



GLISSANDO

skandynawia

ISSN 1733 - 4098



9 771733 409040



03

Magazyn o muzyce współczesnej
Numer 8 marzec 2006
Numer ISSN: 1733-4098
Cena: 12 zł (w tym 0% VAT)

FINSKI CUD	38 Wiosna w Dolinie Muminków Agata Pyzik 42 Pan Sonic – laboratorium dźwięku Maciej Smoczyński 45 Fiński cud Mirosław Pudlák 49 ...à la fumée Kaiji Saariaho (wrodzenie za ucho) Krzysztof Kwiatkowski
TRZY OBLICZA DANII	54 Je ne me tairai jamais. Jamais. – sylwetka i wywiad z Pelle Gudmundsen-Holmgreenem Eva-Maria Jensen 58 Między światłem a cieniem. O symfoniach Pera Nørgårda Maciej Jabłoński 62 Mistrz dźwiękowej entropii. O kwartetach smyczkowych Benta Sørenseny Daniel Cichy
FIORD IMPROVISATION	65 Sula: rzecz o związkach muzyki z geografą (Niels Petter Molvaer) Tomasz Grajkowski 68 O sofie, fotelu i o tym, że spaghetti najlepiej przygotować z przyjaciółmi (małe jest piękne: Sillón) Tadeusz Kosiek 68 Konwersacje na sofie. Ingar Zach, Ivar Grydeland, Tonny Kluffen – wywiady Marcin Kiciński 73 Sofa Music – subiektywny przewodnik po płytach (oficyny) Marcin Kiciński 75 From Norway with Love (Paal Nilssen-Love) Wawrzyniec Makinia 78 Rune Grammofon: kłopoty z brzmieniem Północy (oficyny) Rafał Księżyk 82 Kolorowe pończochy Pippi (Maja Ratkje) Agata Pyzik
SZWEDZKI STÓŁ	86 Muzyka Karin Rehnqvist, czyli współczesny panteizm Ewa Szczecińska 88 Hillborg. Muzyka niebieskiej planety Adam Suprynowicz 90 Fylkingen. Pół wieku poezji (dźwiękowej) Dariusz Brzostek 94 Mats Gustafsson Janusz Zieliński
SAGI I NOWOCZESNOŚĆ: SKANDYNAWSKA PANORAMA	98 „Życie to dźwięk. Dźwięk to życie...” (Sera Henrika Hellsteniusa) Tomasz Cyz 100 Sagi i nowoczesność. O muzyce Haukura Tómassona Grzegorz Filip 104 Jak odnieść muzyczny sukces, będąc urodzonym w Skandynawii? Poradnik dla opornych Mateusz Franczak 107 Mr. Kaizer i ja (Kaizers Orchestra) Mariusz Gradowski
MUZYKA I... NOWE MEDIA	04 Początki muzyki algorytmicznej Anna Siemińska 10 Audio art Marek Choleńkowski 15 Sound art – subiektywny przewodnik... część I Kamil Antosiewicz 18 Moja przestrzeń. Robin Minard – wywiad Jacek Skolimowski 22 Jan Cardell Janusz Zieliński 24 Dziadkowie i sztuka nowa – transmediale.06 (Berlin, luty 2006 – relacja) Grzegorz Kurek 25 Dźwięk w sieci Sabine Breitsameter 30 Nieprzypadkowe spotkania muzyki z naturą, czyli rzecz nie o delfinkach Paweł Frelik
WOKÓŁ MUSICA GENERA	110 Musica Genera Festival – szczytyńskie Święto Wiosny Wojtek Mszycy Jr. 113 MGF 2006 – zapowiedź 114 Od kontekstu ważniejsza jest jakość. Anna Zaradny i Robert Piotrowicz – wywiad Michał Libera
REDAKCYJNE	118 Tadeusz Wielecki – wywiad Michał Mendyk i Jan Topolski 122 Co gryzie włoskiego kochanka na przełomie wieków? Dni Współczesnej Muzyki Włoskiej (Kraków, grudzień 2005 – relacja) Michał Mendyk, Monika Pasiecznik i Anna Pecherzewska 125 Portret rodzinny z jeleniem w tle. 25. Musica Polonica Nova (Wrocław, luty 2006 – relacja) Jan Topolski 128 Szamanizm i postindustrialne techniki ekstazy. Z'EV vs. Hati – wywiady i zapowiedź trasy Dariusz Brzostek 132 Grace Jones (Warszawa, luty 2006 – relacja) Michał Libera 134 Kontakt, prenumerata

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

Numer współtworzyli Kamil Antosiewicz
Sabine Breitsameter
Dariusz Brzostek
Marek Choleńkowski
Daniel Cichy
Sonia Cieślak
Tomasz Cyz
Grzegorz Filip
Mateusz Franczak
Paweł Frelik
Mariusz Gradowski
Tomasz Grajkowski
Maciej Jabłoński
Eva-Maria Jensen
Marcin Kiciński
Tadeusz Kosiek
Rafał Księżyk
Grzegorz Kurek
Krzysztof Kwiatkowski
Katarzyna Kwiecień
Michał Libera
Maria Matuszkiewicz
Wawrzyniec Makinia
Wojtek Mszycy Jr.
Monika Pasiecznik
Mirosław Pudlák
Agata Pyzik
Anna Siemińska
Jacek Skolimowski
Maciej Smoczyński
Adam Suprynowicz
Ewa Szczecińska
Rafał Witkowski
Janusz Zieliński

Korekta Anna Pecherzewska
oraz
Wojciech Górnaś
Jan Topolski

Layout Karol Koszniec
oraz
Błażej Chwoła (okładka)
Łukasz Rayski (logo)

Skład Karol Koszniec oraz
Błażej Chwoła (Muzyka i... nowe media)
Katarzyna Niklas (Musica Genera)
Krzysztof Trzawiczek (redakcyjne)

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

Nakład 1300 egzemplarzy

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

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

glissando@op.pl
www.glissando.pl

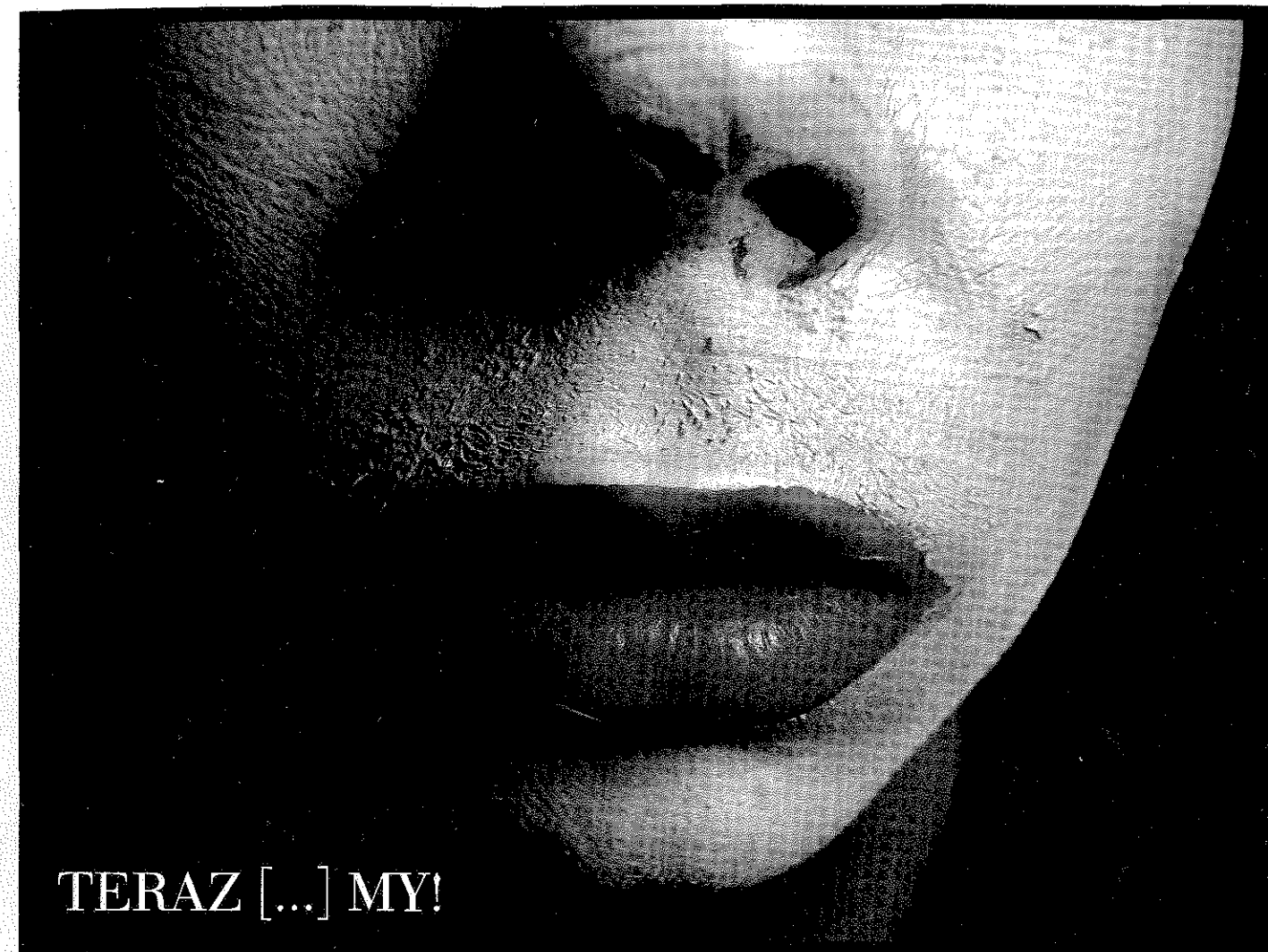
Numer powstał dzięki wsparciu



AMBASADA NORWEGII



EMBASSY OF SWEDEN

NARODOWE
CENTRUM
KULTURY

A: Postanowiliśmy przełamać męską dominację w naszej redakcji i z okazji: Dnia Kobiet, pierwszego numeru „Glissanda” w 2006 roku i nadchodzącej wiosny powiedzieć parę słów na temat naszej gazety.

A: Uchylmy zatem rąbka tajemnicy na temat naszego redakcyjnego zaplecza.

A: Nasze ulubione to: maraton siedzenia przed panelem administracyjnym wiadomej strony internetowej oraz bieg z paczką pełną najnowszych numerów „Glissanda” na pocztę (i tu mamy dla Czytelników pytanie konkursowe: „Ile ważyła najcięższa paczka z »Glissandami«?” – odpowiedzi i przypuszczenia prosimy przysyłać do końca maja – czekają cenne nagrody). Przede wszystkim jednak podejmowaliśmy starania mające na celu zapewnienie bytu materialnego naszemu kwartalnikowi – i z niecierpliwością spoglądamy w stronę Biblioteki Narodowej, która być może nam ten byt zapewni...

A: A jeśli kogoś od lektury powyższych zrobi się za gorąco, nich wybierz się z nami w muzyczną podróż do Skandynawii. Po powrocie można się podzielić wrażeniami – jak zwykle czekamy na Wasze uwagi, wyrazy sympatii (na te przede wszystkim) i krytyczne opinie... a wszystkich, którzy jeszcze nie rozliczyli się z fiskusem informujemy, że i nam można przekazać jeden procent podatku. Szczegóły wewnątrz numeru. To chyba wszystko, prawda?

E: Zgadzam się z Tobą, Droga Koleżanko, albowiem „Glissando” to nie tylko nasi kochani Autorzy i dwóch naczelnich, ale również dzielna correcta, sztab grafików, cierpliwy wydawca, wierny drukarz, 2 psy, chomik, no i logistyka administracyjno-promocyjna.

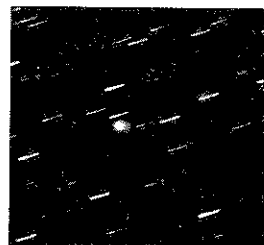
E: Możemy zdradzić, że najnowszy numer powstawał w niesamowitym ferworze zadań pozaglissandowych. Panowie czytali poezję (autorską), a panie walczyły z prozą (życia) – pertraktacje z ambasadami, spotkania festiwalowe. Na marginesie warto również odnotować pojawienie się nowych dyscyplin redakcyjnych (sic!), w których – ku naszej uciechu – bierze udział coraz więcej osób.

E: Musimy natomiast rozczarować wielbicieli sformułowań „diagonalny typ słyszenia” czy „pełnia morfologiczna”. Ten numer jest wiosennie lekki. Nie trzeba wykonywać skomplikowanych obliczeń, aby poznać zasady rządzące numeracją stron, ani czytać artykułów z 4 słownikami w ręku. Tym razem proponujemy garść wrażeń z koncertu Grace Jones, fascynujące wywiady, a także – specjalnie na majówkę – tekst pt. Muzyka natury...

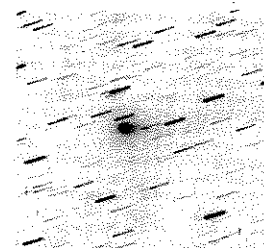
E: Tak. Miłej lektury!

Agata Kwiecińska, Eliza Orzechowska

muzyka



i nowe media



początki muzyki algorytmicznej

Dopiero Lejaren A. Hiller (1924-94) użył komputera do odtwarzania procesu kompozytorskiego. Ten amerykański kompozytor (ale także i chemik) muzyczne eksperymenty



z pierwszymi maszynami liczącymi rozpoczął w roku 1955. Był jednym z pionierów w dziedzinie muzyki algorytmicznej, a także badań nad syntezą dźwięku. Zajmował się również kwestiami związanymi z drukowaniem partytur za pomocą maszyny cyfrowej oraz rozpatrywał możliwość zastosowania komputera do analizy muzycznej za pomocą metod akustyki i teorii informacji. Jak sam pisze: „Elektroniczne maszyny cyfrowe mają szczególne znaczenie dla analizy muzycznej, ponieważ umożliwiają przeprowadzenie złożonych obliczeń i zapewniają logikę, która jest wymagana np. przy statystycznej analizie stylu muzycznego. Z kolei analizy statystyczne są ściśle związane z matematyczną teorią łączności albo teorią informacji...”¹⁷

Rozwiązując problemy chemiczne, doszedł do wniosku, że „dałoby się opracować program automatycznych obliczeń, które odwzorowywałyby z pewnym przybliżeniem procesy zachodzące w umyśle kompozytora w czasie komponowania muzyki”.¹⁸ Według R.C. Pinkertona, istnieje wiele cech wspólnych pomiędzy teorią znaczenia muzycznego, a teorią informacji. Uważa on, że „dwuznaczność i precyzja formy (...) pokrywa się z pojęciem zmiany entropii”.¹⁹ Istotna jest także waga procesu dokonywania kolejnych wyborów w tworzeniu muzycznych struktur. Jeżeli „każde ograniczenie wolności wyboru natychmiast redukuje informację”²⁰, a im większy chaos w układzie, tym więcej informacji, analogicznie w muzyce – ograniczenie wolności tworzenia poprzez narzucenie pewnych reguł wymusza większą precyzję kształtowania materii muzycznej. Proces komponowania polega na wyborze sposobu uporządkowania dźwięków. Ważne jest, „jaki porządek ma (...) zostać narzucony, co w sensie szerszym określone jest przez styl epoki, rodzaj utworu itp., zaś w sensie węższym przez indywidualność kompozytora. Ilość ogólnie pojętej możliwości »informacji« zależy od stopnia zawężenia bogactwa przypadkowych możliwości przez przyjęte zasady komponowania”.²¹ Koncepcja komputerowej muzyki Hillera polegała na stworzeniu takiego „programu”, który odzwierciedlałby proces tworzenia muzyki. Metoda, którą przyjął, opierała się na trzech podstawowych zasadach: opracowaniu języka zrozumiałego dla komputera, stworzeniu układu, który byłby w stanie wygenerować przypadkowe liczby, i kontrolowaniu ich za pomocą narzuconych przez kompozytora reguł. Istotna okazała się tu metoda Monte Carlo, oparta na działaniu praw przypadku. „Polega na badaniu zbiorów liczb losowych, które uważamy za odpowiedniki zbiorów zdarzeń (...) [oraz] eksperymentalnym wytwarzaniu zbiorów losowych, które muszą odpowiadać kryteriom statystycznym”.²² Inną cechą tej metody dotyczy postępowania przy pobieraniu różnych próbek. Uważa się, że najważniejszą jest tak zwana metoda sekwencyjna – każda pobrana próbka analizowana jest w sposób samodzielny, pod odpowiednim kątem i następnie, po określeniu jej właściwości, podlega kategoryzacji. Ów proces sekwencyjny zwany jest także

łańcuchowym. Jeżeli każdy kolejny proces jest uzależniony od zdarzenia, które je poprzedziło, mamy do czynienia z procesem Markowa, a powstały w ten sposób ciąg nazywa się łańcuchem Markowa.²³ Metoda Monte Carlo poprzez fakt, że zarówno wytwarza, jak i przetwarza dane, może być zastosowana w procesie tworzenia elementów muzycznych – nut, rytmu itp. Jeden z pierwszych eksperymentów Hillera polegał na zdefiniowaniu odpowiednich nakazów i zakazów. Na początku, wraz z Leonardem M. Isaacsonem, postawili sobie za cel skonstruowanie prostych melodii, które wytwarzał komputer po wprowadzeniu czterech odpowiednich danych wejściowych. W tym przypadku określały one ambitus melodii, zakazane kroki melodyczne (tutaj: skoki o tryton i septymy) oraz jej początkowy i końcowy dźwięk (tutaj: c małe). Melodie, które powstały, zawierały od trzech do dwunastu dźwięków. Im były dłuższe, tym mniejsza istniała szansa na ich ukończenie, w związku ze wzrostem prawdopodobieństwa naruszenia którejś z podanych na wejściu zasad. Aby nie odrzucić powstającego w ten sposób przebiegu, zastosowano metodę try-again („próbuj dalej”) dającą możliwość zastąpienia niepasującego dźwięku nową wysokością. Hiller twierdził, że „kompozytor postępuje dokładnie tak samo: powtarza próby, póki nie znajdzie właściwej nuty, i dopiero gdy próby te zawiodą, cofa się, kasując część powstałego utworu”.²⁴

Autorzy tego eksperymentu sięgnęli następnie do sztywnych reguł kontrapunktu staroklasycznego, czego efektem jest powstała w 1957 roku słynna kompozycja na kwartet smyczkowy, wygenerowana przez bardzo nowoczesny, jak na tamten czas, komputer Illiac. Kwartet smyczkowy *Illiac Suite* to utwór czteroczęściowy, którego każde ogniwo reprezentuje nową technikę programowania. Opisu poszczególnych części dokonał Franciszek Skołyszewski: „W pierwszej grupie doświadczeń rozpoczęto od generowania pojedynczych melodii – cantii firmi, następnie zaprogramowano warunki współbrzmień, jak w dwugłosowych gatunkach kontrapunktu w ścisłym stylu. Następnie rozszerzano programowanie do czterogłosu. Wreszcie uzupełniono programowanie warunkami, przy których współbrzmienia kwartsektowe i zmniejszone stały się dopuszczalne, oraz bardziej złożonymi instrukcjami, odnoszącymi się do typowych zwrotów (jak zwroty kadencyjne). Drugą grupę swych doświadczeń autorzy rozpoczęli od zaprogramowania »prawideł szesnastowiecznego kontrapunktu«, co wymagało ponad 1900 szczegółowych instrukcji. (...) W dalszych eksperymentach tej grupy poszczególne instrukcje zostawały kolejno anulowane; jednakże doświadczenia tej grupy zostały podane w odwrotnym porządku, tak że na początku są przypadkowe zestawienia diatoniczne, a na końcu – przykłady generowane pełnym programem. W trzeciej grupie eksperymentów opuszczono instrukcje »kontrapunkcyjne«, natomiast wprowadzono zróżnicowanie rytmiczne, dynamiczne i artykulacyjne. W czwartej grupie eksperymentów Hiller i Isaacson przyjęli zupełnie nowe założenie konstrukcji muzycznej opartej na stochastycznym następstwie o nierównych prawdopodobieństwach”.²⁵ Partytura utworu powstała na taśmie perforowanej, następnie została przepisana ręcznie na pięciolinie i wykonana przez kwartet smyczkowy.

Eksperymentem stanowiącym przeciwieństwo *Illiac Suite* jest utwór z 1963 roku napisany przez Hillera i Roberta Bakera – *Computer Cantata* na klarnet



basowy, trąbkę, waltornię, skrzypce, altówkę, gitarę, instrumenty perkusyjne, instrument elektroniczny (teremin lub fale Martenota), sopran i taśmę. Dzieli się on na pięć strof – w każdej z nich zestawiono dwie płaszczyzny. Jedna opiera się na fragmencie drugiej części *Three Places in New England* Charlesa Ivesa, z którego wybrano zespół wysokości dźwięków, rytmu i dynamiki, drugą natomiast stanowi tekst w języku angielskim. W każdej kolejnej strofie chaos staje się coraz mniejszy – w pierwszej stopień uporządkowania ma wartość zerową, czyli reprezentuje ona najwyższy stopień entropii. W strofie piątej ograniczenia są na tyle silne, że da się wyróżnić brzmienie słów angielskich: „purpose” oraz „said”.²⁶

W *Computer Cantata* wykorzystano nowy typ oprogramowania MUSICOMP, dostosowany do komputera typu IBM 7094. Pod tą nazwą kryje się elastyczna, przyjazna kompozytorowi koncepcja działania, niezależna od jakiegokolwiek stylu muzycznego. Tworzenie muzyki opierało się na dwóch rodzajach decyzji: proceduralnych, niezmiennych w danej kompozycji, oraz elementarnych, które różnią się w zależności od utworu i odpowiedzialne są za jego styl i strukturę. Użytkownik mógł dodać własne instrukcje programowe, wprowadzając w ten sposób swój własny idiom stylistyczny do generowanego materiału.²⁷

W latach 1967-1969 Hiller we współpracy z Johnem Cagem skomponował utwór zatytułowany *HPSCHD* (na jeden do siedmiu klawesynów i jedną do pięćdziesięciu jeden taśm). Partie solowe wygenerował komputer na podstawie *Musikalisches Würfelspiel* W.A. Mozarta i księgi *I-Ching*. Za ideą Hillera podążyło wielu twórców, między innymi: Herbert Brün, John Myhill, James Tenney, Michel Philippot czy Gottfried Michael Koenig. W Pizie około 1970 roku Pietro Grossi rozwinął hybrydowy system komputerowy do tworzenia nowych i kopiowania (przepisywania) istniejących już utworów muzycznych. W Wielkiej Brytanii pierwsze komputerowe doświadczenia muzyczne przeprowadzali matematyk David Champenowne i ekonomista Stan Gill.²⁸

