezpieczny. Kolejny bohater tych dni: wspomniany Piernik, niezmordowany, już zasłużony, ale przecież ciągle poszukujący, z fenomenalnym, własnoręcznie przebudowanym instrumentem, wspaniały choćby w triu z Andrzejem Izdebskim (gitara baritonowa) i Lukiem Exem (gitara basowa). Albo tych dwóch ostatnich: technika tak opanowana, iż jej nie słychać; luz grania tego, co się chce i czuje (Ex), perfekcjonizm i ciągłe samoprzekraczanie się (Izdebski). Mistrzowie. Równi sobie. To kolejna zaskakująca obserwacja z festiwalu – jak wielu muzyków, którzy jeszcze niedawno tutaj raczkowali, dziś skaczą na jednej nodze, najlepszym przykładem: Dagna.

Irytował natomiast Andrzej Bauer (wiolonczela) – choć technicznie nienaganny, i zaangażowany w ciekawe dialogi-parodie z Exem, to jednak nieznosnie powtarzalny, zapętlony, nie z tej bajki. Także Raphael Rogiński (gitara, banjo) jakby nie do końca otrzaskał się ze stylistycznych okrucich na ubrani, trochę go czasem zarzucało. Mieszane odczucia wzbudził we mnie Tilbury (fortepian, organy), ascetyczny, cichy, czasem idealnie wyważony i trafiający w sedno; czasem niemrawy i nieobecny. Ale z drugiej strony jak miał inaczej kontrpunktować (ekspansywną – i całkiem ciekawą) elektronikę Andy’ego Guhla albo (sztabackie i prostackie) szumy DJ-a Lenara (gramofony)? Za to mistrzowsko wyczuł czas i brzmienie w minimalistycznym triu, które stworzył z Birgit Ulher (trąbka) i Rogińskim. A Ulher? Minimalizm ma jednak swoje granice. Przede wszystkim: słyszalności.

No to jak w końcu było? Na otwarcie genialny duet Piernik-Edwards, mistrzostwo. Później Guhl-Kosznicek (obiekty)-Ulher, niejasna magma szumów, nie słychać

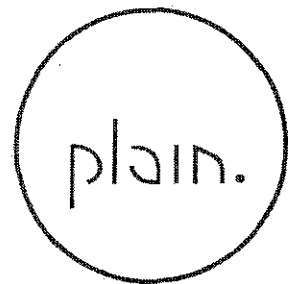
Kosznicek. Trio Bauer-Ex-Lenar z początku wydawało się odświeżające i znakomite, później zachwyt opadał, ale Lenar świetnie trzymał się pośrodku, a skrzydła też nieźle. Guhl-XV Parówek (laptop)-Thaw (klarnet, obiekty): improwizacja elektroakustyczna ze wszystkimi szczytami i depresjami tej odmiany. Duet w Kościele Ewangelicko-Augsburskim: Guhl-Tilbury; organista niesłyszalny, elektronik aż do przesady, niesamowity pogłos, zbędne projekcje wideo, lekki niedosyt. Edwards-Rogiński: zderzenie dwóch jakości, tu faktycznie wagę zyskało, jak napisali organizatorzy, „to, co się nie wydarzy”. Ex-Izdebski-Piernik: moim zdaniem najlepszy skład ze wszystkich, wszechstronne trio o nieograniczonych możliwościach. Rogiński-Tilbury-Ulher: czysty redukcjonizm, kontemplacja, trans; ma to swój sens. Edwards-Sadkowska-Tilbury: zdecydowanie numer dwa, zaczyna się duetem smyczków, później magicznie wchodzi fortepian. Lenar-Tilbury:

bez żartów (choć żarty stroi sobie Anglik – bez odzewu). Do Jądłódajni Filozoficznej, miejsca ostatniego koncertu, niestety nie dotarłem.

A więc możliwe, by formuła się wyczerpała? Polacy dogonili Gości? Organizatorzy się zmęczyci? Nie było odbioru, odzewu? Muzyka zawsze musi żyć w przestrzeni, między ludźmi, w ludziach. Było nas za mało? Nie dość żywo reagowaliśmy? Przecież te dwa lata z plain.music były dla nas ważne – przecie nie tylko dla mnie? Ale może sentymentalnie przywiązaliśmy się do tych spotkań? Może faktycznie czas pójść „dalej lub gdzie indziej”? Mam nadzieję, nie: wierzę, a nawet: wiem, że Krzysztof i Michał pokażą to „dalej” i „indziej”. Czekam(y).