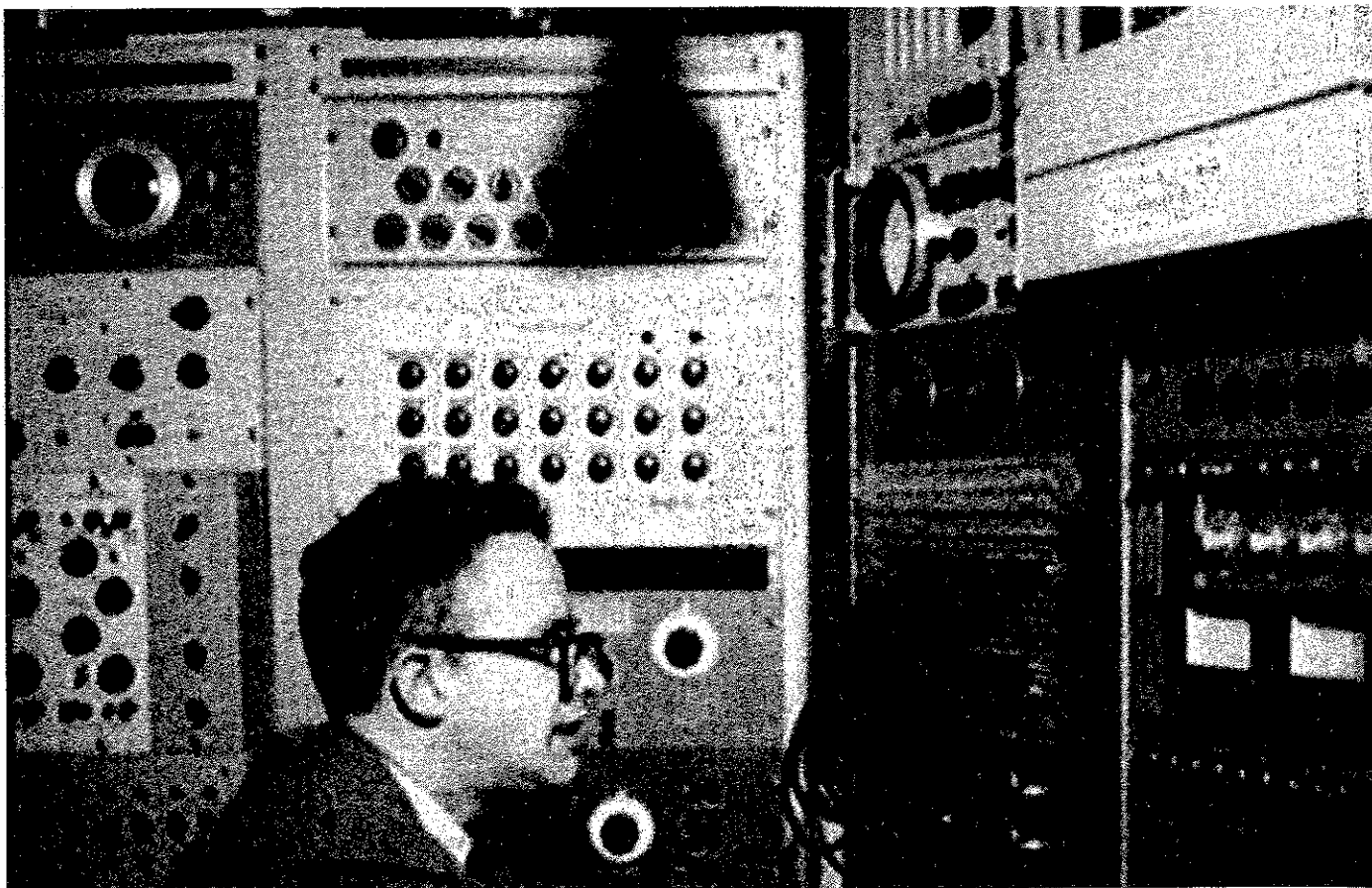
Mówiąc o XX-wiecznej muzyce algorytmicznej, nie sposób oczywiście nie wspomnieć o Xenakisie. Różnica między nim a Hillerem tkwiła w podejściu do generowanego komputerowo materiału. Dla Xenakisa stanowił on tylko bazę, na podstawie której sam konstruował swoje kompozycje, w przeciwieństwie do Hillera, który większość decyzji dotyczących formy utworu pozostawiał maszynie.²⁹ Celem pierwszego twórcy było dokonanie „odpowiednich transformacji wzorów matematycznych w celu przełożenia ich na muzyczne kategorie formalne”.³⁰ Kompozytor twierdzi jednak że: „W sztuce, podobnie jak w nauce, tworzenie opiera się o wiele bardziej na

intuicji niż na środkach racjonalnych, które dochodzą później (...) Komputer, wytwór całego bogactwa osiągnięć ludzkiego umysłu w ciągu tysiądeci, nie może stworzyć nic nowego (...) Poniżej poziomu świadomości znajduje się cały ten fantastyczny ogrom intuicji, która prowadzi bezpośrednio do ekspresji racjonalnej; bez intuicji jednak nie można nic stworzyć”.³¹

W swej twórczości Xenakis wykorzystywał różnorodne teorie matematyczne – teorię łańcuchów Markowa, teorię gier, teorię grup, teorię mnogości czy algebrę Boole’a. Do wykonywania skomplikowanych obliczeń związanych z ich zastosowaniem nieodzowny okazał się komputer. Jak twierdzi sam Xenakis: „Kompozytor, wyzwolony w ten sposób od nudnych rachunków, może poświęcić się z pożytkiem ogólnym problemom, które stawia nowa forma muzyczna, i badać tajniki tej formy, zmieniając wartość początkowych danych”.³² We wcześniejszych kompozycjach twórca wykorzystywał do obliczeń maszynę różnicową. Jej program był „rozwiązaniem i rozszerzeniem metody, stosowanej przez Xenakisa (jeszcze bez użycia maszyn cyfrowych) przy kompozycji jednego z wcześniejszych utworów – *Achorripsis* na dwadzieścia jeden instrumentów”.³³

Dopiero w 1962 roku w Centrum Badań Naukowych IBM-France na maszynie IBM 7090 została obliczona komputerowo i tego samego roku wykonana pierwsza jego tego typu kompozycja – *ST/10-1 080262*, której tytuł zawiera w sobie informację, iż jest to utwór stochastyczny dla dziesięciu instrumentów, pierwszy i obliczony przez cyfrową maszynę dnia ósmego lutego 1962 roku. Za pomocą tego programu powstały także inne jego kompozycje: *ST/48* na orkiestrę, *Atrées – Hommage à Pascal* na dziesięć instrumentów oraz *Morisma-Amorisma* na czterech solistów. Sam Xenakis jest autorem programu SMP (Stochastic Music Program), napisanego w latach sześćdziesiątych. Generował on listę wysokości dźwiękowych, które przetranskrybowane na zapis nutowy nadawały się do wykonywania na instrumentach tradycyjnych. Stochastyczne formuły w SMP dotyczyły przede wszystkim zachowania się cząsteczek w gazach, co, według koncepcji Xenakisa, da się przedstawić w muzyce jako sekwencję chmur dźwiękowych. „Program tworzy kompozycję jako następstwo sekcji, elementów, w których określona jest wysokość oraz gęstość występowania dźwięków”. Parametry,





które należy zaprogramować na wejściu, to: przeciętny czas trwania poszczególnych sekcji, elementów, przydzielenie instrumentów do poszczególnych grup, minimalna i maksymalna gęstość występowania dźwięków w poszczególnych sekcjach, rozkład klas brzmieniowych jako funkcja gęstości, prawdopodobieństwo wystąpienia poszczególnych instrumentów w grupie oraz moment w czasie, w którym poszczególny instrument może wykonać najdłuższy brzmiający dźwięk.³⁴

Prawie w tym samym czasie co SMP – w roku 1964 – powstał w Utrechcie program *Project 1* Gottfrieda Michaela Koeniga. Zasada tworzenia kompozycji polega tu na uprzednim wprowadzeniu siedmiu „zasad wyboru” z bazy danych, w których określa się następujące parametry: rodzaj instrumentu, rytm, harmonię, rejestr oraz dynamikę. Możliwości wyboru zawierają się w przedziale od całkowitej przypadkowości do całkowitej określoności. W sytuacji najbardziej nieokreślonej wybierany jest całkowicie dowolny zestaw elementów, natomiast gdy dokonuje się selekcji w sposób „serialny”, czyli taki, w którym przypadkowość wiąże się z określonością, algorytm „wybiera” w sposób losowy parametry ze zbioru elementów, które posiadają określoną, stałą pozycję.³⁵

W latach siedemdziesiątych Xenakis posługiwał się w swoich działaniach prekompozycyjnych powstałym wówczas systemem UPIC (Unité Polyagogique Informatique du CEMAMu). System złożony był z dużej tablicy, na której istniała możliwość rysowania odpowiednim pisakiem. „Po jednej stronie tablicy znajdują się czarne punkty,

czarne komórki, które można naciskać pisakiem. Odnoszą się one do poszczególnych rozkazów dla komputera. Jeśli więc jakiś kształt zaprojektowany na tablicy ma być traktowany jako kształt fali, należy nacisnąć ten właśnie punkt, który odpowiada instrukcji (...) Inny punkt oznacza rozpoczęcie strony i po jego naciśnięciu komputer traktuje wszystkie linie narysowane na jednej stronie, w dziedzinie wysokości-czas. (...) W skład systemu wchodzi także ekran, na którym można zobaczyć odpowiedzi komputera na to, co zostało zaprojektowane, można więc kontrolować wszystko, co się robi. (...) Podczas przygotowywania partytury dla systemu UPIC należy narysować ją normalnym ołówkiem na kalce, a potem odtwarzać wszystkie linie za pomocą pisaka połączonego z komputerem”.³⁶ W ten sposób pojedyncza tablica UPIC stawała się tożsama ze stroną tradycyjnej partytury. Rola komputera ograniczała się tutaj jedynie do obliczenia danych, czyli zrealizowania wysokości dźwiękowych. Kolejnym etapem pracy było określenie długości trwania poszczególnych stron-tablic, po czym stosownie do tych ustaleń komputer odpowiednio rozmieszczał materiał w czasie. Dzięki zapisywaniu wszystkich operacji na twardym dysku istniała możliwość włączenia poszczególnych tablic w dany projekt kompozytorski.

Myszę, że odpowiednim podsumowaniem będą w tym miejscu słowa Abrahama A. Molesa: „Używanie jakiejś formuły czy relacji liczbowej jako algorytmu oraz precyzyjne jej rozwijanie jest dla artysty tylko

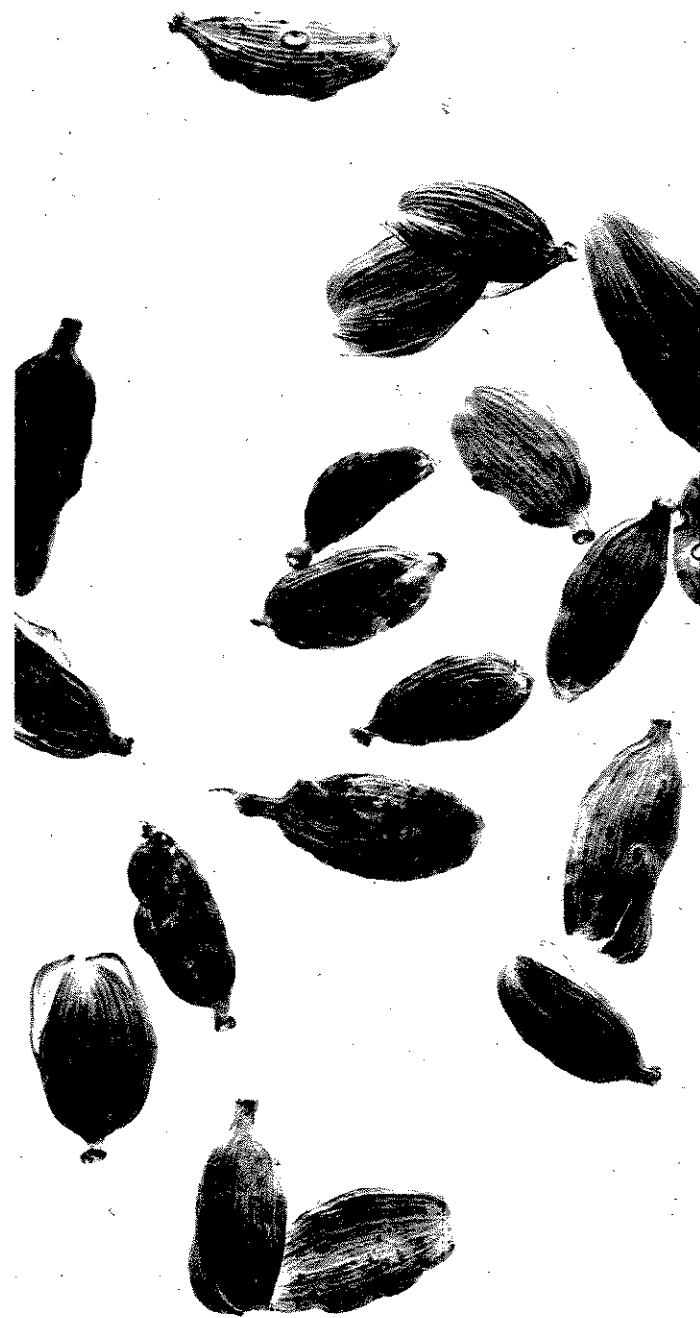
jedną z wielu możliwych, niezobowiązujących podstaw jego pracy. Mógłby on bowiem albo skonstruować inne dzieła, równie genialne, nawet o jednakowych parametrach (dynamika, równowaga części), biorąc za punkt wyjścia inną formułę, albo skonstruować na podstawie tej samej formuły utwory bez znaczenia, jeśli inne czynniki zostałyby zaniedbane”.³⁷ Na koniec dobrze będzie przypomnieć to, o czym mówił Xenakis – żadna teoria matematyczna, żaden algorytm ani najsprawniejszy komputer nie wykluczy kwestii najważniejszej – sprawczej roli człowieka w tworzeniu dzieł sztuki. Niezależnie od „danych na wejściu”, to człowiek, jego talent (czasem geniusz), intuicja i przekonania mają największy i najważniejszy wpływ na decyzję o postawieniu dwóch kresek na pięciolini. STOP.

Anna Siemińska



Przypisy

- Warto też zajrzeć do czwartego numeru „Glissanda” (ss. 78-89), w którym to Wojciech Jachimak przywołuje w swym artykule osobę i postawę twórczą Iannis Xenakisa. Ów w swojej pracy doktorskiej dokonuje zestawienia matematyki i muzyki oraz podaje chronologicznie przykłady wzajemnej infiltracji.
- Iannis Xenakis, W stronę metamuzyki, „Res Facta” nr 4, ss. 169-170.
- John. A. Maurer, *A Brief History of Algorithmic Composition*; na <http://ccrma-www.stanford.edu/~blackrse/algorithm.html>
- Lejaren A. Hiller, Leonard M. Isaacson, *Muzyka eksperymentalna – komponowanie za pomocą komputera*, tłum. Jacek Rajkow-Krzywicki; „Res Facta” nr 5, s. 29.
- Józef Chomiński, Krystyna Wilkowska-Chomińska, *Historia Muzyki*; PWM Kraków 1990, t. I, s. 150.
- Curtis Roads, *The Computer Music Tutorial*, Cambridge – London: The MIT PRESS 1995, s. 823.
- J.A. Maurer, op. cit.
- Albert Schweitzer, J. S. Bach, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza. PWM Kraków 1972, s. 332.
- Na podstawie: Konstanty Regamey, *Uwagi o uwagach w sprawie aleatoryzmu*, „Ruch Muzyczny”, 1967 nr 12, s. 9.
- J.A. Maurer, op. cit.
- Lejaren A. Hiller, Leonard M. Isaacson, op. cit., s. 30.
- Maciej Gołąb, *Dodekafonia. Studia nad teorią i kompozycją pierwszej połowy XX wieku*, Bydgoszcz 1987, s. 116.
- Ibidem, s. 103-104.
- Ibidem, s. 91.
- Abraham André Moles, *Muzyka, maszyny, komputer*, tłum. Anna Skrzyńska; BRF „Horyzonty Muzyki”, PWM, Kraków 1961, nr 18 s. 7.
- Ibidem, s. 7.
- Lejaren A. Hiller, *Z prac Studia Muzyki Eksperymentalnej University of Illinois*, tłum. Krystyna Dobrzyńska; BRF 1964, nr 38, s. 3.
- Andrzej Rakowski, *O zastosowaniu cyfrowych maszyn matematycznych do muzyki*, „Muzyka” 1962 nr 2, s. 85
- Lejaren A. Hiller, Leonard M. Isaacson, op. cit., s. 19.
- Ibid. s., 85
- Andrzej Rakowski, op. cit., s. 84.
- Lejaren A. Hiller, Leonard M. Isaacson, op. cit., s. 39.
- Op. cit., s. 40.
- Op. cit., s. 43.
- Franciszek Skołyszewski: *Dotychczasowe próby zastosowań cybernetyki do muzyki*, „Muzyka” 1966 nr 3-4.
- Charles Dodge, Thomas A. Jerse, *Computer Music, synthesis, composition and performance*; Nowy York, Schirmer Books 1997 s. 374.
- Marek Holyński, *Sztuka i komputery*; Wiedza Powszechna 1976, s. 82.
- Curtis Roads, op. cit., s. 831.
- J.A. Maurer, op. cit.
- Józef Chomiński, Krystyna Wilkowska-Chomińska, op. cit., s. 280
- Iannis Xenakis, *Determinizm – indeterminizm*, tłum. Maria Harley; Warszawa 1988, s. 37-38.
- Iannis Xenakis, *Problemy mojej techniki kompozytorskiej*, tłum. Zofia Jareńko-Pytowska; BRF 1962, nr 28, s. 4.
- Małgorzata Mikulska, *Autor Komputer?* „Ruch Muzyczny” 1980 nr 7, s. 6.
- Curtis Roads, op. cit., s. 837.
- Curtis Roads, op. cit. s. 839.
- Iannis Xenakis, op. cit. s. 40-41.
- Abraham A. Moles, *Muzyka, maszyny, komputer*, tłum. Anna Skrzyńska; BRF 1961, nr 18, str. 62



Próby integracji wybranych gatunków sztuk wizualnych z określonymi formami sztuk dźwiękowych oraz włączenie muzyki do badań synestezjalnych to pionierskie działania w drugiej połowie XX wieku, potocznie określane mianem sztuki multimedialnej. Multimedia, sztuka audiowizualna, działania interdyscyplinarne, audio art, czy też synestezja to pojęcia pokrewne, dotyczą jednak różnych aspektów. Sztuka multimedialna lat 60. i 70. XX wieku to termin związany z wąskim nurtem działań artystycznych, obecnych wówczas głównie w USA. Dotyczył eksperymentów przekraczających granice oddzielające podstawowe dziedziny sztuki, na polu multimediów pojawiły się działania łączące film, wideo, balet lub projekcje slajdów z muzyką, częstotliwość tworzone i wykonywane za pomocą środków elektronicznych. Sztuka

audiowizualna kojarzy dźwięk z obrazem i odnosi się głównie do powiązań materiałowych w procesie tworzenia, rozwiązań technologicznych i percepcji dzieła. Działania interdyscyplinarne dotyczą przede wszystkim aktywności i postawy twórczej artystów łączących w swych działaniach elementy różnych sztuk. Synestezja wreszcie dotyczy równoczesnego pobudzania kilku zmysłów. Jest zjawiskiem z dziedziny percepcji i psychologii odbioru. Różne formy oddziaływania na zmysły, różne formy przekazu, jednocześnie oddziaływanie na kilka zmysłów – to tylko niektóre zagadnienia zbliżające badania synestezjalne do współczesnej sztuki multimedialnej. Aktywność twórców wielu obiegów artystycznych zajmujących się projektami zawierającymi elementy rozmaitych dziedzin sztuki częstokroć prowadzi do podobnych rezultatów. Zauważalne różnice pomiędzy konkretnymi projektami dotyczą głównie formy i preferencji w stosowaniu określonych rozwiązań warsztatowych, które wynikają z wykształcenia i wcześniejszych doświadczeń z pracy w obrębie jednej dziedziny sztuki. Kompozytorzy operują przede wszystkim formami, których podstawowym parametrem jest czas – utwory muzyczne posiadają zamkniętą, wymierną strukturę czasową, podobnie jak teatr, taniec czy film. Twórcy sztuk wizualnych preferują natomiast struktury czasowo otwarte lub nieokreślone (malarstwo, rzeźba). Współczesne formy wizualne dzielą się wyraźnie na „czasowe” formy sztuk performatywnych (happening, performance) i beczasowe formy przestrzenne (instalacja). Istnieje też spora grupa projektów pokrewnych, których warstwa wizualna wykazuje cechy sztuki otwartej temporalnie, lecz przez dołączenie do niej struktur dźwiękowych wyraźnie dryfują ku formom sztuki „czasowej”. Na przykład współczesna sztuka wideo istnieje zarówno w postaci „filmowej”, zamkniętej w czasie, jak i tzw. instalacji wideo, funkcjonującej jako długotrwała ekspozycja. Indywidualny i grupowy sposób odbioru dzieła sztuki powiązany jest ściśle z podziałem na percepcję beczasową i czasową. Inny przykład: powstały w latach 60. ubiegłego stulecia teatr instrumentalny był specyficznym połączeniem formy muzycznej i teatralnej, lecz dziś ma znaczenie wyłącznie historyczne. Należy do sztuk zamkniętych czasowo, wykonywanych w formie koncertu, spektaklu teatralnego, sztuki akcji, zawierającej elementy happeningu. Uważany jest za eksperymentalną formę muzyczną, poszerzoną o elementy teatru, kosztem znacznej redukcji materiału dźwiękowego i jako taki zalicza się do sztuki multimedialnej. Teatr instrumentalny stanowił jedną z prób wyjścia poza historyczną konwencję prezentacji muzyki, nowego wyabstrahowania oraz wyzwolenia języka dźwiękowego, jak również wyzwolenia muzyka z dookreślonej formy istnienia na scenie – poruszania się lub trwania w bezruchu podczas interpretacji utworu. W ten sposób stawał się on aktorem, a nawet bardziej „performerem” wykonującym określone akcje sceniczne. Równoległe do prób ustanowienia nowego gatunku w obrębie muzyki twórcy sztuk wizualnych rozwijali nowe formy, m.in. happening, performance, sztuka akcji, instalacja. Instalacja jest zasadniczo formą zakomponowania przestrzeni. Wypełnienie pomieszczenia o określonej historii i funkcji przedmiotami z ich własnymi funkcjami i odniesieniami tworzy konstelację nowych referencji. Dołączenie do instalacji przestrzennej dźwięku lub ruchomego obrazu, powiązanie tych elementów z ruchem wykonawców i publiczności daje w efekcie interaktywną instalację audiowizualną, w której proporcje pomiędzy tymi czynnikami są bardzo różne i określane zazwyczaj

jednorazowo, indywidualnie dla określonego miejsca, dla tej, a nie innej sytuacji. Mamy więc do czynienia z kolejnym wyzwoleniem absolutnej formy czasowo-przestrzennej. Ten proces nadaje sztuce wymiar jednostkowy, indywidualny. Taką właśnie sztuką jest audio art.

Audio art

Audio art jest kierunkiem integrującym sztuki wizualne z dźwiękowymi poprzez odrzucenie lub redukcję elementów tradycyjnie powiązanych z głównymi gatunkami – takimi jak muzyka, teatr, malarstwo, rzeźba – na rzecz poszukiwań nowych źródeł dźwięku, projektowania nowych instrumentów, tworzenia przestrzennych instalacji dźwiękowych. Audio art tworzony jest przez artystów wywodzących się z różnych kręgów, posiadających bardzo różne kompetencje i doświadczenia, co wpływa na rezultat artystyczny, a także na specyficzny konglomerat elementów pozornie od siebie oddalonych. To próba integracji składników pochodzących z rozmaitych obiegów artystycznych, posiadających różne odmienne desygnaty estetyczne i powodujące połączenia wcześniej nieistniejące. Bardzo ważnym składnikiem audio artu jest jego personalizacja, wynikająca z indywidualnego charakteru procesu tworzenia. W większości przypadków projekt audio art jest monolitem tworzonym przez jedną osobę odpowiedzialną za wszystkie etapy powstawania dzieła. Pierwszym z nich jest projektowanie: instrumentu, instalacji, sytuacji, przestrzeni. Drugi to specyficzne metody przyspieszonej edukacji, mające na celu jak najszybsze odkrycie rzeczywistych walorów projektu. Porównanie instrumentu, instalacji audio art do instrumentu tradycyjnego częstokroć prowadzi do odkrycia ograniczonych możliwości tego pierwszego, bo jego funkcja w większości przypadków jest bardzo zawężona do indywidualnego dzieła, o ile nie wręcz jednorazowa. Wypełnienie przestrzeni przez instalację za każdym razem dostosowywaną do warunków otoczenia stanowi zasadniczą różnicę w stosunku do historycznego dążenia ku uniwersalnej zmienności i użyteczności tradycyjnego instrumentu. Samodzielne projektowanie stanowi gwarancję oryginalności kompozycji. Instrument tradycyjny występuje w obiegu audio art, jednak w roli mocno ograniczonej: jako obiekt akustyczny, preparowane źródło dźwięku, narzędzie do realizacji określonego projektu. Według innego modelu że dźwięk może powstać jako drganie dowolnego obiektu będącego integralną częścią przestrzeni, w której realizowane jest działanie artystyczne czego konsekwencją jest całkowite równouprawnienie jego źródeł.