Była niedziela. Wieczór. Wielka mgła. Budynek zniknął. Ciemno. Gdzieś po mokrych ulicach snuły się jeszcze widma wysokich fłażoletów kontrabas. Między drzewami Ogrodu Saskiego przemykały strunowe arpeggia fortepianu. Co jakiś czas, niczym podmuch wiatru, uderzało mrunknięcie tuby. Warto było. Jest warto.

Jan Topolski



Z forum gazeta.pl:

Temat:
Glissando-nowa gazeta muzyczna

pagaj_75 04.09.05, 14:25

Chyba jestem już jedynym na tym forum, który kupuje to pismo, więc pozwól sobie jednak trochę poreklamować, bo nabyłem parę dni temu nowy numer. Tak, nadal jest to rzecz momentami przeintelektualizowana, by nie rzec „bełkotliwa”, pełna stwierdzeń typu „Skok przez mur tonalności nie udał się, mur również skoczył, a kursy letnie w Darmstadtzie dla ogółu są tylko dysonansowo zastrzoną dominantą przelotną festiwalu w Salzburgu”. Ale ten numer jest bardzo ciekawy ze względu na:

- 1) „krótka historia loopu”, w której dość przystępnie i ciekawie opowiada się o wykorzystaniu zapętlonych dźwięków zarówno w twórczości Satie, Cage’a czy Reicha, jak i Can, Eno, Kraftwerka czy Autechre
- 2) artykuł o historii Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia, interesującego choćby dla osób zajmujących się historią muzyki elektronicznej jako takiej
- 3) omówienie płytowych antologii „Noise & Electronic” i „OHM: The Early Cursus of Electronic Music 1948-80”
- 4) dla awangardowców: krótki tekst Stockhausena o jego muzycznych rewolucjach, a także spore omówienie postaci Xenakisa
- 5) przewodnik Księżyka (czy jest pismo, w którym ten facet nie publikował?) po wytwórniach płytowych wydających współczesną elektronikę
- 6) wywiad z Ritchiem Hawtinem i Markusem Schmicklerem
- 7) artykuł o twórczości Michała Skroka a.k.a. Bunio
- 8) kapitalny felieton niejakiego Wojciecha Kosmy pt. „Elektronika” na temat odbioru współczesnej muzyki elektronicznej

i parę innych atrakcji. Jak dla mnie - najciekawszy numer tego periodyku.

aimarek 04.09.05, 14:35
Nie jesteś jedynym. Ja kupuję i Kubasa też. Zajęba gazeta (nawet jeśli sporej części tekstów nie mogę skumać :) i oby jak najdłużej się utrzymała na rynku.

humbak 04.09.05, 16:02
Tylko kupować to się utrzyma. Ja zrobię to jak tylko dotrę do Krakowa... choć ostatniego jeszcze nie przeczytałem :()

mechanikk 04.09.05, 19:42
Ja też zakupiłem już jakiś miesiąc temu, też ponapoczniałem wszystko i teraz nie mam kiedy skończyć :) „Krótka historia loopu” to zdecydowanie coś, dla czego warto kupić ten numer.

id999 05.09.05, 13:59
tekst, jeden z niewielu, który przeczytałem z zainteresowaniem i tylko dlatego, że dotyczy rzeczy mi bliskich - Can, Briana Eno, Steve’a Reicha reszty mi się niezbyt chce czytać, choć może będzie lepiej

id999 05.09.05, 13:57
ile artykułów z ostatniego Glissando zdolaiscie przeczytać?
a) 0
b) 1
c) 2
d) więcej niż 2

może postawić jakieś pieniądze, że większość odpowiedzi to a, b lub c i dlatego smiesz (albo raczej dziwi/zastanawia) mnie tak te zachwyty nad gazetą, która sporo osób kupuje, ale prawie nikt nie czyta

pagaj_75 05.09.05, 14:06
no to wyskakuj z kasy :) bo ci co kupują, to faktycznie czytają. co Cię w tym dziwi/smieczy?