Jeśli może nim być dowolny przedmiot, to w skrajnych przypadkach całkowicie niewidoczny lub nieomal niesłyszalny. Aby go zobaczyć lub usłyszeć, stosowana jest technologia, która wzmacnia, transmutuje, przetwarza i reprodukuje zjawiska dźwiękowe. Pozwala na wydobycie niedostępnych odgłosów, odkrycie ich oraz przeniesienie w czasie i przestrzeni. Technologia pełni więc w sztuce audio art rolę wyjątkową. Owe formy wspomagania można podzielić na technologię poziomu niskiego (low tech) i wysokiego (hi tech), choć obecnie w audio art stosuje się najczęściej ich rozmaite połączenia. Technologia niskiego poziomu dotyczy mechanicznych konstrukcji związanych z budową instrumentów i instalacji. Zasadniczymi metodami są: traktowanie poszczególnych tradycyjnych elementów jako wyjściowych składników do budowy nowych instrumentów, oddzielanie ich części (takich jak struna, rura rezonansowa, pręt metalowy, piszczałka organowa) od ich pierwotnego zastosowania, traktowanie na równi z surowymi materiałami (takimi jak: kawałek

drewna, kamień, szyba). Wysoki poziom technologicznego zaawansowania wiąże się głównie z zastosowaniem elektroniki, przede wszystkim cyfrowej. High tech to domena wysublimowanej i wyabstrahowanej sztuki elektroakustycznej, w której głównym celem jest osiągnięcie możliwie jak najwyższej jakości odtwarzanego dźwięku. Objawia się to w konstruowaniu coraz doskonalszych systemów oddających brzmienia instrumentów akustycznych, głosu ludzkiego, dźwięków otoczenia. Dążenie do uzyskania jak najwierniejszej imitacji otaczającej nas rzeczywistości prowadzi do powstania hiperrealizmu dźwiękowego. Poprzez stosowanie coraz bardziej wyszukanych metod samplingu, syntezy i resyntezy, osiągamy rezultat wyrażony w hasle słynnej reklamy SONY: better than reality. Dźwięk instrumentów akustycznych nagrywany i edytowany w warunkach studyjnych brzmi już w tej chwili dużo lepiej, pełniej i bardziej dynamicznie niż w wielu salach koncertowych. Uwaga ta jednak dotyczy głównie korpuskularnego i niezwykle bogatego harmonicznego dźwięku instrumentalnego, czy też głosu ludzkiego poddawanego wyrafinowanym technikom cyfrowej i analogowej obróbki dźwięku. Symulacja różnych przestrzeni akustycznych, wzajemne przenikanie dźwięków bliskich i odległych brzmieniowo instrumentów akustycznych, głosu ludzkiego i odgłosów natury to techniki stosowane w formach podstawowych już w Studio GRM za czasów Pierre’a Schaeffera. Ich rozwój w okresie późniejszym doprowadził do wyraźnego zatarcia granicy pomiędzy stosowanymi technikami a uzyskanymi rezultatami, tak iż obecnie jedynym istotnym wyróżnikiem jest funkcja estetyczna. Jednak od półwiecza podstawowym celem muzyki elektroakustycznej pozostaje stworzenie kategorii i struktur dźwiękowych nieistniejących w naturze, bądź niemożliwych do uzyskania za pomocą technologii niskiego poziomu. W obrębie estetyki akusmatycznej nierozpoznawalność źródła dźwięku stała się nawet podstawową wartością, choć obecnie ten antagonizm pomiędzy konkretnością i abstrakcyjnością materiału należy do historii. Bardzo ciekawym rozwiązaniem jest stosowana przez Francisco López z Hiszpanii nowe akusmonium tworzone z naturalnych, lecz nietypowych i trudno dostępnych dźwięków: w jego Azoic Zone dźwięki głębin oceanicznych stają się budulcem kompozycji muzycznych. Felix Kubin z kolei komponuje wyrafinowane utwory muzyczne ze szmerów, pisków i stuków instalacji wodnych i gazowych stosowanych w powszechnym obiegu a nagrywanych przez bardzo czułe mikrofony. Dźwięki te mimo swego naturalnego pochodzenia są całkowicie nierozpoznawalne, bo pochodzą z niedostępnych dla ucha ludzkiego przestrzeni.

Horst Rickels swój najbardziej znany instrument – Mercurius Wagen – zbudował z tradycyjnych piszczałek organowych. Wykorzystał je jednak w sposób daleki od tradycyjnego. Aby w organach uzyskać wiele dźwięków o różnych brzmieniach musimy użyć kilkuset piszczałek różnej długości i kształtu. Horst Rickels traktuje każdą z nich jak osobny instrument. Z parudziesięciu buduje gigantycznych rozmiarów skrzydła, pomiędzy nimi ustawia stół gry (przypominający kształtem paletę malarzką), do którego mocuje kilkadziesiąt gumowych pompek do dmuchania materacy turystycznych. Każdą z nich łączy za pomocą elastycznego przewodu igelitowego z pojedynczą piszczałką i poprzez naciskanie ze zmienną siłą wytwarza sprężone powietrze. Różnicując ciśnienie, uzyskuje z poszczególnych piszczałek rozmaite dźwięki alikwotowe – w ten sposób wydobywa harmonie niedostępne w tradycyjnych organach. Sposób gry na instrumencie jest również nietypowy, jednak w naturalny sposób powiązany z uzyskiwanymi strukturami dźwiękowymi: do długich, basowych dźwięków

wydobywających się z najdłuższych piszczałek artysta stosuje dużych rozmiarów pompy obsługiwane nożnie. Cała metoda wykonywania muzyki na instrumencie/instalacji Mercurius Wagen przypomina unoszenie się i opadanie wykonawcy wraz z dźwiękami otrzymywanymi poprzez zastosowanie pneumatycznej technologii niskiego poziomu.

Innym typowym przykładem działań audio art są wirtualne instrumenty komputerowe wykorzystujące techniki wysokiego poziomu. Dają one możliwość tworzenia muzyki za pomocą ruchu rąk lub całego ciała wykonawcy bez potrzeby angażowania jakiegokolwiek fizycznego instrumentu muzycznego. Radio Baton Maxa Mathewa była prezentowana w Polsce podczas wielu koncertów Richarda Boulanger'a z Berklee. Dwie anteny w formie pafek perkusyjnych przecinających pole radiowe pełnią funkcję dyrygenckich batut, za pomocą których wykonawca steruje w przestrzeni wieloma parametrami wykonywanego utworu. Batuta radiowa jest wykorzystywana w typowy i niekonwencjonalny sposób, w niektórych przypadkach może służyć do kierowania obrazem video, lub do prowadzenia częściowo zapisanej, a częściowo improwizowanej kompozycji zespołowej, jak w *In the Palm of Your Hand*. [por. też artykuł *Dwa oblicza audio art* Marty Raczek w 7 nr „G”]

Logos Duo z Gandawy (Moniek Darge i Godfried-Willem Raes) już w latach 80. skonstruowało skonstruowało wirtualny instrument- instalację, który daje możliwość tworzenia muzyki za pomocą ruchu i tańca w niewidocznej piramidzie ultradźwiękowej. Wykonawca znajdujący się wewnątrz niedostrzegalnej bryły staje się integralną częścią tego instrumentu: każdy jego ruch tłumaczony jest na instrukcje sterujące wykonywaniem wcześniej zaprojektowanych algorytmów, które kontrolują struktury dźwiękowe. Przykładowo, w pierwotnie na nim prezentowanym projekcie o nazwie Holosound zastosowano algorytm zamieniający każdy punkt przestrzeni znajdujący się w interaktywnej przestrzeni ultradźwiękowej na jednostajnie brzmiący ton prosty. W ten sposób ruch ręki przeistaczał się w klaster tonów prostych, czyli szum kolorowy o częstotliwościach w zakresie odpowiadającym wielkości dłoni. Ruch ręki w górę rozjaśniał barwę szumu, a w dół przyciemniał jego brzmienie. W późniejszych projektach, jak *The Book of Moves*, ten ultradźwiękowy instrument służył m.in. do przetwarzania głosu wykonawców poprzez ruch w przestrzeni. Hybrydowe łączenie technologii niskiego i wysokiego poziomu stosuje od lat wielu artystów. Jednym z najciekawszych jest Matt Heckert z San Francisco, który buduje dużych rozmiarów instalacje w zamkniętych i otwartych przestrzeniach. Podczas trzeciej edycji (1995) zainicjowanego i prowadzonego przeze mnie krakowskiego Festiwalu Audio Art (www.audio.art.pl) w hali pewnego zakładu przemysłowego przygotował koncert w wykonaniu maszyn fabrycznych sterowanych na żywo przez przenośny system komputerowy – w ramach projektu *The Mechanical Sound Orchestra*. Podobne zastosowania technologii wysokiego i niskiego poziomu odnajdujemy również w twórczości artystów polskich. Najciekawsze projekty realizowali: Zbigniew Karkowski, Wojciech Kosma oraz autor tego artykułu.

Interakcje

Od lat zajmuję się interakcją, a szczególnie systemami pozwalającymi na tłumaczenie gestu i ruchu wykonawcy na kontrolowane w czasie struktury dźwiękowe. Pierwszą kompozycją wykorzystującą tę zasadę był utwór *Follow Me* z 1988 roku, wielokrotnie wykonywany wspólnie z Krzysztofem Knittlem podczas koncertów duetu CH&K. Miniaturowe mikrofony pełnią tu funkcję czujników akustycznych. Poruszając się w przestrzeni, wykonawcy uruchamiają nagrane wcześniej sekwencje w zależności od swojej pozycji i szybkości. Podobną zasadę zamiany sygnałów akustycznych na sterowanie struktur

komputerowych stosuję w utworach *Switched On* oraz *Switched Off*. Pierwszy jest specyficzną odmianą teatru kukielkowego, w którym ruch bohaterów poruszających się na stole przekłada się na ilustrację muzyczną, zaś drugi to interaktywne przerywanie permanentnie narastających elektronicznych struktur dźwiękowych poprzez grę na miniaturowych instrumentach akustycznych.

W roku 1989 skonstruowałem swoją pierwszą instalację optyczną, składającą się z czterech czujników świetlnych (fotorezystorów) przymocowanych do twarzy. Wykonywanie utworu *WYSYG* (*What You See You Get*) polega na oświetlaniu twarzy za pomocą przenośnej lampki. Czujnik znajdujący się w ustach odpowiada za generowanie, przyspieszanie i zwalnianie nagranych wcześniej motywów i sekwencji, dźwięków pojedynczych i bardziej złożonych struktur. Fotorezystory umieszczone przy uszach odpowiadają za kontrolę przestrzeni akustycznej, natomiast sensor umieszczony na szyi wprowadza przeźwrożenia generowanych ustami dźwięków. Tę „twarzową” instalację wykorzystywałem od tamtej pory w wielu innych kompozycjach interaktywnych, m.in. *Doubles* i *Face*, w której zmienne światło z lampki dyrygenckiej oraz przenośna kamera komputerowa wykorzystywane były – obok sterowania dźwiękiem – do interaktywnego przetwarzania topologicznej mapy twarzy wykonawcy. Technologia rozrzuconych na scenie, mocowanych i ukrywanych w ścianach i podłodze czujników optycznych stanowiła podstawę działań zainicjowanych w 1995 roku pod wspólnym tytułem *Lighting*. Umieszczenie czterech fotorezystorów pod lampką na statywie zastosowałem również w 1999 roku do serii projektów pod wspólną nazwą *dark&lightZone*, które realizowane były przez kameralne zespoły w różnych składach, włącznie z baletowym.

W roku 1995 powstała jeszcze kompozycja *River Dart* dla solistów, zespołu kameralnego, dwóch dyrygentów i interaktywnego systemu komputerowego. Zastosowałem w niej zasadę naturalnego opóźnienia wynikającego z dyrygowania rzeczywistym ansamblem i wirtualną orkiestrą komputerową przez dwóch dyrygentów przekazujących sobie nawzajem sygnały synchronizacyjne. Inicjowanie określonych partii odbywa się w tym utworze przez uderzanie partytury, w której zainstalowane są czujniki akustyczne. Transformacje dźwięków zespołu kameralnego i głosu wokalistki recytującej szeptem kolejne fragmenty wiersza *River Dart* (autorstwa austriackiej poetki Ingeborg Teufenbach) wynikają z ruchu rąk dyrygenta pomiędzy zawieszonymi nad partyturą czujnikami optycznymi. Z kolei w kompozycji *Passage* z 2000 roku oktet (składający się z kwartetów smyczkowego i dętego) podąża na ruchami rąk kompozytora/dyrygenta, którego palce „powiązane są” niejako z rękami poszczególnych instrumentalistów, co przypomina kontrolę postaci teatru kukielkowego. Ruch rąk wykonawców przed przymocowanymi do pulpity czujnikami optycznymi przemienia się w struktury dźwiękowe i równocześnie w serie komunikatów MIDI, wiernie ów ruch odwzorowujących. Ponadto filtrowany jest on wysokościowo i rytmicznie za pomocą sterowanych na żywo przez dyrygenta, lecz wcześniej przygotowanych algorytmów. Informacje te rejestruje na żywo program notacyjny. Po krótkiej, kilkusekundowej cezurze na ekranie nad sceną pojawia się partytura stworzona na podstawie ruchów rąk z pierwszej części utworu, zaś muzycy wykonują ją a vista. Partytura powstaje więc za każdym razem od nowa i jest wspólnym dziełem dyrygenta i członków zespołu, a proces tworzenia utworu staje się

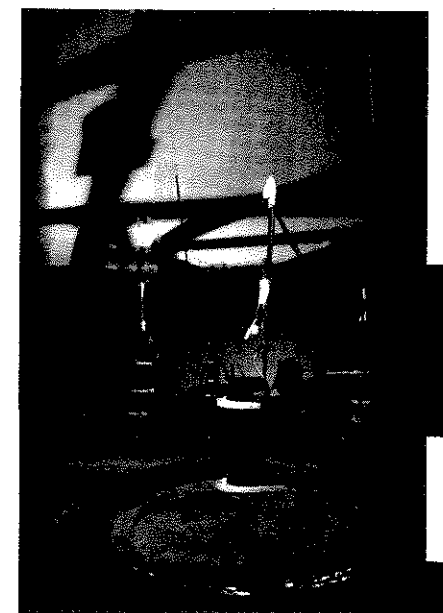
immanentną częścią jego wykonywania. Brak możliwości odbycia próby jest ekstremalnym i świadomie kontrowersyjnym elementem powstającej na żywo kompozycji, wprowadza w nią elementy performansu: dynamiki, zaskoczenia i nieprzewidywalności. Pikanterii dodaje użycie wersji demonstracyjnej programu *Finale*, uniemożliwiającej zapisanie partytury w celu późniejszego jej wykonania.

Sieci

Pod koniec lat 90. rozpocząłem prace nad projektami sieciowymi – z zastosowaniem internetu – i wielkoformatowymi działaniami w otwartych przestrzeniach z wykorzystaniem kilku technologii naraz.

W 1998 roku powstał *Global Mix*, będący internetową kompozycją zbiorową (www.globalmix.studiomch.art.pl). Wszyscy uczestnicy projektu deklarują na wstępie zrzeczenie się praw autorskich do przesyłanych do GlobalMixu krótkich utworów muzycznych (od 1 sekundy do 3 minut). Równocześnie nabywają prawo do wszystkich utworów projektu. Dostęp do poszczególnych dzieł jest nieograniczony, jak również swoboda dowolnego ich wykorzystania. Mamy tu więc specyficzny przypadek zrzeczenia się indywidualnych praw jednostkowych z nabyciem praw ogólnych. Global Mix jest dostępną dla każdego pęczniącą kompozycją zbiorową, będącą szczególnym głosem w dyskusji na temat dostępu do dzieł sztuki poprzez sieć internetową oraz inicjującą legalny proces świadomego udostępniania kompozycji muzycznych i wizualnych.

W 2000 roku rozpocząłem przygotowania do realizacji projektu ruchomej instalacji przestrzennej *Statek Artystów*, która w zamierzeniu miała być formą manewrów artystycznych odbywających się na płynącym po Wiśle statku z zaokrętowanymi nań twórcami muzyki eksperymentalnej i sztuki performance. Statek traktowany jest jako gigantyczny interaktywny instrument muzyczny, wykonujący wielodniową kompozycję zbudowaną z dźwięków otoczenia. Pomiar położenia statku (odległość od lewego i prawego brzegu, a także od dna rzeki), zmiany oświetlenia (dzień/noc) czy wreszcie pomiary meteorologiczne (temperatury powietrza i wody oraz kierunku i szybkości wiatru) zamieniane miały być na dźwięki i poddawane transformacjom czasowym, przestrzennym i brzmieniowym. Tak powstała muzyka wykonywana byłaby w wybranej kabinie statku, dostępnej zarówno dla artystów biorących udział w projekcie (którzy wykorzystywać ją mieli na rozmaite sposoby), jak i dla publiczności zgromadzonej na nabrzeżach i przystankach trasy okrętu (Sandomierz – Kazimierz Dolny – Warszawa). Technologia potrzebna do ustalenia położenia statku opierałaby się na systemie GPS wraz z dużą ilością czujników temperatury i oświetlenia. Podróż statkiem z Krakowa do Warszawy planowana była na ostatnią dekadę września 2000 roku i miała być częścią Festiwalu Kraków 2000. Projekt miał być wspomagany przez sieć telefonii komórkowej Centertel i transmitowany poprzez zestaw telefonów komórkowych wyposażonych w technologię GPRS, niedostępną jeszcze wtedy dla ogółu użytkowników. Do realizacji *Statku Artystów* nigdy jednak nie doszło i istnieje

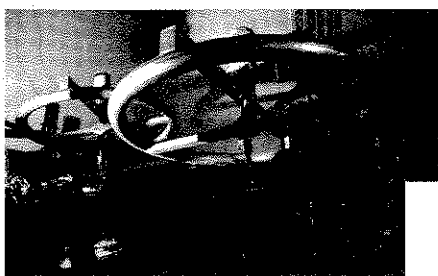


on obecnie jako projekt w stanie zawieszenia (Art Boat stand by).

W drugiej połowie 2000 roku ogłosiłem narodziny nowej dziedziny sztuki: GPS-Art. W latach 2000-2005 odbyło się sześć niezależnych akcji artystycznych pod nazwą GPS-Trans, wykorzystujących hybrydowe połączenie trzech podstawowych i niezależnych technologii: GPS, GSM oraz internetu. W ramach trzech pierwszych projektów zaistniały nowe sposoby tworzenia kompozycji sieciowych: Internet Delay, Internet Wave i Internet Loop, wykorzystujące opóźnienie na łączach, zapętlenie i wzmacnianie nałożonych na siebie dźwięków [por. też artykuł Sabiny Breitsameter na s. XX – przyp. red.]. Począwszy od GPS-Trans 2 najważniejszym elementem powstawania kompozycji stało się sterowanie dźwiękami przypisanymi do różnych rejonów Krakowa poprzez ruch samochodu z zainstalowanym w nim system GPS sprzężonym z laptopem i telefonem komórkowym. Dźwięki zostały uprzednio nagrane z natury i stanowią faktyczne odwzorowanie muzycznego pejzażu danego rejonu miasta – w ten sposób Kraków stał się gigantycznym samplerem, którego próbki wykonywał samochód poprzez zmiany swojego położenia. Od 2002 roku (czwarta odsłona) do projektu zaczęto dołączać elementy wizualne (slajdy, a później obrazy z kamer zainstalowanych na ulicach i w jadącym samochodzie), całość zaś była transmitowana przez internet. Ostatnie dwie edycje prezentowały audiowizualne mapy Luksemburga i Warszawy.

Powiązanie kilku technologii w jedną całość, przenikanie się kilku rzeczywistości jest istotą działań kolejnych projektów GPS-Trans, gdzie „trans” oznacza transmisję w czasie i przestrzeni. Podczas GPS-Trans 6 mikrosekundowe przesunięcia fazowe obrazu i dźwięku (prezentowanych przez 4 ekrany i 4 głośniki) przyczyniły się do powstania nowej formy przekazu audiowizualnego, w której zaciera się granica pomiędzy nagrałą, odtwarzaną i sterowaną na żywo rzeczywistością. Publiczność uczestniczy w takich działaniach w sposób interaktywny, staje się częścią instalacji, mając możliwość wpływania choćby na przebieg trasy. Miasto jest równocześnie partyturą i instrumentem, zaś samochód ukrytym elementem, w którego istnienie pozostaje nam tylko wierzyć, podobnie jak w istnienie ukrytego dla oczu organisty w kościele... Niezależnie od zastosowanych technologii najważniejszym elementem sztuki współczesnej staje się przekaz, a role twórcy, wykonawcy i odbiorcy stapiają się z sobą. Ten ostatni wniosek jest enigmatem, którego potwierdzenie wcale nie jest konieczne.