id999 05.09.05, 14:17
moim zdaniem „wypada” doceniać i mieć Glissando, natomiast dalej niewiele z tego wynika. może to kwestia mojego lenistwa (być może), może kwestia przerostu ambicji albo po prostu jeszcze braku dobrej formuły, żeby sprzedac temat, o którym się pisze.

nemrod 05.09.05, 14:20
Nie rozumiem o co Ci chodzi. Na tej samej zasadzie mogę powiedzieć, że nie rozumiem zachwytów nad Reichem, którego nikt tak na prawdę nie słucha i/lub nie rozumie, ale wypada go doceniać.

id999 05.09.05, 14:30
Reicha w to nie mieszaj :) chodzi mi o przerost zachwytów, za którymi nie idzie większy/jakikolwiek odzew. i dlatego podejrzewam czytelników Glissando o nie czytanie Glissando.

mechanikk 05.09.05, 20:35
> i dlatego podejrzewam czytelników Glissando o nie czytanie Glissando.

O to samo podejrzewam trochę twórców tego pismka :) szczerze mówiąc wolalbym żeby było mniej hermetyczne, bo z moją „wiedzą” nie bardzo jestem w stanie skupić się nad niektórymi fragmentami. Na razie kierowane jest do bardo wąskiego grona. Powiem tak, z większości artykułów guzik rozumiem, ale dobrze jest chociaż otrząść się o takie muzyczne rejony. Wier: ja kupuję, czasem coś przeczytam, 90% zapominam od razu, ale się nie boję, może jak wyjdzie nr 4672382 to już wszystko pokumam. Trening czyni mistrza :) To samo było z Tylko Rockiem jak miałem 9 lat.

Tak samo jest z „Wire”. Jak dodają płyty to kupuję, zawsze coś ciekawego poznam, raz na pół roku lubię posłuchać takich szumów-złepów-ciągów.

Te pisma pisza o poboczach moich zainteresowań i nie zamierzam mianować się ich głównym targetem.

pagaj_75 05.09.05, 14:28
> moim zdaniem „wypada” doceniać i mieć Glissando

szkoda by mi było tych dziesięciu złotych na pismo które „wypada” mieć i doceniać. jeśli uważnie przeczytasz mój post, to zobaczysz, że mimo pewnych dostrzeganych w nim wad kupuję je, bo zawiera interesujące mnie teksty. teksty które przeczytałem, ze zrozumieniem i z zadowoleniem, bo czegoś się z nich trochę ograżałem dla mnie jest sugerowanie, że ulegam tu jakimś modzie lub lansom (bo takowych w ogóle nie zauważyłem).

> po prostu jeszcze braku dobrej formuły, żeby sprzedac temat, o którym się pisze.

ja nie sądzę, żeby twórcom Glissanda chodziło o sprzedanie tematu. ci, do których to pismo jest kierowane raczej uważają już temat za „kupiony”.

aimarek 05.09.05, 14:30

Ja wykupuję z empiiku cały nakład, a potem ustawiam na półce bo pasuje mi do koloru ścian. Artykułów oczywiście nie czytam.

id999 05.09.05, 14:36
co kupiles/przegrales/pozyczyles/sciagaless z rekomendacji Glissando?

kubasa 05.09.05, 14:45
Co to ma za znaczenie skoro fajnie się czyta? Ja jakieś 10 płyt, ale bez żartów, jak znaleźć nagrania polskich sonorystów? To jest po prostu ciekawostka dla kogoś kto muzykę podziwia. Ja od deski do deski nie mogłem bo musiałem zostawić je komus, ale większość artykułów przeczytałem.

id999 05.09.05, 14:48
w twoim wypadku odpowiedź brzmi: 0 pismo istnieje od roku

kubasa 05.09.05, 14:52
Nie rozumiem.

bagnos 05.09.05, 21:23
ale o co w ogóle chodzi? czy pisma muzyczne są tylko po to żeby się z nich dowiadywać co warto słuchać, przesiłować lub kupić? bez jaj stary - to tak jakbys kupował „wielkich malarzy” a ja zarzucałbym ci snobizm bo nie masz żadnego schagalla w domu. muzyka to tak potężna dziedzina że jej opisy niemożna ograniczać się do recenzji typu „po wspaniałej solowce petrucciego nadchodzi emocjonująca wstawka wokalna”... komu to k*** potrzebne? glissando to pismo o muzyce intelektualnej, konceptualnej, takie gatunki mają więcej związków ze sztuką krytyczną niż z rock’n’rollowymi gwiazdami estrady. kropka i koniec. (...)