Marek Choleńkowski



Zobacz także:

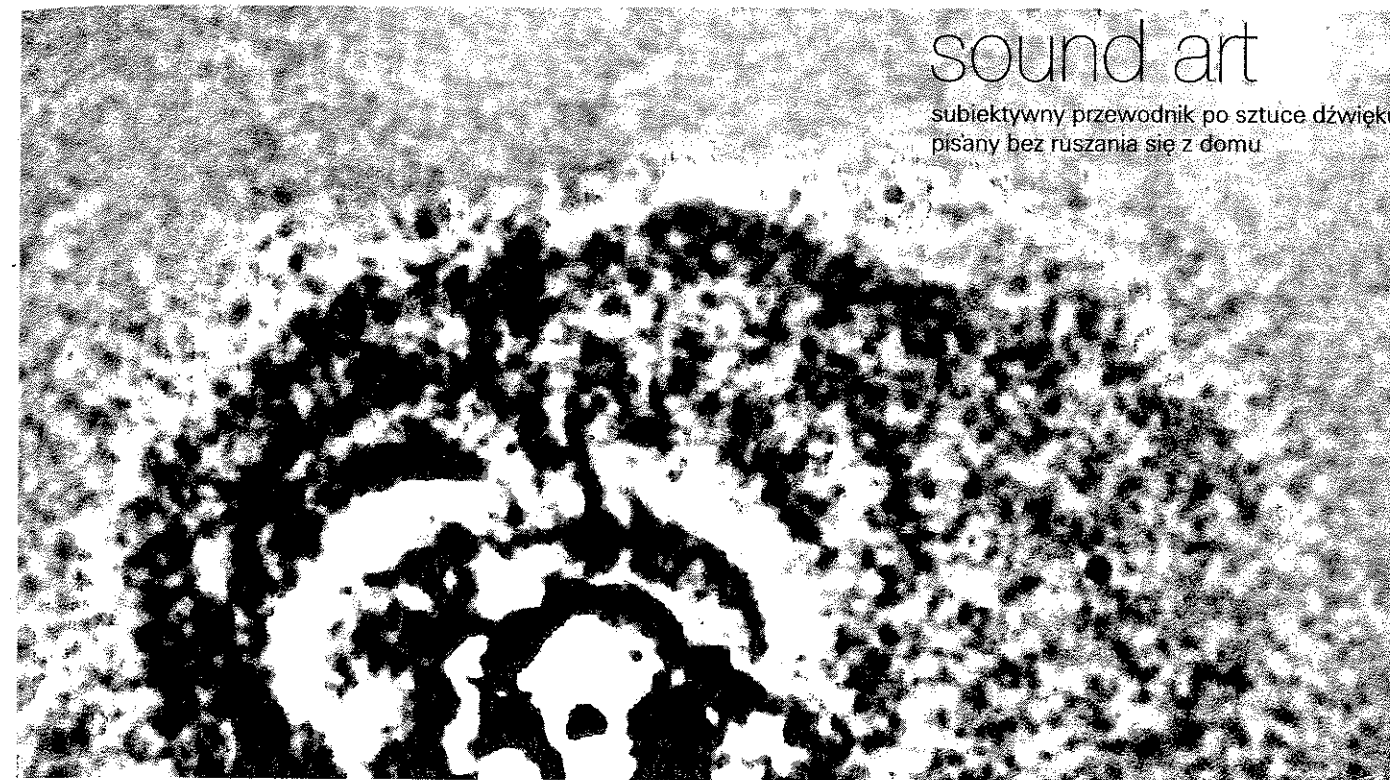
www.muzykacentrum.krakow.pl

www.cyf-kr.edu.pl

www.audio.art.pl

sound art

subiektywny przewodnik po sztuce dźwięku
pisany bez ruszania się z domu



(część I)

Tytułem wstępu

Jakieś 8 lat temu wpadła mi w ręce płyta australijskiego artysty Alana Lamba, wydana przez wytwórnię Dorobo w 1994 roku. Lamb skonstruował swój materiał dźwiękowy w oparciu o mikrofony kontaktowe zainstalowane na wibrujących swobodnie kablach telefonicznych oplatających ośsośbony kontynent kompozytora. Po latach nagrywania, następnie katalogowania i selekcji nagrań (każdy z utworów powstał z mozolnej edycji ponad 60 godzin materiału źródłowego) poddał je niezbędnej studyjnej obróbce i umieścił na płycie. W tej uboższej i pozbawionej egzotycznego kontekstu formie (kable ciągnące się kilometrami, czerwone skały i zachód słońca na pustyni budziły u mnie zawsze miłe dreszcze) dźwięki nabierały kontekstu muzycznego i stawały się dostępne dla każdego, kto miał w domu odtwarzacz CD. Lamb był bodajże pierwszym artystą z kręgu sound art, którego nagrania wpadły mi w ręce. Próbując skatalogować własne zbiory celem niniejszego cyklu starałem się uporządkować swoją wiedzę na temat tej dyscypliny, liczącej kilka dekad, ale wciąż budzącej wiele kontrowersji. Czym bowiem jest sztuka dźwięku? Nie zamierzam wszczynać tu akademickiej dyskusji; nie dość, że nie czuję się na siłach, to bibliografia tematu jest dość obszerna i chyba nie ma sensu tracić miejsca na spory teoretyczne. Zainteresowanych odsyłam do wyczerpującego eseju amerykańskiego artysty Brandona LaBelle, niewątpliwie znawcy tych zagadnień, teoretyka i praktyka, z owego tekstu przytoczę tę oto lakoniczną definicję: „sound art jest sztuką, która za temat obrała sobie dźwięk i dźwięk jest zarówno jej przedmiotem jak i formą wyrazu”¹. Choć pachnie to pleonazmem, zdaje się być niestety prawdą: to sztuka dźwięku, używająca dźwięku do mówienia o dźwięku. Po drodze podejmuje dialog z przestrzenią, czasem miejscem, ludzkim ciałem, kulturą i masą innych czynników, wzbogacając język sztuki oraz muzyki.

Niniejszy cykl nie rości sobie prawa do bycia szczegółowym leksykonem, zbiorem kompletnych biografii czy detali faktograficznych bądź bibliograficznych. Ma otwartą formę i luźną strukturę. Dobór bohaterów, zgodnie z tytułem, ma charakter jak najbardziej subiektywny. Wielu z nich ma gigantyczny dorobek, nagrania innych trudno znaleźć nawet przy pomocy SoulSeeka czy na aukcjach internetowych, zaś obcować z ich sztuką najlepiej w galerii. Jedni zajmują się sztuką dźwięku od dekad, dla innych stanowi ona odskocznik od innej, bliższej muzyce działalności. Jedni eksperymentują w studiu, inni w terenie, jedni korzystają z instrumentów i piszą partytury, drudzy stawiają na działanie i improwizację. Łączy ich fakt, że są autorami nagrań, które umożliwiają zapoznanie się z ich filozofią i dokonaniem bez ruszania się z domu. W końcu sztuka dźwięku ma to właśnie wspólne z muzyką, że można i trzeba jej

również posłuchać. Niech więc poniższe szkice będą punktem wyjścia do własnych poszukiwań.

Bill Fontana – pomost

Na stronie internetowej amerykańskiego artysty Billa Fontany (urodzonego 1947 w Ohio, USA) odwiedzających wita łuk tryumfalny. Arkadowa brama, która za czasów rzymskich wznoszona była z okazji militarnego zwycięstwa, symbolizuje w przewrotny sposób metody pracy Fontany, który w tym roku obchodzi trzydziestoczwarte lata twórczej. Artysta zaczynał od galerijnych instalacji („zainspirowanych” ideą, że cały świat ma w dowolnym momencie wartość muzyczną, jeśli tylko spojrzeć na niego w ten sposób”²), w których nagłaśniał dźwięki otoczenia przy użyciu mikrofonów umieszczanych w szklanych naczyniach, filtrujących spektrum dźwięku do ograniczonego pasma. W 1976 roku w oparciu o doświadczenia z „rezonującymi obiektami” zrealizował pierwszy z całej serii „muzycznych mostów”, wysokobudżetowych prac konceptualnych, w których „przenosił” on w czasie rzeczywistym (początkowo przy pomocy transmisji radiowych, obecnie – satelitarnych) akustyczne otoczenie z jednego miejsca w drugie. W efekcie powstawały złożone przestrzenie, angażujące nie tylko zmysł słuchu, ale, ze względu na istotną rolę miejsca, także i wzroku. Interesujące jest w procesie Fontany napięcie pomiędzy dwoma zmysłami – w końcu to, co widzimy w jego pracach, zyskuje zupełnie inny wymiar dzięki stworzonemu w czasie rzeczywistym dźwiękowemu tłu.

Na liście miejsc, które zainspirowały Fontanę, znalazły się światowe metropolie: Kioto, San Francisco, Wenecja, Barcelona, Londyn, Nowy York i konkretne w nich punkty: świątynie, dworce kolejowe, plaże, mosty, parki. Transmisje i relokacje dźwięku powstawały z różnorodnych pobudek – artystę interesuje zarówno kultura, jak i przyroda, czas i przestrzeń. Jego prace prezentowane są przez kilka godzin, kilka dni, tygodni lub są instalacjami stałymi, wymagając skromnych nakładów technicznych lub, jak w przypadku mostu muzycznego zrealizowanego w 1990 roku dla ORF Kunstradio, aż 70 głośników, które odtalały w przestrzeni akustyczny portret kilku budynków. Most dźwiękowy rozpięty pomiędzy kolońskim Hauptbahnhof

a placem, który pozostał z jednego z największych przedwojennych dworców na świecie, berlińskim Anhalter Bahnhof, odwoływał się bezpośrednio do burzliwej historii miasta. Przy pomocy systemu mikrofonów rozmieszczonych w przestrzeni kolońskiej stacji Fontana zebrał charakterystyczną atmosferę zaludnionego dworca i przeniósł ją w odległy punkt, odtwarzając dźwięk w czasie rzeczywistym z 8 głośników

umieszczonych w wykopanych w ziemi jamach tak, by były niezauważalne dla zwiedzających. Podobny wymiar miała zrealizowana z okazji 50-lecia D-Day transmisja odgłosów morza (jak i zebranych hydrofonami dźwięków podwodnych) z normandzkich plaż – na których wojska niemieckie uległy aliantom w 1944 roku – do ukrytych głośników zamontowanych we wnętrzu paryskiego Łuku Tryumfalnego. Podwodne dźwięki w zupełnie inny sposób wykorzystał Fontana w stałej instalacji na ranchu Oliver w Stanach Zjednoczonych, integrując je trwale z naturalnym otoczeniem. W 1992 roku zainstalował wokół tamtejszego jeziora system sześciu subwooferów, które odtwarzają przez cały czas nagranie zarejestrowane na Pacyfiku. Wkopane pod ziemię głośniki swą emisją ingerują w ogromną przestrzeń, poddając ją jednostajnemu, choć na pierwszy „rzut ucha” niesłyszalnemu żywiołowi wody. Fontana wydał kilkanaście płyt, na których zebrane są prawie wyłącznie fragmenty transmisji „muzycznych mostów”. Nagrania te są bardzo „słuchalne”, przypominają dokonania kompozytorów posługujących się field recordingiem czy koncepcję muzyki akuzmatycznej – autor nie ingeruje w te brzmienia, jedyną jego akcją było pojawienie się z mikrofonem w określonym punkcie. Na płytach słychać najczęściej pozbawione oryginalnego kontekstu dźwięki otoczenia pochodzące z konkretnych projektów (np. *Satellite Sound Bridge Cologne – San Francisco – Wergo* 1994, czy *Landscape Soundings – ORF* 1990). W ten sposób dźwiękowy most na chwilę łączy nas z odległym miejscem na Ziemi.

Alvin Lucier – przestrzeń i oscylatory

Nie sposób mówić o sztuce dźwięku bez wymienienia nazwiska jednego z najważniejszych innowatorów muzyki XX wieku, Alvina Luciera (urodzonego w 1931 roku, w Nashua, USA). Wszechstronność zainteresowań muzycznych i pozamuzycznych tego niezwykle aktywnego od ponad pół wieku amerykańskiego kompozytora owocuje nader twórczymi kolizjami nauki ze sztuką. Lucier eksperymentował z live electronics, badał interferencje najbardziej fundamentalnych dźwięków – tonów sinusoidalnych, zaprzęgał do wykonania czynnik fal mózgowych i biofeedback (*Clocker, Music For Solo Performer*), a także, co nas najbardziej interesuje, do dziś zgłębia relacje pomiędzy przestrzenią akustyczną, odbiorcą a samym dziełem. Ciekawość zawiadła go do konfrontacji z najbardziej pierwotnymi problemami. „Dźwięk jest subtelniejszy niż kolor – mówił w wywiadzie³ z Michaeliem Parsonsem – ponieważ fale dźwiękowe nie robią tego, co chcemy, by robiły. Chcemy, by były wyczuwalne, łatwe w odbiorze. Kolor możesz umieścić w dowolnym miejscu. Dźwięk nastęrcza trudności. Jeśli podniesiesz wysokość fali, odbija się od ścian w inny sposób”.

Jeden z pierwszych eksperymentów Luciera zaowocował chyba najbardziej znanym jego utworem, zatytułowanym *I Am Sitting In A Room* – można powiedzieć, że uchodzi on za archetypiczne dzieło sound artu. Lucier recytuje w nim kilka zdań: „Siedzę w pokoju innym od tego, w którym siedzisz ty. Nagrywam dźwięk mojego głosu, który zamierzam odtworzyć tu wielokrotnie, aż rezonujące częstotliwości pomieszczenia wzmocnią się do momentu, gdy nie będzie można rozpoznać niczego z mojej pierwotnej mowy, może z wyjątkiem r-r-rytmu. To, co usłyszysz na końcu, nie będzie niczym innym jak rezonującymi częstotliwościami tego miejsca, wydobytymi dzięki mowie. Aktywność ta nie jest dla mnie demonstracją fizyczności, ale w-w-w-wyglądem wszystkich nieregularności mojej mowy”. Zasada wyboru materiału źródłowego, który w procesie wielokrotnego narywania i odtwarzania w tym samym pokoju ulega zniszczeniu, jest bardziej niż oczywista. Głos kompozytora, z przypadkowymi zająknięciami, znika, naprzemiennie odtwarzany 32 razy i tyle samo razy nagrywany pod warstwami wybrzmień pomieszczenia.

Dowolnego pomieszczenia, ponieważ jesteśmy zachęcani do eksperymentowania we własnym zakresie, z wybranym tekstem i sprzętem nagrywającym. Lucier zachęca: „Możecie wykonać wersję utworu, w której ten sam tekst odtwarzany jest w różnych pokojach, wersję nagrałą przy użyciu różnych głośników albo różnych języków w różnych pokojach. Wersje, w których przed

każdym kolejnym nagraniem zmienianie położenie mikrofonu w pokoju, wersje, które można zrealizować w czasie rzeczywistym”. To klasyczny przykład sound art – praca nie posiada żadnej notacji, nie wymaga wykonawcy ani nawet interpretatora, eksploruje tylko i wyłącznie charakterystykę dźwięku i fenomen akustyczny odarty z tradycyjnie rozumianych właściwości muzycznych. Drugim fascynującym dziełem – które zainspirowało później Brandona LaBelle do konceptualnej wariacji na ten sam temat – jest „elektroakustyczny klasyk”, czyli *Music on a Long Thin Wire*. Pomysł zrodził się podczas zajęć z akustyki prowadzonych przez profesora fizyki. Lucier myślał początkowo o monokordzie stworzonym dla publiczności, by mogła na nim swobodnie improwizować. Projekt szybko przerodził się w instalację dźwiękową. Dosłownie, mamy do czynienia z zapisem drgań długiego na ok. 15 metrów drutu, umieszczonego pomiędzy dwoma magnesami o zmiennej polaryzacji, które wzbudzają owe drgania. Ta o wiele bardziej wyestetyzowana praca dźwiękowa szuka piękna w fizycznym fenomenie – ów temat podejmował później wielu artystów eksperymentujących z brzmieniem rozmaitych materiałów czy kinetyką obiektów nagłaśnianych za pomocą czułego sprzętu. Blisko godzinny zapis drgań zebrany na płycie przynosi ultraminimalistyczną porcję sinusoidalnych wybrzmień, rezonansów i interferencji, które przez wzgląd na przystępność odbioru doczekały się miana „najpopularniejszego i najłatwiejszego w odbiorze dzieła, które może przyciągnąć odbiorców muzyki bazującej na fenomenach akustycznych”. *Music on a Long Thin Wire* posiada także notację, by można było odtworzyć ją w dowolnej przestrzeni. Poza wymaganiami technicznymi „partytura” zawiera lakoniczny komentarz odzwierciedlający podejście autora do rygorów formalnych: „wykonawcy mają zaprojektować muzyczny performance składający się z serii dowolnej liczby fraz, które mają badać właściwości akustyczne pojedynczego drutu”.

Lucier jest również autorem licznych instalacji dźwiękowych. Do bardziej znanych należy praca zatytułowana *Chambers* z 1968 roku. Pomyślana pierwotnie jako performance, wymagała od 12 asystentów wniesienia do przestrzeni galerijnej przedmiotów wydających dźwięki, umieszczonych w wąskich tubach wykonanych ze szkła, papieru i innych materiałów.

„Naukowa poezja” – trudno o lepsze podsumowanie. Praca z fundamentalnymi sinusoidami zawiadła Luciera do integracji ich brzmień z dźwiękami instrumentów akustycznych. Tony proste fascynują Luciera do tego stopnia, że w ostatnich latach większość pisanych przezeń kompozycji niemal zawsze zawiera partie pisane na oscylator, zaś ich wykonania poprzedzone są starannymi studiami nad nad przestrzenią i akustyką sal oraz właściwościami instrumentów/obiektów wykorzystywanych podczas instalacji. W miarę możliwości Lucier jest przy prezentacjach obecny. Surowe, lecz zawsze hipnotyzujące i w sumie dość przystępne płyty z muzyką Luciera (większość wydała wytwórnia Lovely) stanowią wspaniałe uzupełnienie jego filozofii przestrzeni, poznawanej dzięki fizyczności fal dźwiękowych, stanowią też osobistą interpretację minimal music. Wykłady, fragmenty prób, partytury oraz cztery pełne nagrania Luciera (w tym *Opera with Objects*) można pobrać w formacie mp3 z internetu.⁴

Rolf Julius – piękno małych form

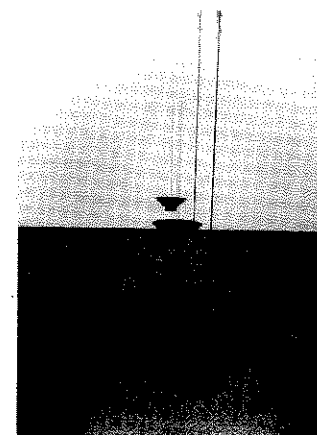
Postać dość enigmatyczna i zupełnie niezasłużenie pozostająca w cieniu innych charyzmatycznych łowców międzynarodowych stypendiów i zamówień. Dzieł czy „wykonań” Rolfa Juliusa (ur. 1939 w Wilhelmshaven, Niemcy) próżno szukać w programach

koncertów – jest konsekwentnym „galernikiem” i pracuje najczęściej wspólnie z kuratorami. Ta przestrzeń najlepiej nadaje się do prezentacji jego rzeźb dźwiękowych, delikatnych i jednocześnie absorbujących, wymagających od uczestnika uwagi i koncentracji. Choć jego dzieła angażują różne zmysły, będąc „pomostem pomiędzy patrzeniem a słuchaniem”, mają przede wszystkim muzyczny charakter. Wystarczy spojrzeć na tytuły: *Koncert na zamrożniętym jezioro, Koncert na ramę okienną i dwa głośniki, Mała muzyka*. Żaden z nich nie oddaje jednak delikatności prac Juliusa i ich wyjątkowego wymiaru estetycznego.

Po ukończeniu studiów na akademii sztuk pięknych Julius zainteresował się w latach 70. muzyką współczesną, traktując ją jednak instrumentalnie – kompozycje pełniły rolę ilustracyjną wobec prac wizualnych. W latach 80. zaczął włączać do nich elementy foniczne i do dziś pozostaje wierny temu zestawieniu. „W mojej muzyce instrumenty i dźwięki pozostają bardzo proste i małe. Małe w sensie wizualnym. Nie interesuje mnie ekspresja idei poprzez muzykę, raczej dotarcie do tego, co już tam jest” – tłumaczy Julius swoje zainteresowanie cage’owską ideą „small sound”: brzmień na granicy słyszalności, wymagających, jak w *Cartidge Music*, amplifikacji, swobodnego „szkła powiększającego”. Jednak w przypadku Juliusa jest to estetyka przetrawiona – zaledwie zaakcentowana u Cage’a efemeryczność tych zjawisk została u Niemca wysunięta na pierwszy plan. W oczywisty sposób spowodowało to przejście od nieświadomego wręcz słyszenia do aktywnego słuchania. „Jego prace zmuszają nas do poznania własnych ograniczeń; są ćwiczeniami z samoświadomości i z aktywności, które uzmysławiają nam, jak wielką iluzją jest słuchanie bierne”, czytamy w programie jednej z wystaw. Realizacje Juliusa zaskakują prostotą, są całkowitym zaprzeczeniem estetyki hi-end, w której porusza się wielu artystów z nurtu lowercase, eksplorujących i prezentujących niezauważalne fenomeny dźwiękowe przy pomocy wyszukanej jakości sprzętu audio. Wynika to stąd, że dla samego autora, deklarującego syntezę z naturą, technologia w procesie nie jest fetyszem, lecz jedynie środkiem. W ogóle próbując zdefiniować estetyczny świat Juliusa, myśli się przede wszystkim o zjawiskach organicznych, wspomnieniach i skojarzeniach z obcowaniem z naturą.

„To wszystko są chwasty, śmieci, hałas: szumy, skwierczenia, pohukiwania, drony – wszystkie te dźwięki, które inżynier pracujący w studio masteringowym pracowicie usuwa z nagrań” – komentuje jego styl Frank Hilberg we wkladce do (Halb) schwarz. Niewyszukane instalacje składają się zwykle z szeregu prostych elementów rozmieszczonych w pustej, białej przestrzeni galerii albo w precyzyjnie wybranej scenerii naturalnej. Ich głównym elementem składowym są głośniki (często tanie przenośne kolumnienki do walkmana), modyfikowane przy pomocy rozmaitych materiałów. W Ash, prezentowanej w salach Mattress Factory w Pittsburgu, Julius umieszczał je w glinianych doniczkach i pojemnikach z farbą, pokrywał kolorowym sproszkowanym pigmentem lub ziarnami pieprzu, zawieszał na linkach pod sufitem, ukrywał pod kamieniami w ogrodzie galerii. Każdy dźwięk,

zanim dotarł do naszych uszu, musiał przebić się przez inny materiał umieszczony bezpośrednio na membranach jasno oświetlonego lub ukrytego przed wzrokiem głośnika, albo tuż przed nią. „Julius komponuje muzykę dla oczu – mówi Helga de la Motte Haber, kuratorka wystawy *Music Farther Away* w Berlinie – pozwala nam posłuchać kamieni, szkła, jego prace posiadają brzmienie odzwierciedlające charakter przedmiotów



zaprzęgniętych do ich realizacji”. W tym kontekście materiały źródłowe schodzą na drugi plan. Julius uchyla jednak rąbka tajemnicy. Fascynujący, nieprzewidywalny, chaotyczny, wibrujący i żywy świat, przywodzący na myśl tętniące życiem mrowisko albo wirujące na szkiełku laboratoryjnym bakterie, ma swoje korzenie w akustycznych i elektronicznych dźwiękach preparowanych pieczętołowiec w studiu. Tu i ówdzie słychać strzęp wionolenceli, gdzie indziej elektrostatyczny pobrzęk, jednak odtworzenie pierwotnych dźwięków jest praktycznie niemożliwe. Efektu powyższych eksperymentów możemy posłuchać na *Music for a Garden/Small Music Vol. 3.*, trzeciej z serii pięciu płyt dokumentujących zmagania z ideą „małej muzyki”. Warte uwagi są również pozostałe, jak i album (Halb) Schwarz – debiutancki CD wydany pod koniec lat 90. (wszystkie wydane przez Edition RZ). Wiele innych nagrań Juliusa – choćby kilkuczęściowa seria *Monochromie* – ukazały się na płytach CD-R w mikroskopijnych nakładach. Wypalał je sam artysta i jeśli sprzyjać Wam będzie szczęście, być może nieodpłatnie sporządzi dla Was kopię.

Kamil Antosiiewicz

Przypisy

- 1 www.sonic.mdx.ac.uk/research/brandon.html
- 2 www.resoundings.org/Pages/Untitled1.html
- 3 www.l-m-c.org.uk/texts/lucier.html
- 4 www.tate.org.uk/onlineevents/archive/open_sound_systems

to moja przestrzeń

wywiad z Robinem Minardem



Zwolnione tempo, repetycje, dźwięki otoczenia – wydaje się, że po prawie trzydziestu latach ambient popadł w rutynę. Kanadyjski artysta Robin Minard w swoich instalacjach powraca do oryginalnego znaczenia tego terminu jako dźwięku w przestrzeni. Bez doświadczeń w muzyce industrialnej i klubowej, za to z nawiązaniem do Briana Eno i Murraya Schafera, pracuje nad innym sposobem odbierania tej muzyki.