pagaj_75 05.09.05, 15:06
> właśnie właśnie. przekonywanie przekonanych.

przepraszam bardzo, a czy pitchfork powstał dlatego, żeby przekonywać ludzi do muzyki alternatywnej? albo Tylko/Teraz Rock po to, żeby wmawiać ludziom, że prawdziwy i jedyne słuszny rock to Deep Purple, a nie Modest Mouse na przykład? takie serwisy i pisma powstają dla ludzi, którzy już to wiedzą, a chcą jedynie dowiedzieć się jeszcze więcej na temat, który ich interesuje.

odpowiadając na Twoje pytanie:
- składankę OHM opisywaną w ostatnim numerze mam i miałem ją jeszcze zanim o niej napisali
- zastanawiałem się nad kupnem antologii „Noise & Electronic”, bo widziałem w Empiku i teraz wiem, że ją na pewno kupię.
- min. dzięki artykułom w Glissandzie kupuję płyty Zappy i Beetharta ;P
- no tak, posłuchałem Zorna i zamierzam dalej poznawać
- w ostatnim numerze piszą o sporej liczbie artystów, których znam i których płyty posiadam jak najbardziej. dodatkowo podpowiedzieli mi kilka nowych nazwisk do rozpoznania.
- znam Reicha, Riley’a, Ligetiego, Cage’a i Stockhausena, o których przecież piszą. więc o co Ci chodzi? (...)

humbak 05.09.05, 21:49
Ja ostatniego jeszcze nie mam... z poprzedniego jak już napisałem nie wszystkie, ale też nie pasują odpowiedzi a,b,c. Mówisz że to jest zachwyt nad czymś, co przerasta czytelnika? Możliwe że pewnym stopniu masz rację. Do wielu rzeczy o których w nim czytam nie dotrę bo nie wiem nawet gdzie szukać. Ale gazeta publikuje ar-

tykuły i dyskusje w których można znaleźć fenomenalne podejście do muzyki. Dyskusja o nagrywaniu muzyki improwizowanej mnie rozwaliła, choć w gatunek ten dopiero wchodzi. To po prostu poszerza horyzonty.

nemrod 06.09.05, 15:32 + odpowiedź
OK, dołączyłem do grona snobów (ach ta elitarna naklejka „NAKLAD 1200”). Do ścian mi nie pasuje, ale nieźle sprawdza się jako podkładka pod mysz (trochę za śliska).

d84 06.09.05, 15:35
Duże to to, z twardą okładką i papierem? Jeśli się nada jako tacka to kupuję!

(przypomniały mi się recenzje na amazon, gdzie ostatecznym epitetem kierowanym w stronę „nienajlepszycy” płyt jest coś w stylu „nada się na podstawkę pod kufel” :)

aimarek 06.09.05, 15:59
> nieźle sprawdza się jako podkładka pod mysz (trochę za śliska).
Papier w środku jest taki szorstkawy, więc zerwij okładkę.

nemrod 06.09.05, 16:18
Dokładnie o tym samym pomyślałem. Ale wtedy nie będzie widać, że to „Glissando” jest :|

mechanikk 06.09.05, 16:23
nie ma jak szpan :)
najlepiej gdzieś niedbale rzucić w mieszkaniu i czekać na gości :P

pagaj_75 06.09.05, 16:04
> OK, dołączyłem do grona snobów (ach ta elitarna naklejka „NAKLAD 1200”).

Elytarnie to by było, gdyby wszystkie egzemplarze były numerowane. Ech, to by była jazda, gdyby mi się udało zdobyć numer z pierwszej setki...

aimarek 06.09.05, 16:26
Później mógłbyś przypieścić do niego tasemkę i nosić dumnie na piersi, manifestując swoją zajebistość.

kubasa 06.09.05, 16:32
Ale numery powinny być wykonywane niedbale markerem. Cos z dwudziestki na allegro pod 800-900 złotych by podchodziło.

pagaj_75 06.09.05, 16:47
<tryb South Park> Mam nowe Glissando, numer 18! Kto chce mnie dotknąć?

humbak 06.09.05, 18:06
Wyobraźcie sobie ile kasy zarobić by mógł ktoś dysponujący pełną kolekcją z samymi pierwszymi numerkami! Mielibyśmy Gates’a prim. Aukcja by była jak z jakimś mauritiusem.

Posty pochodzą z dyskusji na forum gazeta.pl. Zachowano pisownię oryginalną. Skróty (motywowane odejściem od głównego tematu) pochodzą od redakcji. Wszystkim zainspirowanym powyższą wymianą zdań odradzamy jednak używanie tylnej okładki „Glissanda” jako podkładki pod mysz – nie dość, że zdradliwie śliska, to i można porównać (pośkrebować?) widniejącą na niej płytę winylową oraz nie okazać należnego szacunku dla dzieła sztuki...

Redakcja

NAPISZ DO NAS:

glissando@op.pl

ODWIEDŹ NAS:

www.glissando.pl

KONTAKT

Nasi 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 pod adresy: komentarze@glissando.pl – gdzie odpowiada nasza sekretarz redakcji, Agata Kwiecińska.

Teksty i propozycje tematów można zgłaszać pod adres teksty@glissando.pl – gdzie czuwa zastępca naczelnego, Michał Mendyk.

Wszelkie inne listy, ogólne pytania, propozycje i opinie można również wysłać 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 (byłe nie bombę) pod 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/forum, gdzie możecie zgłaszać zarówno zgryźliwe komentarze, jak i dobre rady w specjalnych grupach tematycznych. Również niektóre artykuły drukowane aż proszą się o rozwinięcie i przedyskutowanie właśnie 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)

Wszystkim Współpracownikom, Autorom i Czytelnikom dziękujemy za wspólnie spędzony rok 2005. Wasza praca, zarówno pisarska, jak i czytelnicza; Wasze uwagi, zarówno krytyczne, jak i pochwalne, Wasza uwaga i obecność były dla nas motywem do dalszych starań i prób. Mamy nadzieję, że spotkamy się i w przyszłym roku!

PRZEPRASZAMY (SPROSTOWANIA)

W poprzednim numerze (i nie tylko) paru znamienitych Autorów i Muzyków padło niestety ofiarami redaktorskich chochlików oraz trolli: w spisie współpracowników zabrakło nazwiska znamienitej Tłumaczki wywiadu z Ciacinto Scelsim – Agaty Pyzik, natomiast Współautor wywiadu z Kenem Vandermarkiem błędnie wymieniony jest jako Grzegorz, a nie Janusz Jabłoński. Z kolei występujący w tymże spisie w swej prawdziwej postaci Wolfram, czyli Dominik Kowalczyk, już na stronie 9 przybrał nazwisko innego legendarnego twórcy polskiej sceny niezależnej elektroniki, Wojtka Kucharczyka.

Z kolei w numerze czerwcowym nasz najbardziej roztargniony współpracownik nazwał Joannę Sochę żoną Ireneusza Sochy, choć jako autor wywiadu z tym samym artystą, powinien wiedzieć, że to jego córka. Psalm peryferyjnego miasteczka zawierają ponadto błędną informację, jakoby Piotr Czerny miał uczęszczać do szkoły muzycznej drugiego stopnia w Debicy, która de facto nie istnieje (muzyk odbywał średnią edukację muzyczną w Krakowie). I jeszcze zdjęcie Krzysztofa Topolskiego aka Arszyńa, którego sprawczynią jest żona artysty, Monika, a nie – jak błędnie podaliśmy – Łukasz Gawroński.

Wszystkie wymienione osoby serdecznie przepraszamy!

PROSIMY (PRENUMERATA)

Nie ukrywamy, że sytuacja finansowa pisma jest wciąż niepewna. Jeśli jednak 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. Każda prenumerata jest dla nas wielce istotna z dwóch względów – stanowi pewien kredyt zaufania dla naszej działalności, zaś z drugiej strony, gdy prenumeratorów zbierze się tylu, ile wynosi 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 – utwórz nas, by nasza miłość nie osłabła...

Redakcja

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. Hübner 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. Prüve 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