Ponad czterdzieści lat temu, również w Kanadzie, rozpoczął działalność Murray Schafer. Podobnie jak Ty, był z wykształcenia kompozytorem oraz zajmował się zanieczyszczeniem hałasem. Nigdy bezpośrednio o nim nie wspominasz, ale zgadzisz się chyba z opinią, że istnieje pewne związki między Waszymi instalacjami i kompozycjami? Zdecydowanie są pewne podobieństwa między pomysłami moimi i Murraya Schafera, na pewno napędza je podobna siła. Obydwaj jesteśmy Kanadyjczykami, co może sugerować pewną „kanadyjską świadomość” otoczenia dźwiękowego. Jego poglądy na kształtowanie środowiska i na swego rodzaju „akty kompozycji” były ważne dla mnie podczas studiów nad tradycyjną kompozycją, kiedy szukałem innych sposobów ekspresji. Różnica między nami polega chyba na tym, że on proponuje odpowiedzialność każdego za kształtowanie swego codziennego środowiska dźwiękowego, a ja daję indywidualne artystyczne rozwiązania dla publicznych przestrzeni. Większość moich instalacji została zaprojektowana z myślą o nich i jest mniej „zakomponowana” czy „widowiskowa” w tradycyjnym sensie prezentacji artystycznej, bardziej natomiast pomyślana jako rzeźby dźwiękowe, które mają dopełniać lub wzbogacać istniejące środowisko. Schafer krytykuje środowiska dźwiękowe, a ja zajmuję się wymyślaniem artystycznych rozwiązań, które mają uczynić środowiska interesującymi. Schafer robi soundwalks, żeby podnieść świadomość otoczenia, a ja komponuję ciche, intymne dźwięki, które zachęcają ludzi do słuchania. Ale obiektywnie rzecz biorąc, dążymy do tego samego – uczenia ludzi słuchania. To jest ważne i łączy naszą pracę.

Schafer zdefiniował też termin „soundscape” jako akustyczną manifestację miejsca i pisał „kompozycje soundscape” na instrumenty z użyciem field-recordingu. W połowie lat 80. utworem *Music for Quiet Spaces* na wibrafon i tape delay zainicjowałeś podobny kierunek we własnej twórczości. Jak dźwięki otoczenia zmieniły Twoje nastawienie do pisania partytur?

To dobra okazja, żeby wskazać kolejne podobieństwa i różnice w naszej pracy. Jesteśmy obydwaj wykształconymi kompozytorami i interesujemy się ekologią dźwięku. Schafer pisze „kompozycje soundscape”, podczas których publiczność ma siedzieć określoną ilość czasu i słuchać muzyki. Moje utwory, w tym również *Music for Quiet Spaces*, mają być ambientem. Oznacza to, że publiczność niekoniecznie ma ich słuchać w aktywny sposób, chciałbym jednak, żeby odczuwała, jak zmienia się jej percepcja architektury, środowiska czy sytuacji. Dźwięki mają ubarwiać i wyrażać przestrzeń, a nie skupiać uwagę słuchacza na narracji. *Music for Quiet Spaces* było pierwszą kompozycją tego rodzaju, którą napisałem jeszcze na instrumenty. Potem zająłem się technikami elektroakustycznymi, które okazały się dla mnie medium idealnym. Pozwoliły na stworzenie kompletnej struktury bez narracji – to podtrzymywane, powoli przeobrażające się faktury albo barwy, reagujące na przykład na zmiany światła. Mamy więc do czynienia z zupełnie innym rodzajem relacji między „dziełem sztuki” a „publicznością” niż ta, którą spotykamy w „kompozycjach soundscape” Schafera.

Podobnie jak Cage, starasz się w swych kompozycjach traktować dźwięki codzienne i muzyczne na równych prawach. Jednak jeden z krytyków w poświęconej Twoim projektom książce *Silent Music* pisze, że „akceptacja wszystkich dźwięków ogranicza spojrzenie na muzyczną tradycję XX wieku”. Dostrzegasz te braki również w swoim wykształceniu?

Powiedziałbym raczej, że w systemie edukacji jest pewna luka zupełnie innego rodzaju. Nawet na zaawansowanym poziomie istnieje tendencja do ignorowania takich aspektów muzycznych, jak akustyka, psychoakustyka i przestrzeń. Barry Truax stwierdził nawet, że mamy tendencję do studiowania muzyki w zupełnie abstrakcyjny sposób – jako zapisu na papierze, a nie jako wydarzenia akustycznego. Według mnie, to niebezpieczne, że edukacja instytucjonalna postrzega często nowe nurty muzyczne w zamkniętej, tradycyjnej perspektywie. W ten sposób wspiera się brak zrozumienia tego, co się dzieje obecnie i tworzy poważną lukę w muzycznej historii. Oczywiście trzeba nauczać podstawowych technik muzycznych, praktyki i teorii, ale również nie można ignorować faktu, że poza instytucjami rozwija się zupełnie nowa muzyczna wrażliwość i że muzycy powinni mieć możliwość się z nią zapoznać. Uczelniom zawsze trochę czasu zajmuje polapanie się we współczesnych praktykach. Jednak sztuka dźwiękowa, instalacje są prawdziwym wyzwaniem i będą musiały

trafić do tego systemu nauczania. W przeciwnym razie przestanie on odgrywać jakąkolwiek znaczącą rolę.

Gdy pytają Cię o główne inspiracje z zakresu elektroakustyki, wymieniasz dwa obszary – *musique concrète* Pierre’a Schaeffera i muzykę elektroniczną Karlheinz Stockhausena. W jaki sposób te dwa podejścia starasz się wykorzystywać w swojej pracy z dźwiękiem?

Te dwa nazwiska wspominałem odnośnie moich własnych doświadczeń z muzyką elektroakustyczną oraz jako świadectwo pełnej świadomości znaczenia obu tych nurtów w historii muzyki. Pierre Schaeffer był pierwszym, który zaprezentował ideę „obiektów dźwiękowych”, sugerując tym samym odstąpienie od tradycyjnego zapisu kompozycji, co było rewolucyjnym krokiem w dziejach muzyki. Schaeffer zupełnie zmienił nasze myślenie o brzmieniowości, kompozycji, jej związku z technologią, i sposobie, w jaki twórcy mogą pracować z dźwiękiem. Stockhausen zajmował się syntezą dźwięku, ponadto już we wczesnych latach 60. uznał przestrzeń za ważny aspekt kompozycji. Na moje prace wywarło wpływ jeszcze wielu różnych kompozytorów i artystów, ale ci dwaj byli jednymi z tych, którzy w pionierski sposób wyznaczyli nowe muzyczne perspektywy.

Do idei Pierre’a Schaeffera nawiązujesz bezpośrednio w kompozycji przestrzenno-dźwiękowej *4 Räume*. W załączonym komentarzu stwierdziłeś, że „głównym zajęciem elektroakustyki jest dziś reprodukcja doświadczenia przestrzennego”. Czy Twoim zdaniem to właśnie ten aspekt postrzegania przestrzeni ewoluował w *musique concrète* najbardziej w ostatnich latach?

Od kiedy Schaeffer zaczął tworzyć *musique concrète* w późnych latach 40., pod względem technicznym zmieniło się wiele. Jego idee dotyczące „obiektów dźwiękowych” i samo podejście do dźwięku rozwinęło się w nowy język muzyczny, który zajmuje się owymi obiektami w przestrzeni dźwiękowej. Tym głównie zajmują się akusmatyczne orkiestry głośników, dzięki którym kompozytorzy uprzestrzeniają swoje utwory w salach koncertowych. W moich *4 Räume* i nowszej *The Book of Spaces*, stanowiącej obecnie część tamtej kompozycji, przestrzeń wypełniają i zarazem kreują dźwięki zapisane na wielokanałowej taśmie. Pozwala to na zastosowanie nowego rodzaju przestrzennej ekspresji i pewnych efektów (np. nakładanie się na siebie warstw dźwiękowych), które nie byłyby możliwe w akusmatycznej interpretacji stereo. Obydwie metody mają swoje wady i zalety, ale głównym ich celem jest rozwój doświadczenia przestrzennego jako nowego elementu muzycznego słownika. To stało się głównym zadaniem muzyki elektroakustycznej.

Wydaje się, że ważne pomysły związane z przestrzennym doświadczeniem dźwięku również Erik Satie w swej koncepcji *musique d’ameublement*. Kiedy mówił o muzyce, która powinna być częścią otoczenia i odpowiadać jego właściwościom, bardziej skupiał się na komponowaniu zamkniętych form. Ty szukasz „nienarracyjnych sposobów muzycznej ekspresji”. Czy sądzisz, że dzięki temu nie tyle otwierasz klasyczną kompozycję, co raczej ją przełamujesz?

Ideę *musique d’ameublement* postrzegam przede wszystkim w kontekście społecznym. Satie nie miał na celu tworzenia prawdziwej muzyki ambient. Pracował z tradycyjnymi instrumentami, które same z siebie narzucały jego kompozycjom pewne ograniczenia. Nie był w stanie użyć dźwięku na przykład w ten sposób, by ubarwić przestrzeń albo żeby stał się „tapetą”. Ci, którzy słuchali jego muzyki, bezpośrednio dawali się wciągnąć w sytuację niby-koncertową chociażby za sprawą samej obecności muzyków, którzy grali na scenie. Jednak tym, co chciał osiągnąć, była muzyka pomieszczona z przestrzenią, stworzona z dźwięków, których nie można było słuchać w tradycyjny sposób. Dobrze jest przeczytać kilka jego wczesnych myśli na temat *musique d’ameublement* i pospekulować o tym, co mógłby zrobić, gdyby miał dostęp do innych środków. Często myślę, że Satie po prostu urodził się w nieodpowiednim czasie. Że powtórzę za nim: „Wszedłem bardzo młodo w bardzo stary świat.”

Pracując z elektroakustyką, możesz modyfikować percepcję i stymulować różne przestrzenne jakości. Czy jako wykształcony kompozytor sądzisz, że Twoja wiedza na temat dźwięku jest na tyle duża, żeby swobodnie odkrywać ten obszar, czy też raczej system edukacji nie pozwala zdobyć takich umiejętności?

Jak już wspominałem, myślę, że musimy rozwinąć aktualny zakres edukacji muzycznej, tak, by włączyć do niej aspekty psychoakustyki, akustyki, architektury, środowiska. Realizujemy to już teraz w ramach studiów kompozytorskich (specjalność: kompozycja elektroakustyczna) w Weimarze, ale ja myślę, że przynajmniej kilka ogólnych aspektów tego zagadnienia powinno być włączonych w program każdego studiów muzycznych.

Jednym z efektów rozwoju tego rodzaju muzyki stymulowanej przez przestrzeń był muzak. Sam, będąc jego zagorzałym przeciwnikiem, twierdzisz, że „dźwięki nie powinny być wykorzystywane do otepiania zmysłów, lecz je wyostrzać”. Cemu za sensowną alternatywę uważasz twórczość Briana Eno i innych artystów ambientowych?

Dobrze, że wspominałeś o Brianie Eno. Był on dla mnie wielką inspiracją we wczesnych latach 80., głównie za sprawą *Music for Airports* i *Other Possible Worlds*. To są przykłady ambientowych utworów, które nie mają być słuchane w tradycyjny sposób ani prezentowane w typowej sytuacji koncertowej. Nie zajmuję się kontrolowaniem zachowania, które jest czymś bardzo złym w muzyce. Rozmawiając o muzaku, zapomnijmy o tym, co mówiliśmy o tradycyjnej i nietradycyjnej myśli muzycznej, o muzyce narratywnej i nienarratywnej, o przestrzeni jako podstawowym muzycznym parametrze: muzak nie łączy się z muzyką w żaden sposób. Muzak zajmuje się kontrolowaniem zachowania ludzi, niczym innym. Brian Eno we wczesnych latach 80. robił właśnie muzykę ambient, a nie muzak.

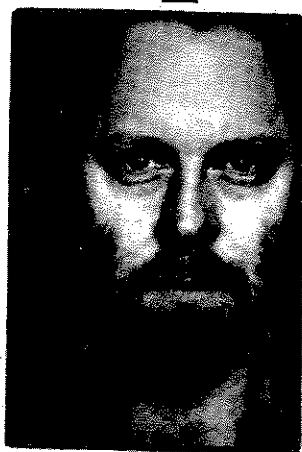
Kompozycja *Music for the Airports* była skomponowana z myślą o określonej przestrzeni, ale została wydana na płycie i każdy mógł posłuchać jej w domu, nie zastanawiając się nad warunkami przestrzennymi. Czy pracując nad muzyką do swoich instalacji, również myślisz o tych muzycznych elementach, które mogą nadać Twoim utworom „autonomiczną” wartość?

Utwory takie jak *Music for Quiet Spaces* mogą być grane na zwykłej wieży stereo (byle nie za cicho). Z drugiej strony wiele moich kompozycji powstaje z myślą o jakiejś instalacji, określonej przestrzeni albo też dla specyficznych rodzajów konstrukcji z głośników albo ustawień brzmieniowych. To czyni część z nich prawie niemożliwymi do odtworzenia w innych rodzajach przestrzeni albo przez jakikolwiek inny system głośników.

Od 1995 roku zacząłeś projektować głośniki w kształcie roślin, wykorzystane później w *Weather Station*, będąc swego rodzaju symbolem dualizmu natury i technologii. Czy zgodzisz się na użycie tego typu paraleli w odniesieniu do sposobu Twojej pracy, polegającej przecież na tworzeniu pewnego naturalnego środowiska sztucznymi sposobami?

Ta paralela między technologią i naturą jest zamierzona. Dla mnie utwory zawierają element konfliktu, który jest postrzegany przez obserwatora. Nie ukrywam przed nim całego tego technicznego anturazu – kabli, głośników. Jednak obraz pracy zdaje się w pewien sposób naturalny. Informacja jest techniczna, ale jest też instynktowna percepcja wskazująca na naturalność rzeczy. Percepcja utworów krąży między tymi dwoma sposobami interpretacji. Taka sama jest również prawda na temat dźwięków. W instalacjach nie ma naturalnych dźwięków, choć te, które zostały użyte, symulują naturę i wydają się naturalne. Cała instalacja wygląda znajomo (w sensie „bycia naturalną”), ale jest to efekt techniczny. Dla mnie najciekawsze w tym wszystkim są zmiany percepcji pomiędzy naturą i technologią. To jest ważny współczesny temat, bo kiedy idę do warzywniaka, nie wiem czy pomidory, które kupuję, są prawdziwe czy sztuczne!

Podczas gdy większość artystów szuka możliwie najlepszego sprzętu i najwyższej jakości dźwięku, Ty wolisz materiały lo-fi, bo, jak mówisz, „ich rezonujące właściwości wpływają na barwy, tak jak w przypadku konwencjonalnych instrumentów”. Na czym w takim razie polega różnica między określeniem hi-fi (wysoka przejrzystość) a używanym przez Ciebie terminem relative-fidelity (relatywna przejrzystość)?



Używam głośników hi-fi w swoich wielościeżkowych kompozycjach akustycznych, takich jak *4 Räume* czy *The Book of Spaces*. Oczywiście sprzęt jest ważny przy reprodukowaniu dźwięku albo symulowaniu akustycznych przestrzeni. Nazywany jest high fidelity, bo dźwięk jest tak wierny oryginalnym źródłom, jak to tylko możliwe. W instalacjach dźwiękowych pracuję w inny sposób. Jak zauważyłeś, w większości instalacji staram się używać głośników lo-fi; stają się one wtedy bardziej podobne do instrumentów, mają specyficzne rodzaje filtrów i produkują specyficzne rodzaje dźwięku. Zamiast próbować reprodukować dźwiękowe wydarzenia albo symulować przestrzenne doświadczenie przez głośniki, staram się używać potencjalnych i indywidualnych właściwości samych głośników. Pytanie o jakość staje się „relatywne”, bo zależy od kontekstu tego, co akurat robię. Konstruowanie złożonych przestrzeni dźwięków jest możliwe nawet za pomocą prostych brzmień produkowanych przez małe głośniki. Pytanie o „jakość” albo bycie „wiernym” oryginalnym źródłem dźwięku jest pozbawione podstaw. Takie przestrzenie dźwiękowe mogą być nawet jeszcze bardziej skomplikowane niż te, które jesteśmy w stanie reprodukować w profesjonalnym studiu, i są nam bliższe w naturze. Wsłuchiwanie się w brzmienie pola pełnego dźwięków wytwarzanych przez małe owady jest wspaniałym doświadczeniem akustycznym, prawie niemożliwym do odtworzenia w studiu, nawet przez najlepsze systemy głośników hi-fi.

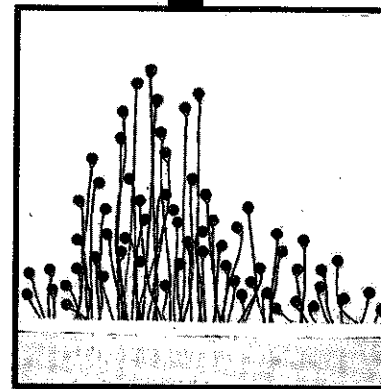
W ostatnich latach obserwujemy coraz większe zainteresowanie artystów instalacjami, co wpłynęło również na duże zmiany w tej dziedzinie. Czy uważasz, że jest to efekt rozwoju technologicznego i potrzeby znalezienia dla niej zastosowania, czy raczej istnieje jakaś głębsza potrzeba integrowania sztuki z życiem i oferowania słuchaczowi innych doświadczeń?

Myślę, że wykorzystywanie różnych środków jest dla artystów czymś normalnym, gdyż są one częścią ich codziennego życia. Tradycyjna sztuka i sposoby ekspresji, jak malowanie czy granie koncertów, są wciąż ważne. Oczywiście istnieje cała struktura podtrzymująca ten rodzaj pracy, ale pytanie o reintegrację sztuki z codziennym życiem jest dla mnie ważne. Kolejną sprawą jest to, że wiele rzeczy, które robię, nie jest tworzeniem „obiektów” sztuki, ma natomiast więcej wspólnego ze sztuką jako doświadczeniem przestrzennym, co umożliwił mi rozwój technologii. Związek, jaki istnieje pomiędzy rozwojem technologii i sposobem artystycznej ekspresji, jest interesujący. Jak już wspominałem, mówiąc o Eriku Satie, technologia pozwala nam dzisiaj robić rzeczy, które nigdy dotąd nie były możliwe.

Twoja instalacja na dachu Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego podczas festiwalu „Turning Sounds” była podobna do tej, którą dziesięć lat wcześniej skonstruowałeś na Politechnice Berlińskiej. Głośniki w kształcie roślin zostały użyte do ubarwienia ciszy i stworzenia spokojnego środowiska do koncentracji i nauki. Sam podkreślasz, że Twoje instalacje są „nieprzenośne”, więc jak musiałeś ją zmodyfikować na potrzeby warszawskie?

Niektóre z moich instalacji są niczym instrumenty, które można zaadoptować do pewnego rodzaju przestrzeni sytuacji społecznej. Instalację dla Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego musiałem tak dopasować do przestrzeni, by móc dokładnie zaaranżować ustawienie głośników. To nie jest pytanie tylko o efekt wizualny, ale również o to, jak dźwięki się mają do powierzchni ścian. Nagrania są takie same, jak w innych realizacjach tej instalacji, dostrajam je jednak do określonych przestrzeni i jej charakterystycznych właściwości. Koncepcja instalacji jest nadal „zorientowana na miejsca” w ten sposób, że przestrzeń i instalacja działają razem, żeby stworzyć środowisko. Dla mnie cała przestrzeń staje się dziełem. Środowisko, które jest tworzone przez instalację w przestrzeni, jest najważniejsze. Nie chciałem, żeby ludzie tylko patrzyli, w jaki sposób głośniki są ustawione na oknie, moim celem jest zaoferować im nowe doświadczenie przestrzeni.

Wywiad drogą mailową przeprowadził w listopadzie 2005 roku
Jacek Skolimowski



Instrumenty konstruowane przez szwedzkiego artystę Jana Cardella zadziwiają niezwykłym wyglądem. Może ze względu na ich ekscentryczność i nikłe podobieństwo do znanych instrumentów trafniej byłoby je nazywać kinetycznymi rzeźbami, jako że przybierają one kształty owadów, drzew, traw, kokonów, rakiet... Nie są to jednak typowe instalacje, bo każdy z tych instrumentów – nazywanych przez Cardella rytmobilami – może, sterowany przez komputer, wykonywać różne utwory i współdziałać w zespole z innymi swoimi braćmi. Co ważne, w tych przedziwnych konstrukcjach nie ma żadnych zbędnych elementów, każdy ich fragment do czegoś służy, nic nie jest jałowym ozdobiakiem.

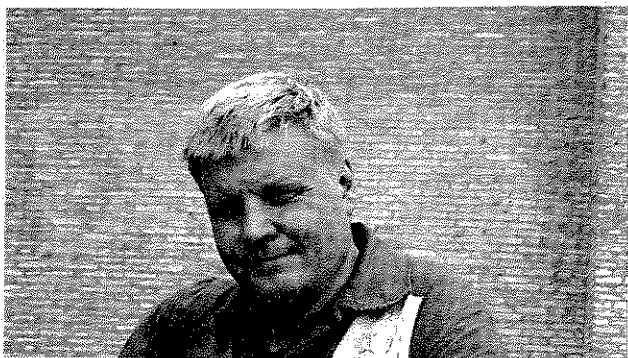
Nie to jednak decyduje o ich wyjątkowości. Tradycyjnie muzyka tworzona była przez ludzi na instrumentach mechanicznych/akustycznych. Względnie niedawno (w historycznej skali) nastąpił przełom i ludzie zaczęli grać na instrumentach elektrycznych i elektronicznych. Wreszcie, wraz z pojawieniem się twórczości takich postaci, jak Iannis Xenakis, Max Mathews, James Tenney czy Gottfried Michael Koenig, to komputery zaczęły sterować wydobywaniem dźwięków elektronicznych.

W przypadku rytmobilu Cardella mamy do czynienia z dość rzadką sytuacją, gdy komputer steruje robotami grającymi czysto mechanicznie np. na instrumentach perkusyjnych. Nie jest to jednak tylko czczy eksperyment, gdyż jego efekty artystyczne są bardzo zadowalające. Powstała muzyka ma zupełnie inną naturę niż dotychczas znana. Muzyk zwykle gra według pewnych schematów i organicznych rytmów (np. bicie serca), jego fizjologia wymusza stosowanie takich, a nie innych wzorców nacisku na strunę itp. Tworzą się charakterystyczne zależności między np. szybkością gry a głośnością. Muzycy często zarzekają się, że grają muzykę „wolną”, np. free jazz lub free improv, jednak w praktyce daje się u nich zaobserwować pewne prawidłowości dramaturgiczne i łatwo uchwytne relacje między różnymi parametrami muzycznymi. Jest to zgodne z wynikami eksperymentów psychologicznych, podczas których np. za pomocą kamer rejestrowano reakcje osób przebywających w danym pomieszczeniu, a następnie – stosując komputery i wykresy – zależności między różnymi ich ruchami. Odkryto szereg korelacji. Również partyturami rządzą prawidłowości uwarunkowane – co można wykazać drogą odpowiednich analiz – naturą ludzkiej psychiki. Tymczasem, każąc komputerowi sterować robotami, uzyskujemy muzykę do pewnego stopnia odhumanizowaną i nienaturalną. Jednak – jak się okazuje – dość frapującą.

W pewnym sensie sprawia ona wrażenie nieudolnej. Uderzenia zdają się padać nie wtedy, kiedy trzeba. Jakby osoba praworęczna grała lewą ręką. Ba – jakby to grał ktoś, kto w ogóle nie umie grać i brak mu było wyczucia. Z drugiej strony powstaje jednak wrażenie niezwyklej precyzji i zgrania, gdyż przy całej tej całej pozornej nieudolności roboty pracują z perfekcyjną regularnością. Tak naprawdę tempa trzymane są idealnie, wszystko działa jak w szwajcarskim zegarku, z wprost obłądną, mimo że tak koślawą, motoryką. Nie zawsze, co prawda, instrumenty idealnie stroją. Jednak doskonała powtarzalność czyni z tego nową regułę i tworzy specyficzną harmonię.

Stereotypowe instalacje dźwiękowe mają postać dronowych płam. Takie ambientowe pejzaże często są jednak muzycznie miałkie per se, poza tym forma ta już dawno została w galeriach zbanalizowana do cna. Cardell wykazuje się znacznie większym wyrafinowaniem, graniczącym nieco z perwersją, każąc wykonywać swoim rytmobilom utwory rockowe, latynoskie, czy westernowe (we wszystkich przypadkach z przedrostkiem „quasi-”). Całość brzmi bardzo świeżo, a uzyskane brzmienia są do niczego niepodobne i niepodrabialne.

Co najmniej na surrealizm zakrawają „solówki” grane przez roboty – groteskowe karykatury bożyszczy rock’n’rolla w postaci pokracznych maszyn o wdzięcznych imionach, takich jak Frankenstein. Kiedyś



wieszczono, że w przyszłości idolami zostaną postaci wirtualne lub roboty. I oto są! Frankie i jego kumple na 6 odnóżach, tudzież na kółkach. Orgiastycznie „wycinają” zwichnięte solówki na „basie” lub „perkusi” – a fanki mogą ciskać na scenę kondensatory i tranzystory.

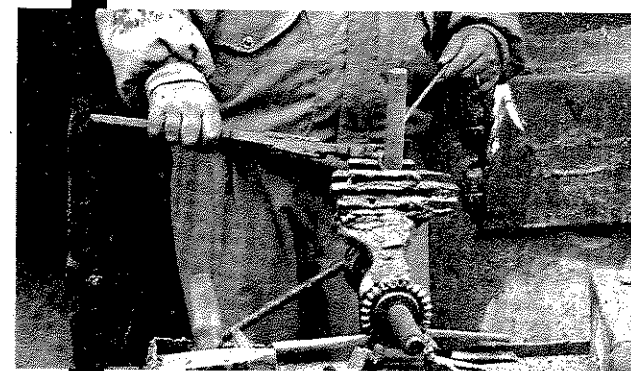
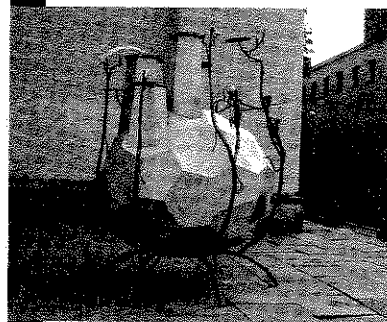
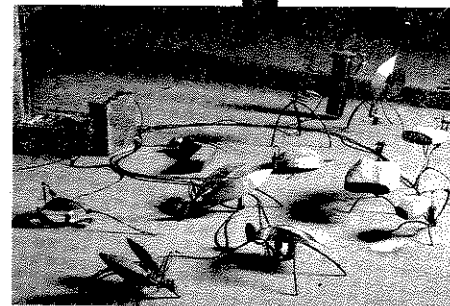
Zdecydowanie jest to twórczość dla osób obdarzonych poczuciem humoru, albo przynajmniej dystansem.. Jednak nie można jej rozpatrywać jedynie w ramach artystycznego żartu czy jednorazowego konceptu. Ma bowiem w sobie duży potencjał do dalszej eksploracji. Patenty Cardella pozwalają też przeskoczyć wynikający z naturalnego ograniczenia muzyków problem kompozycji niewykonalnych. Najczęściej stosowanym wyjściem w takich sytuacjach bywa muzyka elektroniczna. Tutaj zastosowane zostało rozwiązanie czysto mechaniczne (choć oczywiście wszystko jest na prąd i sterowane przez komputer), przez co nie traci się bogactwa drgań „realnych” instrumentów. Instalacje Cardella zobaczyć i usłyszeć można często i względnie niedaleko, bo po drugiej stronie Bałtyku. Najczęściej w Göteborgu, gdzie się artysta urodził w roku 1961, oraz w Malmö, gdzie obecnie mieszka. Jeden ze stojących tam w miejscu publicznym rytmobilu w kształcie drzewa wykonywał utwory nadsyłane przez słuchaczy na stronę internetową tego instrumentu-instalacji. Ta niewinna rzeźba stała się przyczyną międzynarodowego skandalu dyplomatycznego, gdy po przetransportowaniu jej przez rząd szwedzki z Malmö do Brukseli i umieszczeniu przed siedzibą Rady Ministrów Europy umiła, chwile spędzane w tym miejscu swoją muzyką, nieustannie alarmowała ona ochronę, która brała dźwięki instrumentu za odgłosy demonstrantów. Dar ten okazał się więc nader niepożądany i nie znalazł zrozumienia w oczach urzędników. Inny rytmobil ustawiony przed szwedzką ambasadą w Brukseli stał się obiektem interwencji policji.

Cardell instrumenty swe wykonuje z metalu, papier-mâché (głównie do budowy wymyślnych pudeł rezonansowych w kształtach gniazd os), szkła (w tym... butelek po winie), gumy itp. Komputerowe sterowanie odbywa się za pomocą oprogramowania, które sam napisał. Ramiona maszyn poruszają się, odgrywając żądane rytmy i melodie. Wśród rytmobilu przeważają instrumenty perkusyjne, np. autorskie wersje wibrafonu i marimby (w tym „drzewa marimbowe”), różne dzwonki itp. Są też instrumenty strunowe: ze strun do gitary oraz własnego patentu bas (choć po wyglądzie trudno byłoby odgadnąć, co to jest). Wreszcie instrumenty działające według najprzedziwniejszych zasad, w których np. metalowe mioteczki drapią płyty blachy. Wszystkie rytmobile są zbudowane tak, żeby można było dokładnie obserwować mechanizm ich działania. Muzyki wydanej na płycie *Rytmobile* (Multimood Records, 2000) nie skomponował Cardell (mimo że jest sygnowana jego nazwiskiem, a rytmobile grając na żywo wykonują najczęściej jego własne utwory), lecz Lena J:son Sanner.

W nagraniach główną rolę odgrywa rytm – raz o proveniencji bardziej rockowej, raz bardziej brazylijskiej. W pewnym, czysto językowym, sensie odpowiednie byłoby tu określenie... „drum’n’bass”, gdyby nie fakt, że brak jest jakiegokolwiek estetycznego związku z tym nurtem. Płyta została doskonale zrealizowana: uderza wysoka jakość techniczna nagrań, wielość zróżnicowanych muzycznych planów, świetne ich rozegranie przestrzenne. Słychać nawet skrzypienie zawiasów oraz odgłosy różnych zapadek. W realizacji wzięła udział bardzo duża liczba rytmobilu, jednak cała orkiestra brzmi jak jeden organizm. Wszystko razem „nieźle buja”, odnosi się wrażenie, że roboty grają ze sporym zapalem – choć momentami wpadają też w bardziej „liryczny” nastrój. Mimo pewnego odhumanizowania, muzyka jest porywająca.

Konstruktorska inwencja takich artystów jak Jan Cardell, Pierre Bastien, Hans Reichel, Sebastian Buczek, Victor Gama, czy członkowie Das Erste Wiener Gemüseeorchester sprawia, że w muzyce wciąż czuć powiew świeżości. Ale o tym więcej w kolejnym numerze „Glissanda”.

Janusz Zieliński





Doniosłość roli technologii cyfrowych i nowych mediów w kształtowaniu współczesnego społeczeństwa jest znana i nikogo do niej przekonywać nie trzeba. Jednak im dalej procesy digitalizacji przenikają w głąb struktur społecznych, im gęściej wypełniają rzeczywistość – tym bardziej stają się przezroczyste i trudniej ogarnąć je krytycznym spojrzeniem. Do ich analizy i zrozumienia niezbędny jest dystans, zaś przesiąknięta technologią codzienność, w której jesteśmy zanurzeni, coraz rzadziej pozwala nam go osiągnąć.

W takich przypadkach zbawienny wpływ mogą mieć... dziadkowie. Wspominając z czułością czasy, kiedy to nie było jeszcze komputerów, telefonów komórkowych i internetu, potrafią przy okazji zdemistyfikować technologię i wytrącić słuchaczy z bezkrytycznej postawy. Podobną możliwość spojrzenia w szerszej perspektywie na zdigitalizowaną rzeczywistość i problemy z nią związane dają wydarzenia takie jak transmediale, „festiwal sztuki i kultury cyfrowej”, który co roku na początku lutego ściąga do Berlina artystów, badaczy i zwykłych ludzi zainteresowanych tym, jak sztuka i społeczeństwo zmieniają się pod wpływem mediów i technologii.

Tematem przewodnim tegorocznej edycji, mającym spajać w ideową całość dziesiątki pokazów filmowych i wideo, instalacji, performansów, konferencji i spotkań z artystami, było tajemniczo brzmiące hasło Reality Addicts. Na pierwszy rzut oka, opisywało ono jednak o wiele dokładniej sytuację w zatłoczonej kawiarni festiwalowej i długich kolejkach po bilety niż wspólny wątek zebranych na festiwalu prac. Sami organizatorzy, choć próbowali doprecyzować to określenie, ograniczyli się do mało mówiących ogólników: w katalogu czytamy, że reality addicts kochają rzeczywistość, chcą wykraczać poza wygładzone przestrzenie zmedializowanego świata, obalać technologiczny paradygmat rzeczywistości itp. Dzięki tak pojemnym sformułowaniom faktyczna zawartość programu była niesłychanie różnorodna, a prezentowane prace często więcej dzieliło niż łączyło.

Ideowa i gatunkowa mozaika artystycznych propozycji festiwalu znalazła odbicie w tegorocznym konkursie. Wśród nominowanych projektów była skromna, wpisująca się w tradycję badania obszarów granicznych między mediami praca wideo Andrésa Gavirii -/, w której artysta przekłada fragment książki Kandinsky'ego *Punkt i linia a płaszczyzna* na formę audiowizualną, wykorzystując alfabet Morse'a jako podstawę translacji. Skupiona na konkretnym zagadnieniu estetycznym praca Gavirii nie opuszcza hermetycznych przestrzeni sztuki, podczas gdy kolejny nominowany, grupa ubermorgen.com, swoim internetowym projektem *Google will eat itself* walczy aktywnie z monopolem informacyjnym w sieci. Umieszczając na swoich stronach www reklamy Google, otrzymują oni za każde kliknięcie pieniądze, które następnie przeznaczają na zakup akcji firmy. Google staje się więc ofiarą własnej strategii reklamowej – im jest ona skuteczniejsza, tym szybciej prowadzi do upadku.

W rejon społecznej aktywności zapuszcza się też grupa Platoniq ze swoim projektem *Burn Station*, przenośnym centrum dystrybucyjnym muzyki. Hołdując ideałom free culture, stworzyła ona ruchomą, ciągle uzupełnianą bazę muzyczną, gdzie można posłuchać utworów współpracujących z projektem muzyków, wybrać ulubione i zupełnie legalnie, za darmo zabrać je ze sobą na wypalonej płycie. Podróżując z *Burn Station* po festiwalach, klubach i zwykłych przestrzeniach publicznych, Platoniq sprzeciwia się zdominowaniu współczesnej kultury (nie tylko muzycznej) przez ograniczający kreatywność i wolność copyright, ale przede wszystkim kładą grunt pod nowy, niezapośredniczony przez instytucje sposób uczestniczenia w życiu muzycznym [por. też przypis 9 do tekstu Saby Breitsameter na następnych stronach – przyp. red.]. Dla odmiany, dźwiękowa instalacja *Vexations* – *composition in progress* autorstwa Yuko Mohri i Soichiro Mihary poszerza rozumienie „muzyki” poprzez dopuszczenie wpływu dźwięków otoczenia na struktury muzyczne. Praca bazuje na odtwarzaniu w kółko utworze Erika Satie, którego brzmienie zmienia się stopniowo pod wpływem odgłosów zbieranych przez mikrofony z miejsca prezentacji, dzięki czemu publiczność może aktywnie współtworzyć kolejne wariacje.

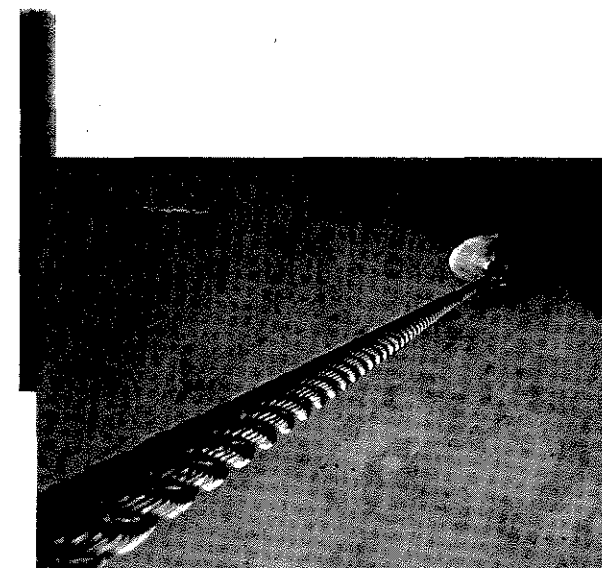
Pierwszą nagrodę w konkursie zdobyła Agnes Meyer-Brandis za interaktywną instalację *SCM Iceberg Probe*. Skonstruowała ona namiot, gdzie zwiedzający, który opuszcza w głąb ziemi superczułą sondę, może na ekranie oglądać zaskakujące

podziemne światy zamieszkane przez małe elfy. Praca Meyer-Brandis wykorzystując ikonografię starych filmów sf, wpisuje technologię w obcy jej porządek baśniowy i mityczny, zaciera granice między nauką a sztuką i przeplata dyskurs naukowy elementami, które pozwalają nam spojrzeć nań z dystansem i humorem. Znamienne jest, że jury konkursu nie mogło zdecydować się, komu przyznać drugą nagrodę i postanowiło rozdzielić ją między niemal wszystkich nominowanych – w tej sytuacji wyróżniona mogła poczuć się jedynie grupa ubermorgen.com, która nagrody nie dostała. Podobnie jak wybór zbyt ogólnego i niejasnego tematu festiwalu zaowocował programem bogatym, lecz chaotycznym, tak też postawa jury może być rozumiana jako wyraz bezradności wobec aktualnie powstających prac i braku pomysłu na uporządkowanie wielości różnorodnych nowomediálních zjawisk artystycznych. Dezorientację i niechęć do diagnozowania najnowszych osiągnięć sztuki medialnej widać było także na festiwalowej wystawie *Smile Machines* poświęconej szeroko rozumianemu humorowi. Jako jedna ze strategii twórczych, humor towarzyszy sztuce współczesnej od samych początków, wystawa więc bardziej niż na dorobku ostatnich lat skupiała się na przekroju historycznym, ukazując głównie prace z lat 70., 80. i 90. *Smile Machines* zwracała się do przeszłości i korzeni sztuki medialnej – a jest to częsty ruch w przypadku zagubienia kontaktu z współczesnością – zarówno pod względem ideowym (humor) jak i formalnym (większą część obiektów wystawowych to „czyste” prace wideo).

Być może granice sztuki mediów coraz bardziej rozpluwają się w świecie, którego tkankę nowe technologie przeniknęły tak głęboko, że stały się ledwie widoczne – zaś produkcja artystyczna, pozbawiona tym samym punktu odniesienia, stała się polem najróżniejszych praktyk i teorii. Wobec tego, najbardziej być może adekwatnym sposobem uchwycenia przemian we współczesnej sztuce cyfrowej jest przedstawienie jej w całej niejednorodności i wielobarwności, bez selekcji i komentarzy. Festiwal transmediale przyjął w tym roku taką właśnie, najszerszą perspektywę. Cóż. Po komentarz zawsze można wrócić do dziadków.

Grzegorz Kurek

Patrz także:
www.transmediale.de
www.andresramirezgaviria.com
www.gwei.org
www.platoniq.net/burnstation
<http://cip.io>
www.forschungsfloss.de



Kiedy na początku lat 90. internet stał się dostępny szerszej publiczności, jego interfejs sprowadzał się wyłącznie do alfanumerycznych znaków i prostych ikon. Historia tego, kiedy i w jaki sposób dźwięki weszły do sieci – musi dopiero zostać napisana.¹

Na przełomie lat 1993/94 w internecie coraz częściej zaczęły pojawiać się dźwięki. Napotkać na nie można było przy swobodnym surfowaniu – przykładem ptasie śpiewy na stronie kalifornijskiego Muzeum Przyrodniczego albo prezentacje lokalnej twórczości na stronach większości wydziałów muzycznych przy amerykańskich uniwersytetach. Radość z niespodziewanego znaleziska ustępowała zazwyczaj gorzkiemu otrzeźwieniu: kto zadał sobie trud „ściągania” dźwięków, był zazwyczaj rozczarowany ich wstrząsającą niską jakością. Również ówczesne programy streamingu, przypominającego radio linearnego transferu treści akustycznych (jak pierwsze wersje RealAudio), nie mogły budzić euforii. Widoczny był jednak zasadniczy postęp: możliwe stało się ich odsłuchiwanie nawet w trakcie pobierania ich z sieci.

Trudno się w sumie dziwić, iż sceptycyzm wobec internetu, zwłaszcza wśród naukowców i artystów operujących nowymi mediami, był wielki. Mimo to, coraz więcej twórców zaczynało interesować się kwestią „dźwięku w sieci”. W końcu wraz z internetem powstała nowa przestrzeń elektroakustyczna. Zainteresowanie nią było różnie motywowane: wielu dostrzegało w sieci otwartą, niekontrolowaną sferę, oferującą możliwość bezpośredniego dotarcia do publiczności bez konieczności przechodzenia przez ucho igielne redakcji radiowych czy wydawnictw płytowych. Pod tym względem doceniano potencjał emancypacyjny i demokratyzujący internetu. Inni widzieli w nim jedynie pewną strukturę, w której kryła się możliwość narodzenia nowych sposobów organizacji dźwięków i materiału muzycznego, nowe możliwości dla formy. Większość była po prostu ciekawska i chciała wykorzystać twórczy potencjał nowej przestrzeni bądź też używała go do celów zupełnie pragmatycznych.

„Nadawanie” przestaje być przywilejem

W połowie lat 90. dwie kompozytorki – Kathy Kennedy (San Francisco) i Susan Frykberg (Vancouver), wymieniając się przez internet plikami dźwiękowymi, wypracowały technikę wspólnego komponowania. Już w roku 1994 projekt

State of Transmission wykorzystywał możliwości i struktury internetu, łącząc na żywo dwie grupy muzyków z Gruzji i Rotterdamu.² W tym samym czasie kompozytor Tod Machover z MIT (Massachusetts Institute of Technology) zbudował dla swojej strony www z *Brainopera* wirtualny instrument, za pomocą którego każdy użytkownik internetu mógł wpływać na dźwiękowy przebieg przedstawienia rozgrywającego się na żywo na scenie.³ Wielki krok naprzód uczyniła w roku 1997 Hybrid Workspace na wystawie Documenta X w Kassel: jasne stało się, że relacjami między dźwiękiem a siecią interesują się twórcy wszystkich dziedzin. Roztrząsali zwłaszcza kwestię samego dostępu do medium. Wraz z upowszechnieniem się internetu bycie „nadawcą” stało się czymś osiągalnym dla każdego, przywilejem powszechnie dostępnym. Dzięki streamingowi te same rozmaite formy i treści, dotychczas dostępne w mediach tradycyjnych, mogły być rozprowadzane w internecie na drodze akustycznej. Potrafiły to już wszakże rozgłoszenie radiowe nadające przez internet (webcasting), powielające fundamentalną dla tradycyjnych mediów zasadę „jeden nadaje – wielu słucha”, która nie satysfakcjonowała większości twórców. Wyruszyli więc na poszukiwanie nowych form dźwiękowych i muzycznych – takich, które byłyby dla nowego medium swoiste.

- ¹ Powinna być ona bez wątpienia historią nie tylko formatów danych, ale także odbiciem tego, z jakimi poglądami na temat roli dźwięku w sieci firmy i programiści rozwijali swoje oprogramowanie audio.
- ² Grupy Sodomka/Breindl, x-space i Norbert Math, por. także http://kunstradio.at/1994/stateof_t.html.
- ³ <http://brainop.media.mit.edu/online/net-music/net-instrument/LabeledSharle.html>.

Jednymi z pionierów w tej dziedzinie okazali się członkowie grupy twórczej Relab.net. Ich akcje loopowe, zainicjowane w roku 1996, udowodniły, że w obszarze akustycznych form sztuki w sieci artyści przenieśli swą uwagę z samej dystrybucji na procesualne akcje społeczne, które da się inicjować wśród elastycznych konstelacji „nadawca – odbiorca”. W latach 90. weszły również w modę koncerty internetowe (remote performances) z zastosowaniem sieci jako technicznej struktury, za pomocą której artyści grający z oddalonych od siebie miejscach mogli ze sobą wspólnie muzykować. Jednak wiele z tych performansów rozegrało się w sposób niezadowolający: opóźnienie czasowe następujące podczas wymiany danych w internecie poważnie utrudniało (o ile wręcz nie uniemożliwiało) symultaniczne granie i mało komu udawało się znaleźć przekonujące estetycznie strategie jego obejścia lub wykorzystania.⁵

Współpraca i interakcja

Równocześnie coraz bardziej wzrastała wśród wszystkich twórców świadomość, że internet – jako przestrzeń publiczna – stwarza odbiorcom możliwość współkształtowania procesów estetycznych – nie tylko opcjonalną i w cechach drugorzędnych, ale w samej ich dźwiękowej istocie. Uczestnictwo, współpraca, interakcja stały się kluczowymi słowami, za pomocą których opisywano tego rodzaju pierwsze kroki. Kluczowymi słowami, które jednocześnie prowokowały sceptycyzm: czy już w latach 60. i wczesnych 70. nie udowodniono, że włączenie słuchaczy w muzyczny proces twórczy doprowadza do efektów banalnych?⁶ Czyż nie wykazano już dawno, że żądania dwukierunkowej komunikacji są naiwne i nadmiernie obciążone ideologią? Czy owa obietnica demokracji, którą przypisywano interaktywnemu równouprawnieniu producenta i konsumenta nie zamieniła się czasem w swoje dokładne przeciwieństwo? I czy te z wielu stron obciążone twórcze nowości były faktycznie tak nowe? Rzeczywiście: modele komponowania, które powstawały na bazie technologicznych struktur dzieł sieciowych, nie były koncepcyjnie nowe. Zasady późniejszych „kompozycji sieciowych” odnaleźć można w licznych utworach wcześniejszych dekad, jak w *Scambi* (1957) Henriego Pousseura, *Musik für ein Haus* (1968) Karlheinz Stockhausena, cyklu *Public Supply* Maxa Neuhasa (który wykorzystywał na przełomie lat 60./70. rozgłośnię National Public Radio w USA⁷) czy w nagradzanych kompozycjach radiowych *A Piece for Peace* i *Crystal Psalms* z połowy lat 80. autorstwa Alvin Currana. Ale: co wówczas mogło powstać tylko wielkim nakładem sił i środków, od połowy lat 90. – wraz z pojawieniem się internetu i coraz bardziej przyjaznej dla użytkownika techniki – stało się nagle znów wykonalne.

Z drugiej strony, tak jak i dawniej, trudno jest odnaleźć w sieci naprawdę ciekawe projekty w morzu banału.⁸ Trywialnych programów, w których za pomocą kliknięcia myszką lub metody „przeciągnij i upuść” możemy określać

i porządkować proste muzyczne frazy, było i jest aż nadto. Również niezliczone projekty co-streamingu – gdzie wiele przestrzennie znacznie od siebie oddalonych wydarzeń muzycznych może się ze sobą spleść i łączyć w czasie rzeczywistym – szybko wyczerpały swój twórczy potencjał. W wielu z nich interakcja i odpowiedź okazywały się przypadkowe i łatwe do zastąpienia czymkolwiek innym: gdy dane wejściowe (input) pozostają bez następstw, wówczas w miejsce artystycznej satysfakcji wkrada się często rozczarowanie i poczucie bezsilności. Emancypacyjne roszczenia takich rzekomo otwartych systemów obracają się zatem w swoje przeciwieństwo. Dla wielu ich uczestników z ambicjami artystycznymi jest to, dawniej, jak i dziś, bolesna konstatacja. Mimo to, w końcu lat 90. powstała pewna liczba prac, które pod względem swej jakości do dziś są niemal bezkonkurencyjne. Chyba tylko dzięki poczcie pantoflowej i określonym „pewnym” listom dyskusyjnym, powstała w roku 1997 audiowizualna instalacja sieciowa berlińskiej grupy skop – wczesny klasyk twórczości internetowej. Wszystko polegało tam na przemieszczaniu się w wirtualnej przestrzeni, która przedstawiała starą, nieczynną instalację elektryczną czy też archaiczne urządzenia tego typu. Zadziwiają w nich przede wszystkim troskliwie opracowane dźwięki i szmer, które powstają przy nawigacji po tych kablach, generatorach i transformatorach – ich konstelacje może zresztą użytkownik po części sam

przetwarzać i zapisywać we wspólnej bibliotece. Następnie, w fazie drugiej, można było remiksować, sampłować i zestawiać rezultaty fazy pierwszej. Ostatnim zadaniem było stworzyć spójną i zamkniętą kompozycję z materiału z pierwszego i drugiego etapu. W pierwszej fazie wzięło udział 30 osób; w drugiej 20, w trzeciej – 5... (przyp. red.)

⁷ Public Supply antycypowało loopy, które zostaną wykorzystane w opisywanych niżej akcjach Relab.net. [Neuhaus wykorzystał radio i sieć telefoniczną: otóż słuchacze mogli dzwonić do studia i – dopuszczeni na antenę live – produkować, grać, odtwarzać dowolne brzmienia. Kompozytor zestawiał dźwięki pochodzące łącznie z 10 aparatów telefonicznych oraz, jeśli dzwoniący słuchacze mieli akurat włączony radioodbornik, pozwalał na sprzężenia zwrotne. Akcję tę powtarzał później przy użyciu doskonalszej technologii (stół mikserski, możliwość przechowywania przychodzących sygnałów) pod nazwą Radio Net w latach 1972 i 1977. W efekcie powstały fascynujące do dziś, gęste, wielowarstwowe kolaże, w których mieszają się dźwięki wszelkiego pochodzenia: głos ludzki, instrumenty, urządzenia elektroniczne, muzyka z taśm, odgłosy wydawane przez przedmioty codziennego użytku, a także elektroniczne zabrudzenia, sprzężenia, transformacje – przyp. red.]

⁸ Aby poradzić sobie z tym problemem, w 1998 roku powstała strona Audiohyperspace radia SWR (www.swr2.de/audiohyperspace), której głównym celem jest służenie za rodzaj przewodnika po nowej sztuce oraz poświęcić się w całości formom muzycznym i dźwiękowym w sieci i przestrzeniach cyfrowych.

kształtować dzięki całej grupie narzędzi. Złożona warstwa dźwiękowa tej produkcji przejawia się w tworzącej własny świat siłę i pozwala przy tym zapomnieć, że gość tej strony internetowej, przykuty do myszki i klawiatury, oddaje się w końcu całkowicie pozamysłowej działalności. Cała ta „web-romantyka” wcale nie chciała faktycznie nadejść, zwłaszcza w końcu lat 90. Internet pod względem muzycznym stał się wtedy płaszczyzną zagorzonego konfliktu. Wprowadzony wówczas format mp3 – wyróżniający się o wiele lepszą niż poprzednie jakością dźwięku – zaczął podmywać fundamenty przemysłu płytowego. Dzięki kompresji danych, skutkiem której można je było odtwarzać i przysyłać znacznie szybciej, nielegalne kopiowanie utworów muzycznych przez internet stało nagle się dziecinne proste. Piractwo, sprzeczne z prawem przywłaszczanie, łamanie praw autorskich, utrata zysków przez autorów będąca nawet zagrożeniem dla ich egzystencji – oto ciemne strony obiecywanej przez internet demokracji.⁹ Ten konflikt stał się tematem interaktywnej produkcji internetowej mp3q (2000) amerykańskiego kompozytora Atau Tanakiego: „Przemysł nagraniowy jest całkowicie sterroryzowany przez demokrację, którą oferuje internet. Sam interesuję się internetem, gdyż może on zagrozić mojej pozycji jako kompozytora: to zakwestionowanie jej motywuje mnie twórczo.”¹⁰ Po wejściu na mp3q, widzi się zrazu na ekranie kwadrat utworzony przez gmatwaninę linii. Przesuwając kursor po ekranie, można go zmniejszać, zwiększać lub obrócić. Owe linie oznaczają linki do stron z plikami mp3, które umieszczone są na niezliczonych serwerach całego świata. Klikając jednocześnie na parę tych linii, wyzwała się z każdej z nich określony strumień audio. Jeśli zaś zaznaczyć ich jeszcze więcej, mieszają się one w pełne wdzięku wielodźwięki. Słuchacz nic już nie potrzebuje robić. Może się tylko rozsiąść w fotelu i przysłuchiwać. Skutkiem jego decyzji jest powstawanie ciągle nowych, polifonicznych konstelacji. Tanaka wyraźnie zachęcał odwiedzających jego stronę do dodawania adresów z własnymi danymi mp3, do czego służyło specjalne okno tekstowe. Wpisy były sprawdzane pod kątem praw autorskich oraz, jeśli nie wylaamywały się całkowicie z przyjętych ram estetycznych (wedle opisu twórcy), zostawały wbudowywane w obraz graficzny, który w ten sposób ciągle się rozrastał. Kompozytor i użytkownik wspólnie tworzyli wieloopcjonalny obraz dźwiękowy. Medialna architektura internetu – „dzielona przestrzeń”, która skonstruowana jest z danych rozsiąanych po serwerach na całym świecie – stworzyła możliwość „dzielonego autorstwa”. Jakkolwiek był to system otwarty, nie brzmiało mp3q banalnie czy przypadkowo: dzięki temu, że Tanaka działał jako „filtr”, uzyskał efektowne relacje między swoim nadrzędnym planem a swobodnie dodawanymi elementami.

⁹ Prawa autorskie są jednak najczęściej łamane – wbrew lamentom producentów i koncernów – nie po to bynajmniej, by się na kradzionym samemu wzbogacić (jak to robi większość tzw. piratów sprzedających podrobione/kradzione produkty na prawdziwym rynku), ale w celu podzielenia się i/lub dotarcia do sztuki. Otóż większość internetowych portali czy wewnętrznych sieci, z których można ściągnąć kradzioną muzykę, jest darmowa i zasadza się na dobrej woli użytkowników, którzy udostępniają sobie nawzajem zawartość dysków swoich komputerów. Ma tu więc miejsce oddolna, anarchistyczna akcja, która szkodzi nie tylko samym artystom, ale o wiele bardziej rozmaitym pośrednikom: producentom, radiostacjom, sprzedawcom itp. Jest ona przejawem dążenia do możliwie bezpośredniego kontaktu ze sztuką, co wielu muzyków szybko zrozumiało, proponując kupno swoich produkcji bezpośrednio w sieci, w jednorazowym zakupie lub abonamencie. Zjawisko to może wyznaczyć nowe standardy rozumienia prawa autorskiego (terroryzującego obecnie również didżejów czy plądrofoników). Domagają się jej przykładowo muzycy i słuchacze zrzeszeni w organizacji Creative Commons www.creativecommons.org

Autonomiczna sieć jako komponujący podmiot

Również jego kolejna, większa praca, interaktywna radiowo-internetowa kompozycja *Frankensteins Netz / Prométhée Numérique / Wiretapping the Beast* (zamówienie SWR z 2002 roku, www.swr.de/swr2/audiohyperspace/ger_version/frankensteins_netz) bazowała na dźwiękowych przyczynkach internautów. Każdy odbiorca miał ze swojego domowego komputera okazję – zgodnie z tytułem dzieła – „karmić” cyfrową kreaturę własnymi dźwiękami, obrazami czy tekstami. Stąd mogła ona się przejawiać w zawsze zmiennych formach, wciąż na nowo i inaczej. Dźwięki odwiedzających stronę szły do dynamicznego banku danych i w ten sposób dostarczały materiału zarówno permanentnej instalacji internetowej, jak i występom na żywo. Zamiast samemu być „filtrem”, stworzył Tanaka (wspólnie z programistą i artystą Antoinem Schmittem) wirtualnego performerera. Został on tak zaprogramowany, by przetwarzać dane z serwera i dodawać doń wniesione przez publiczność dźwięki zgodnie z wcześniej zaplanowaną dramaturgią i stosując się do uprzednio wybranych zasad kompozytorskich, tworząc jedno kontinuum. Tak oto objawiła się sieć, względnie: kreatura cyfrowa, jako autonomiczny, żywotny system, komponujący podmiot. Na nowo urzeczywistnił przy tym prastary, występujący już w *Prometeuszu* Ajschylosa lęk przed usamodzielniającymi się maszynami i technologiami. Podczas gdy *Frankensteins Netz* był od początku procesem publicznym, który poprzez kombinację internetu z radiem wyłonił się z czysto indywidualnego świata doświadczeń, dla większości dźwiękowych projektów w sieci typowe było odgrywanie ich początkowo w prywatnych lub małych kregach. W tym miejscu trzeba wspomnieć zwłaszcza o wspólnych przedsięwzięciach wielu użytkowników (multi-user projects). Korzystają one z wyjątkowej specyfiki komunikacji sieciowej – radio wysyła z jednego punktu sygnały w formie kęgów do wielu odbiorców; telefon realizuje komunikację jeden-na-jednego, natomiast w internecie możliwa staje się, obok obu wyżej wspomnianych, komunikacja wielu-z-wieloma. Tego typu architektura komunikacji jest nowa i możliwa dopiero dzięki sieci. Warto jednak odnotować, że we wczesnej erze radia (w czasach I wojny światowej w USA) nadawca i odbiorca pozostawali na tej samej częstotliwości, co przypominało czat internetowy i przebiegało oczywiście akustycznie.

⁴ W takich międzykontynentalnych przedsięwzięciach brało udział wiele grup artystów. Zasadą było, że pierwszy uczestnik wysyłał strumień audio w sieć, drugi chwycił go z niej, dodawał na żywo własne dźwięki i wysyłał tę mieszaninę następnemu uczestnikowi do dyspozycji. Ten znowu miksował z tego swoją kompozycję, słał ją dalej i tak aż do momentu, kiedy wracała ona do punktu wyjścia – z typowymi dla internetu opóźnieniami czasowymi od 10 do 30 sekund. Im częściej następowało przysyłanie, tym bardziej szumowy stawał się efekt finalny.

⁵ Przykładowo, sieciowych performansów „oscylatora” grupy Sensorband, gdzie każdy wysyłał ton sinusoidalny za pomocą specjalnie zbudowanego połączenia. Drgania były tak cyfrowo kodowane, że się nawzajem modulowały wedle praw fizyki, przy czym powstawały wzmocnienia, zatarcia, dudnienia i interferencje.

⁶ Potwierdziły to efekty pojawienia się jednego z programów służących do robienia remiksów, holenderskiego Radiant Musiek (<http://radiantlab.com/musiek>), który oferował użytkownikom działanie na trzech poziomach: od totalnego chaosu do konstruktywnego porządku. Swoiście perwersyjna była, notabene, muzyczna baza pierwszej fazy – tworzyły ją wyłącznie dźwięki zepsutych dysków twardych, które można było dowolnie

czy na www.archive.org, gdzie dotychczas zgromadzone 10.000 utworów, których autorzy zgadzają się na bezpłatne kopiowanie. Innym, mniej może radykalnym pomysłem (choć trudniejszym w realizacji) pozostaje wprowadzenie przez państwowe, centralne organizacje miesięcznego abonamentu na ściąganie przez internet określonej ilości plików, z którego dochody mogłyby być rozprowadzane proporcjonalnie (względem kopiowanego materiału) producentom nagrań i artystom. Nowym koncepcjom prawa autorskiego z pewnością poświęcimy blok w jednym z przyszłych numerów „C”, odsyłając na razie do artykułu Wojtka Kucharczyka *Kopirajt is not ok!* z nr. 5 i na stronie www.glissando.pl (przyp. red.)

¹⁰ Kompozytor w wywiadzie z autorką, w sierpniu 2000 roku. Por. także Sabine Breitsameter, *Unterhaltung im Internet. HörSpiel als Interaktion*, SWR2, Stuttgart 2000, pod www.swr2.de/hoerspiel/audiohyperspace/sendung/20001214/index.html.

Taką akustyczną przestrzenią wieloużytkownikową, której powstanie również umożliwił dopiero internet, stanowił WebDrum Nicka Didkovsky'ego i Phila Burka (1999, www.transjam.com/webdrum). We wspólnych improwizowanych sesjach perkusyjnych mogło brać udział aż do dwunastu uczestników, niezależnie od tego, gdzie by się znajdowali. Każdy, kto załadował stronę i zainstalował z niej poprawnie niezbędny program, otrzymywał do wyboru wirtualny instrument perkusyjny. Poprzez graficzny interfejs uczestnik mógł dowolnie skonfigurować swoje bębny. Parametry takie jak rytm, tempo, wysokość, dynamika, barwa można było indywidualnie ustawić i zmieniać za pomocą myszki, a następnie synchronizować z instrumentami pozostałych uczestników podczas sesji w czasie rzeczywistym. Wszyscy mieli możliwość słuchania tylko sumarycznego efektu wspólnego grania.¹¹

Krytycy często wskazywali na ułomność takiego sposobu bębnienia, które już choćby pod względem wrażeń czysto zmysłowych nie mogło konkurować z doświadczeniem „rzeczywistej”, fizycznej perkusji. Z pewnością trafny zarzut. A jednak są zapaleńcy, którzy w umówionym czasie spotykają się na tej stronie – z przyjaciółmi, krewnymi, innymi artystami, zazwyczaj z różnych kontynentów – by oddawać się wirtualnej grze na bębnach. Tym, co umożliwia WebDrum, jest pewne wspólnotowe wykonawcze i komunikacyjne doświadczenie, bliskie spontanicznej improwizacji perkusyjnej w „rzeczywistym” życiu.

Auracle (2004, www.auracle.org), najnowsza praca Maxa Neuhausa, przedstawiona w ramach festiwalu w Donaueschingen, korzysta z tego samego programu (JSyn Phila Burka) otwierającego przestrzeń dla wielu użytkowników. Jednak interfejsem, przez który wprowadzane są dane, nie jest tu klawiatura, lecz mikrofon: dźwięki wytwarzane są, kontrolowane i różnicowane za pomocą głosu. Można w ten sposób wejść w muzyczny dialog z innymi użytkownikami Auracle, będącymi w danym czasie online.

Opisując ten rodzaj aktywności możliwy dzięki jego systemowi, monachijski artysta i programista Jörg Stelkens, używa określenia „domowe muzykowanie”. peerSynth (2004, www.peersynth.de) jest dostępnym przez internet programem syntezy dźwięku, z którego wielu użytkowników może korzystać równocześnie i wspólnie tworzyć muzykę. Wymiana danych odbywa się na znanej z muzycznych platform (w rodzaju Napstera) zasadzie peer-to-peer, która łączy bezpośrednio ze sobą dwie osoby. Graficzny interfejs jest łatwy w obsłudze i, co szczególnie godne uwagi, jego możliwości dźwiękowe są bardzo wszechstronne. Z samodzielnie zapisanych dźwięków można stworzyć własny, podstawowy materiał, dający się później przekształcać i zmieniać na dziesiątki sposobów. Efekty – wspólne akcje dźwiękowe i improwizacje – jakościowo mieszczą się między niezgrabnymi, dyletanckimi próbami a zaawansowanym, mistrzowskim poziomem.¹²

Tradycyjne, wywodzące się z muzycznej kultury XIX wieku pojęcie „domowego muzykowania”, nie ma tu wymiaru jakościowego, dotyczy raczej stopnia otwartości. W niektórych projektach, przeznaczonych teoretycznie dla wielu użytkowników, ich krąg bywa ograniczony. Zarazem pozostawanie biernym, zewnętrznym uczestnikiem takiego procesu jest na ogół mało satysfakcjonujące, gdyż nie powstawał on z myślą o takich odbiorcach.

¹¹ Warto tu wspomnieć o jeszcze jednym, niemal instalacyjnym projekcie internetowym: światowej stronie, Global String, autorstwa wspomnianego Atau Tanaki i Kaspára T. Toepfiza (<http://sensorband.com/atau/globalstring>). Prostota tego projektu daje do myślenia: otóż grubą stalową linę o długości 15 metrów rozpina się skośnie między podłogą a ścianą (na wysokości ok. 5 metrów), podłącza sensory, które przetwarzają drgania analogowe na dane cyfrowe, następnie kombinując je za pomocą sieci z innymi takimi strunami, które mogą znajdować się w różnych zakątkach świata, tak iż powstaje „opasująca glob struna”, której drgania się sumują, kombinują, tworzą bogaty i żyjący dźwięk, który zmienia się w zależności

Radio staje się „metakanałem”

Pozostaje jedno otwarte pytanie: nasze tradycyjne pojęcie sztuki związane jest z nakierowaniem jej na publiczność – co zostanie zatem z samej sztuki, jeśli innowacyjna artystyczna praktyka będzie tę publiczność eliminować? Sprzężone z cyfrowymi sieciami i ich ciężkim do objęcia audytorium, radio zyskuje ważną rolę. Podczas gdy zorientowana na uczestnictwo lub interaktywna produkcja muzyki w internecie może być w swojej wieloopcjonalności realizowana zawsze i tylko indywidualnie, niezobowiązująco i ciągle na nowo (ryzykując spowodowaną powierzchowną interakcją trywializację ustawień), radio zdolne jest wziąć na siebie rolę „metakanału”. Dzięki właściwej dla emisji w postaci linearnego programu, artysta ma tu szansę zademonstrować konsekwencję i spójność swojej pracy. Jego realizacja jakościowo przewyższy metodę „prób i błędów” stosowaną przez internautów. Słuchacze doświadczą przy tym, że artystyczne wymagania postawione projektom interaktywnym rzeczywiście rosną, nie pozostając tylko czczymi deklaracjami. Poza tym linearny przepływ danych w radiu (lub na koncercie) wymusza koncentrację, uważne słuchanie, które jest fundamentem rozumienia czy zdolności krytycznej. Zdolności, która w erze usieciowionych muzycznych interakcji, bardziej niż kiedykolwiek potrzebuje impulsów i inspiracji.

Jak wyglądają obecnie relacje między muzyką a siecią? Po drodze wypróbowano i przetestowano większość możliwości związanych z muzyką oraz sztuką dźwięku bazującą na sieci. Wiele z tego, co przed laty wydawało się oryginalne i innowacyjne, zdążyło się zestarzeć. Równocześnie internet – z racji swoich technicznych ograniczeń – przestał być dla części artystów atrakcyjny.

Kompozycje, w których realizowane są „zasady sieciowe”, mogą być dziś zastosowane w obrębie struktur, które – choć są bardziej wymagające w obsłudze i trudniejsze do zaprogramowania – oferują o wiele więcej możliwości estetycznych.

Przykładowo, spore grono artystów stworzyło kompozycje na połączone siecią telefony komórkowe – uczyniły tak m.in. Holenderki: Carolien Euser i Nathalie Faber w swojej pracy pt. Tele-Tap (Amsterdam, 2001). Gerhard Eckel wraz z zespołem rozwinął cały „system słuchania”: cyfrowe dzieło sieciowe, dzięki któremu można było wytworzyć w czasie rzeczywistym quasi-hipertekstowe struktury dźwiękowe, eksploatując interaktywne możliwości przestrzeni dźwiękowej. Razem z Hiszpanem, Ramonem

od akcji uczestników (choć podobno najlepiej brzmi przy trzech wykonawcach). Co ważne – i podobne do WebDrum – nie słyszy się dźwięków swojej części instalacji, a tylko widzi jej wykres sonograficzny, natomiast głośniki transmitują jedynie dźwięki połączonych strun. (przyp. red.)

¹² Warto tu wspomnieć jeszcze o FMOL (F@ust Music Online, www.iua.upf.es/sergi/FMOL) Sergi Jordy, programie mieszczącym się gdzieś pomiędzy instrumentem a forum do wspólnego komponowania w czasie realnym (sam twórca powołuje podobieństwo do konwencji grania na 4 ręce, gdzie ma się do dyspozycji wspólna przestrzeń i instrument). Dysponuje on dwoma interfejsami, Bamboo i Medusa, przeznaczonymi odpowiednio dla amatorów i akademików, tak iż każdy może znaleźć coś dla siebie. Muzyka grana jest za pomocą szeregu podprogramów-instrumentów, które – co niezwykle ważne i innowacyjne w porównaniu z sytuacją konwencjonalną – mogą na siebie wzajemnie wpływać i zmieniać swoje ustawienia w czasie gry! Inną istotną zaletą FMOL-a jest quasi-partyturyowy zapis dokonań, w postaci symbolicznego diagramu pokazującego zdarzenia, uczestników i ich akcje, a sam powstały w wyniku improwizacji plik muzyczny można później oczywiście dowolnie odgrywać, ciąć, modyfikować, dogrywać, powtórnie zapisywać. (przyp. red.)

Gonzálezem-Arroyo skomponowali pierwszy artystyczny prototyp tegoż, pt. Mit offenen Auren.¹³ Amerykańska artystka Teri Rueb stworzyła z kolei dźwiękowe instalacje w Watt obok Cuxhaven w Niemczech oraz w kanadyjskich Górach Skalistych z użyciem GPS. Bez wcześniejszych eksperymentów w internecie projekty te byłyby prawie nie do pomyślenia. Co niegdyś zostało sformułowane w „sieci nad sieciami”, wdarło się później w rzeczywistość przestrzeń: interaktywny odbiór, wymiana danych. I tak oto entsinnlichte majstrowanie za pomocą myszki, klawiatury i ekranu, dobiegło końca.

Żadne z form sztuki bazujących na sieci nie są już w stanie spełnić oczekiwań wynikających z tradycyjnego rozumienia ról twórcy i odbiorcy. Już znaczenie pojęcia kompozytor/autor zmieniło swój zakres – przestał on występować jako „koncentrator” destyluje znaczenie i ustala fizjonomię swojego dzieła. Funkcjonuje on tu raczej jako moderator, który definiuje temat, formułuje zestaw (set) reguł i procesów w obrębie wybranej sytuacji komunikacyjnej lub wprowadza w obieg pewną architekturę wymiany. Stąd wynika także nowa rola słuchacza, w której postrzeganie zmienia się w uczestniczenie, a odbiorca staje się tożsamy z interpretatorem. Gdzie rozumiejące przyswojenie sobie słuchanego powinno następować wewnątrz pewnych ustawień (settings), które wypełnić ma właśnie odbiorca. Odtwarzając dzieło, nie przyjmuje on już postawy biernego postrzegania (poprzez rozparcie się w fotelu), odbiera je raczej poprzez szukanie, próbowanie, mierzenie, nawigowanie, ingerowanie, proponowanie, odrzucanie, i ponowne próbowanie. Każde działanie jest odwracalne. Nie ma już więcej owego „tak a nie inaczej”, tego wcześniej określonego i zapisanego rezultatu akustycznego.

Odbiorca nowego typu musi włączyć się do gry – inaczej projekt nie objawi się. Kto będzie chciał zdystansować się krytycznie, nie wejdzie w kontakt z dziełem. Tak oto użytkownik musi stać się częścią artystycznego tworu, którego jakość zależy w równym stopniu od niego, co od danych na wejściu.

Co z tego wynika dla muzyki, dla samej sztuki? Tam, gdzie kompozytor staje się moderatorem, gdzie odbiorcy wypełniają te struktury i reguły, dołączając swój input, dzieło charakteryzowane będzie przez opracowywanie, przeróbkę i ciągle modyfikacje danych wejściowych. W zależności od zaprogramowania, dzieło takie wykaże się żywotnością i zmiennością. Ono się „dzieje” ciągle na nowo i wciąż inaczej prezentuje, przez co przypomina naturę lub dynamiczne środowisko. Muzyka przyszłości może przyjąć model, który Roy Ascott, kierownik centrum sztuki interaktywnej Uniwersytetu w Newport w Walii, opisał

kiedyś następująco: „Nie tyle znaczenie, treść, pojawienie się, krótko mówiąc: semiologia będą w niej odgrywały rolę, raczej jej zachowanie/stosunek względem odbiorcy.”¹⁴ Muzyka nie pozostanie zatem gatunkiem, który istnieje wyłącznie w czasie linearnym (jak podczas koncertu) czy przestrzeni sytuacyjnej (jak podczas instalacji). Może stać się raczej tworem, który objawi swoją wielopostaciowość i wielowymiarowość tylko tym, którzy wejdą z nim w dialog. Zagrozeniem byłaby w takim przypadku możliwość utraty zdolności do samookreślenia się, kiedy nie będzie już jasne, czy to my jesteśmy tymi, którzy przyswajają sobie sztukę, czy to raczej sztuka, system, cyfrowe środowisko, jest tym, które nas przyswaja. Natomiast szansą: muzyka rozumiana nie tylko jako „produkt”, ale również jako działanie – co wskazuje na długą tradycję i co może, zwłaszcza w kulturach industrialnych, zyskać znowu nowe znaczenie.¹⁵

Sabine Breitsameter

Tłumaczenie i przypisy redakcyjne: Jan Topolski.
Redakcja: Katarzyna Kwiecień, Anna Pęcherzewska

Tekst ukazał się w oryginalnej wersji pt. Klang im Internet w magazynie Deutscher Musikratu, „MusikForum” nr 1/2005.

Điękujemy bardzo zarówno Redakcji, jak i Autorce za możliwość tłumaczenia i publikacji w naszym piśmie. Prof. Sabine Breitsameter jest specjalistką od nowych mediów, profesorem berlińskiego Universität der Künste oraz założycielką i redaktorką nieocenionej strony Audiohyperspace (www.swr2.de/audiohyperspace) na serwerze radia SWR, gdzie prowadzi od wielu lat cotygodniowe audycje. Była również inicjatorką oraz kuratorem działającego w zeszłym roku polsko-niemieckiego radia artystów radio_copernicus, działającego od sierpnia do grudnia 2005 roku.

Wszystkim zainteresowanym tematyką muzyki sieciowej polecamy na początek następujące pozycje:

Barbosa Alvaro, Displaced soundscapes: A survey of network systems for music and sonic art creation, w: „Leonardo Music Journal”, 2003, vol. 13

Baumgärtel Tilman, wywiady z twórcami internetowej muzyki, [net.art] i [net.art 2.0] Verlag für moderne Kunst, Nürnberg 1999, 2001 „Neue Zeitschrift für Musik” 5/2004 – monograficzny numer poświęcony muzyce w internecie, pod redakcją Golo Föllmera, zawiera mnóstwo ciekawych artykułów (m.in. o technikach i estetyce, recepcji, prawie autorskim, są również wywiady z twórcami) oraz arcyciekawy krążek CD z prezentacjami oraz opisami kilkunastu projektów.

Föllmer, Netzmusik. Elektronische, ästhetische und soziale Strukturen einer partizipativen Musik, Hofheim 2005

Material Re Material (remix©right), różni autorzy, Symposion MaerzMusik, Dokumentation mit CD, Saarbrücken 2004.

Wollscheid Achim, Peilton durch Kunst ersetzt, w: „MusikForum” 1/2005

Netzmusik w: Handbuch der Musik im XX. Jahrhundert, red. Helga de la Motte-Haber, Tom VIII, Laaber 2000

¹³ Zamówienie na wystawę szwajcarskiej artystki Beata Zoderera w Kunstmuseum w Bonn w 2003 roku

¹⁴ Sabine Breitsameter, Unterhaltung..., op. cit.

¹⁵ Oto bowiem, po niemal paru tysiącach lat może wreszcie runąć trójpodział władzy: profesjonalizm twórców, autorytet krytyków, bierność odbiorców – za pomocą łatwych w obsłudze, dostępnych dla każdego narzędzi (nie jak instrumenty kultury wysokiej, np. skrzypce). W paradoksalny sposób, bo opierający się na najnowocześniejszych i najbardziej zaawansowanych technologiach, pomaga nam internet znaleźć w sobie owego mitycznego już w tej części świata człowieka muzykującego – tego, którego jeszcze nie utraciły kultury pierwotne i im zbliżone. Czy faktycznie za pomocą elektronicznej muzyki, którą każdy może w równie ciekawy sposób wytworzyć, korzystając z domowego komputera, a następnie dzięki sieci wejść z innymi w twórczy dialog – dokona się społeczna rewolucja, czy faktycznie zostanie stworzone demokratyczne społeczeństwo muzyczne? Najbliższe 10-20 lat okażą się dla tego pytania rozstrzygające. Być może odnajdziemy w sobie instynkty twórcze i wbrew instytucjonalnym regułom, koncertom fonograficznym oraz rynkowej opresji, sięgniemy po myszki i klawiatury z taką radością i spontanicznością, jak nasi przodkowie sprzed tysięcy lat sięgali po kołatki i bębny... (przyp. red.)

nieprzypadkowe spotkania muzyki z naturą

czyli rzecz nie o delfinach

Chociaż średniowieczna koncepcja muzyki sfer, której pierwociny niektórzy osadzają w pitagorejskiej filozofii, odnosiła się w istocie nie do dźwięku, będąc jedynie matematyczną koncepcją wyrażającą harmonijny ruch planet, sam dobór metafory nie jest przypadkowy. Poszukiwanie piękna – również sonicznego – w otaczającym nas świecie jest jednak tylko drobną epizodem kultury Zachodu. Jako jej element przez znakomitą większość swojej historii muzyka zwracała się ku umysłowi i uczuciom – dwóm domenom, które w powszechnym postrzeganiu wyróżniały nas wśród wszystkich części świata naturalnego. Wznosząca dusze ku Bogu, zagrzewająca waleczne serca bądź poruszająca swoją melancholią muzyka była jedną z manifestacji ludzkiego geniuszu i jego wyższości nad brutalną i prymitywną materią otaczającej rzeczywistości. Nawet jako figura wyobraźni muzyka sfer to próba nałożenia na kosmiczne zjawiska reguł postrzeganych przez ludzki umysł, próba tłumaczenia antropomorficzną zasadą czegoś, co z jednej strony wydawało się bezrozumne, a z drugiej manifestowało obecność istoty stwórczej.

Era nowożytna najbardziej ogólnie, dwudziesty wiek nieco precyzyjniej, a najdokładniej ostatnie dekady odmieniły ten stan rzeczy. Współczesna muzyka czy też sztuka dźwiękowa (bo taki termin często wydaje się bardziej adekwatny) nie poszukuje swoich inspiracji tylko w ludzkiej wyobraźni i nie z niej czerpie wyłączną inspirację. W różnym stopniu kompozytorzy coraz częściej i w coraz bardziej wymyślny sposób zwracają się ku światu naturalnemu – jak Olivier Messiaen, w czasie jednego ze swoich wykładów uznający, że „przyroda jest najwspanialszym źródłem” a w swojej twórczości praktycznie korzystający z natury od śpiewów ptasich (i ich harmonii, melodii, rytmów) po syntestetycznie przełożone na muzykę krajobrazy i złożenia barw.

Jednym z wielkich repozytoriów tak eksploatowanych zasobów jest szeroko rozumiany ambient – niekoniecznie zdefiniowany jako nałożone na określone szybkości beatu śpiewy delfinów czy wielorybów.¹ W znakomitej książce *Ocean of Sound* David Toop, muzyk i krytyk, śledzi historię ambientu jako tego gatunku, który z różnych zjawisk XX wieku jest najbardziej wyczulony na słuchanie otaczającego nas świata i włączanie jego akustycznego aspektu w naszą działalność estetyczną. Dotyczy to zarówno skali mikro jak i makro – przynajmniej od czasów Johna Cage'a wiemy, że świat wokół nas nigdy nie jest cichy i wystarczy odrobina uwagi, aby wsłuchać się w niego, i wyobraźni, aby włączyć go w naszą muzykę.

Zakres naturalnych inspiracji współczesnych muzyków to temat na książkę, a nie artykuł o ograniczonej długości – poniższe uwagi należy więc potraktować bardziej jako wprowadzenie do fascynującego świata przyrodniczych eksploracji, niż jako raport o stanie dyscypliny. Omówienia niżej wymienionych kierunków zawierają też jedynie najbardziej oczywiste przykłady albumów czy muzycznych kompozycji – w każdym przypadku są one czubkiem góry lodowej, którą to metaforą obejmę rzesze mniej i bardziej znanych artystów podążających ścieżkami wydeptanymi przez tamtych.

Pieśń krwi

„Pieśń krwi”, „blood music” – to jedna z tych chwytliwych fraz krążących po naszej kulturze – postmodernistycznie pozbawionych referentów, kuszących swoją pustką, oczekujących znaczenia. W najbardziej oczywisty sposób odnosi się ona do klasycznej już powieści science fiction z 1985 roku, autorstwa Grega Beara w której muzyki jako takiej w ogóle nie ma, zaś jej tytuł to przybliżona próba opisu „języka”, jakim porozumiewają się noocyty – nowa forma życia, w prawdziwie apokaliptyczny sposób przejmująca panowanie nad wszechświatem. Ta metafora jest jednak adekwatnym wyrazem sytuacji, w której język – na dobre i złe – kształtuje naszą percepcję dźwięków. Muzyka zaczyna się ponoć we wnętrzu artysty – to również, rzecz jasna, jedynie ładna metafora, ale liczba tytułów albumów oraz nazw formacji i projektów, w których pojawiają się nazwy części ludzkiego ciała, jest imponująca. Jak na ironię, najbardziej oczywisty podejrzany – gatunek, którego nazwa skraca się do EBM, zaś w pełnej wersji brzmi Electronic Body Music (spopularyzowany przez belgijski FRONT 242 i całą masę ich naśladowców) – ma akurat mało wspólnego z ludzkim ciałem. Jedynym rozsądnym łącznikiem z tą ideą wydaje się analogia pomiędzy miarową repetytywnością a organiczną, niemal fizyczną skłonnością człowieka do hipnotycznego rytmu, kiedyś dostarczanego mu przez plemienne bębny, dzisiaj pompowanego przez nowych szamanów kultury, didżejów. Napędzające EBM elektroniczne beats są jednak w oczywisty sposób inspirowane najbardziej podstawowymi z naturalnych rytmów: uderzeniami serca i będącym ich skutkiem pulsowaniem krwi. Nawet pobieżny przegląd współczesnej muzyki zaowocuje dziesiątkami, jeśli nie setkami znalezisk. Nie chodzi tu bynajmniej o bardzo częste w najrozmaitszych odmianach metalu i radykalnej muzyki gitarowej związki ze scenami i aktami przelewania krwi – soundtrackiem do nich nie jest bowiem miarowe pompowanie, a jedynie przerażające krzyki ofiar. Obok nich – przede wszystkim w szeroko pojętej muzyce elektronicznej – istnieje gęsta sieć odniesień do krwi, z których wyłania się niemal swoista jej ikonografia. W jej ramach krewną figurę jako symbol zejścia poniżej świadomej płaszczyzny języka, racjonalności i kultury (a może znalezienia się poza nimi).

Czy wszelkie tego rodzaju odniesienia w tytułach i oprawie graficznej przekładają się na warstwę dźwiękową, pozostaje odrębnym pytaniem. Najczęściej nie, ale istnieje też cały szereg artystów, którzy w swojej twórczości

dosłownie wykorzystywali odgłosy ciała.

Jednym z nich jest Akifumi Nakajima, bardziej znany jako Aube. Praktycznie od początku swojej nagraniowej kariery we wczesnych latach 90. Japończyk znany był ze stosowania pojedynczych źródeł dźwięku jako materiału wyjściowego do operacji i transformacji, które wyprowadzały rozpoznawalne początkowo odgłosy w niemal abstrakcyjne rejony, kiedy wiedza o wyjściowym materiale była niezbędna do jego identyfikacji. Chociaż gros inspiracji Nakajimy pochodzi z wybitnie technicznych regionów (lampy, oscylatory, spektroskopy, druty), cielesne odgłosy zajmują wśród takich źródeł znaczące miejsce. I tak *Maze Head Shift* (Pain Art 1996), *Artifact* (Bawler Productions 1996), *Evocation* (Auf Abwegen 1998) *Cerebral Disturbance* (Anomalous 1999) oraz *Blood-Brain Barrier* (Ytterbium 1999) zbudowane są na samplach przebiegów fal mózgowych i elektroencefalogramów (tytuł ostatniego z wymienionych albumów to odniesienie nie tylko do terminologii medycznej, lecz także do jednej z kluczowych fraz w *Pieśni krwi* Beara), trzyciałowy *Pulmoplexus* (Staalplaat 1995) oparty jest na samplach z płuc, jedna z siedmocalowych płytek z boxu *Quadroration* (Self Abuse 1997) oraz *Cardiac Strain* (Alien8 1997) wykorzystują odgłosy pracy serca, zaś *Nerv Vague Minimalistique* (Spectre 1997) – krwi. Listę ta można uzupełnić też „synestezijną” serią trzech longplayów wydaną w 1997 przez Praxis Dr. Bearman, na którą składają się *Throb in Manic Red*, *Sigh in Depressive Blue* oraz *Vas in Euthymic Violet* wykorzystujące odpowiednio dźwięki serca, płuc i krwi. Muzycznie albumy te pokrywają niemal całe spektrum pomiędzy kompozycjami głośnymi, zgrzytającymi i wybitnie noise'owymi a stonowanymi, dźwiękowo spustoszonymi i ambientalnymi. Niektóre z tych albumów stanowią porażające wizje naszego ciała – *Cardiac Strain* jest tyleż uzależniający, co katartyczny w gęstniejących

pod koniec każdego z utworów zasłona naszego wewnętrznego hałasu; inne to raczej intelektualne zabawy, zwłaszcza te, w których organiczne brzmienia przetwarzane są nie do poznania przez wysoce nieorganiczne, elektroniczne instrumentarium. Czy faktycznie mówią nam one coś o ciele – trudno powiedzieć, ale konieczność³ opatrywania albumów notami dotyczącymi źródła dźwięku zbliża muzykę Aube do twórczości conceptualistów, wśród których dzieło sztuki nabiera pełni znaczenia dopiero w połączeniu z opisem językowym.

Innym ciekawym artystą z kręgów elektroniki inspirowanej biologicznymi odgłosami ciała jest Daniel Menche, który wykorzystywał je na swoich wczesnych albumach. Klasycznym przykładem jest tu *Screaming Caress* (Side Effects 1997), wśród którego budulców znajdujemy dźwięki generowane przez skórę, krtań, płuca, serce czy pięści. Podobnie jak w przypadku Aube, po potraktowaniu elektroniką ich naturalizm przynajmniej częściowo zacierają się i dopiero znając fakty możemy interpretować niektóre z niskich tapnięć jako uderzenia serca czy wysokie skrzypienia jako odgłos pocieranej skóry. W odróżnieniu jednak od albumów wcześniej omawianego artysty, w takiej identyfikacji zawartości nagrań Menche'a pomagają sugestywne tytuły poszczególnych utworów, takie jak *Fist Full of Hell*, wspaniale dwuznaczny *Coughing Angel* czy *Caressing the Scream*. Pod wieloma względami ten ostatni jest o wiele wyraźniejszy i łatwiej rozpoznawalny niż większość produkcji Nakajimy – również z uwagi na znaczne na tym albumie natężenie dźwięku. Jest to oczywiście wysoce subiektywne wrażenie, ale o ile Japończyk jawi się jako znacznie bardziej kliniczny, intelektualny i w jakimś sensie suchy (słuchanie Aube w dużej ilości jest dla mnie samego raczej zajęciem intelektualnym niż przeżyciem estetycznym), to Amerykanin wydaje się wyrażać coś bardziej konkretnego. Z jednej strony natężenie, a z drugiej nierozzerwalny związek znaku (tytułów i koncepcji) i oznaczanego (odgłosów ciała) negują jednostronność pogodnego biologizmu ludzkiego ciała wyrażonego w organicznym ambiencie i wskazują, iż mrok, piekło i chaos są w nas samych – nie tylko w miltonowskim sensie, ale dosłownie!

W cieniu helisy

Po zupełnie innej skali inspiracji poruszają się kompozytorzy inspirowani kodem genetycznym człowieka. Tego rodzaju sztuka powstaje już od paru dziesięcioleci – wystarczy przypomnieć sobie obecne w szeregu obrazów Salvadora Dali charakterystyczne helisy czy niemal całą twórczość współczesnego artysty Eduardo Kaca – jednak przypadająca niedawno 50. rocznica opublikowania w „Nature” sławnego artykułu, w którym Watson i Crick przedstawili strukturę DNA, na nowo ożywiła zainteresowanie kwasem dezoksyrybonukleinowym i kwestią jego fundamentalnego znaczenia. Muzyka nie pozostaje w tyle. Co więcej, w odróżnieniu od Nakajimy czy Menche'a, dla szeregu artystów dźwiękowych kod DNA to nie tylko inspirujący emblemat czy przetworzony nie do poznania materiał wyjściowy, ale w bardzo dosłowny sposób budulec, z którego można tworzyć. Poza tym, kod genetyczny zapewnia – rzecz jasna po odpowiedniej transkrypcji – nie tylko pewien idiom dźwiękowy, ale również cały system organizacji, rządzący się ściśle określonymi prawami. Modelowanie dźwięków na wzór DNA jest oczywiście bardziej wymagające (zarówno logistycznie, jak i od strony teoretycznej) niż przetwarzanie pojedynczych

sampli odgłosów ciała, i dlatego też większość kompozytorów działających na polu „muzyki DNA” to osoby mniej związane z jakąkolwiek sceną muzyczną, a bardziej z szeroko pojętą sztuką multimedialną, a nawet światem nauki. Na uwagę zasługuje projekt Sonic Gene (kierowany przez Sophie Dauvois), którego uczestnicy postawili sobie za cel „przetłumaczenie” całego ludzkiego genomu na muzykę. Dauvois i jej współpracownicy przekodowali cztery zasady azotowe na cztery wysokości dźwięku – czego efekt muzyczny sam w sobie nie jest wart większej uwagi. Następnie do projektu dołączył Tim Gane, członek angielskiego Stereolab, który pomógł Sonic Gene zamienić ów surowy materiał w coś ciekawszego, biorąc proces transkrypcji DNA za wzór rytmizacji monotonnej melodii. Jak dotąd grupie udało się przekonwertować na pliki MIDI dwadzieścia genów, z których można by następnie tworzyć muzyczne wersje ludzkiego genomu. Przykładem innego podejścia do „muzyki DNA” jest album *Sequencia* amerykańskiej kompozytorki Susan Alexander, który powstał we współpracy z biologiem Davidem Deamerem. Aby uzyskać materiał muzyczny nadający się do dalszej obróbki, wykorzystwała ona właściwości fizyczne czterech podstawowych zasad. Każda z nich wystawiona na działanie podczerwieni pochłania inne częstotliwości światła – a te mogą być zmierzone. Przy pomocy wzorów matematycznych Alexander przetransponowała owe odczyty absorpcyjne na spektrogramy słyszalnych częstotliwości, i tak wyznaczone dźwięki rozpięła na głos ludzki, wiolonczelę, tablę i skrzypce. Zamiast arbitralnego przypisania tonów wzorcom DNA, Alexander pozyskała więc rzeczywiste częstotliwości wibracji molekuł, które posłużyły jej jako „skale”.⁴

Helisą DNA zainspirował się również Brent D. Hugh. Przy pomocy specjalnie w tym celu napisanego oprogramowania „przetłumaczył” on sekwencje kilku chromosomów bezpośrednio na melodie i rytmy. Dokładny opis tego procesu można znaleźć na stronie serwisu www.mp3.com, skąd można również pobrać tytułowy utwór albumu *Music of the Human Genome*. Nie wszyscy twórcy zajmujący się DNA mają tak duże ambicje. Oprócz całego szeregu eksperymentów z dekodowaniem następstwa zasad azotowych na język muzyki Todd Barton z Ashland w Oregonie, dyrektor muzyczny słynnego festiwalu szekspirowskiego, tworzy „muzykę DNA” jako odpowiedź na konkretne sytuacje życiowe. Przypisując sekwencji DNA różne wysokości dźwięków Barton usiłuje „przełożyć” na język muzyki gen odpowiedzialny za płasawicę Huntingtona. Tak stworzona muzyka ma stać się ścieżką dźwiękową do tańca wymyślnego przez kobietę, której mąż zmarł na powyższą chorobę.

Czy rośliny marzą o elektrycznych owcach?

Jeśli akustyczne eksperymenty z DNA uznać za jedną z dróg prowadzących do odnalezienia ducha wszechświata, to warto również wspomnieć o innych, wiodących przez wyższe i wykraczające poza mikrokosmos ludzkiego ciała poziomy. Jednym z nich jest eksploracja świata roślinnego autorstwa znanego muzyka trójmiejskiej (i nie tylko) sceny eksperymentalnej, Krzysztofa Topolskiego aka Arszyn, organizatora i pomysłodawcy warsztatów pod nazwą *Plants, Fruits and Flowers*. Jest to, krótko mówiąc, zapis procesu robienia sałatki. Dźwięki krojenia, obierania owoców i warzyw czy stukania o krawężnik przetwarzane są tu i zapętlane tak, że do ich rozpoznania (swoją drogą – ile osób w ogóle rozpoznałoby nawet niepotraktowany elektronicznie odgłos obieranego jabłka?) konieczna jest informacja bądź dołączony do ścieżek audio zapis wideo. Podobnie jak w wielu opisanych wyżej przypadkach, większy nacisk kładziony jest tu na sam proces tworzenia niż jego wynik końcowy – po raz kolejny i w nieco innych okolicznościach, niż to sobie McLuhan wyobrażał, medium staje się więc wiadomością [por. też wywiad z Arszynem, *Naciekawszy dźwięk wydaje kapusta*, w nr 4 „G” oraz na stronie www.glissando.pl – przyp. red.]

Muzyczne eksperymenty z roślinami to oczywiście nie tylko polska domena. Przykładem zachodnich eksploracji może być

album *Music of the Plants* Lindy Long, (będącej profesorem ogrodnictwa z Washington State University), który zawiera muzykę inspirowaną przez białka występujące w szeregu roślin i ziół, między innymi w pietruszce, w gorczycy i koniczyne. W odróżnieniu od Arszynowych warsztatów dla Long liczy się przede wszystkim efekt – kompozycje wyraźnie wpisują się w nową ową tradycję kojących i leczących – zarówno duszę, jak i ponoć ciało – dźwięków. Proces ich tworzenia staje się drugorzędny i mniej podporządkowany surowym regułom rządzącym niektórymi transpozycjami kodu DNA. Long przypisała dźwięki C, A, G i E czterem zasadom DNA, z których wygenerowała komputerowo sekwencje składające się na utwory, zawierające również fragmenty „opisujące” drugo- i trzeciorzędne cechy konkretnych białek roślinnych.

Gwiazdy – nasze przeznaczenie

Jeśli dźwiękowa eksploracja ludzkiego ciała to najniższy poziom łączenia świata z muzyką, a roślinne eksperymenty to powolne wychodzenie na zewnątrz siebie, obecność przestrzeni pozaziemskiej stanowi makrokosmiczny aspekt sztuki dźwiękowej – rozumianej szeroko i wykraczającej poza pojęcie sound art.

A kosmicznych inspiracji we współczesnej muzyce jest bez liku. W swojej najprostszej formie przejawiają się one w dźwiękowych inwokacjach bezkresnych otchłani: to na nich oparta jest w znacznej mierze estetyka tzw. „mrocznego ambientu”. Oczywiście, z jednej strony „ciemność” charakterystyczna dla dokonań artystów skupionych wokół wytwórni Cold Meat Industry (mowa zwłaszcza o płytach noszących wcześniejsze numery katalogowe) czy takich projektów, jak Yen Pox, jest odzwierciedleniem mroku panującego w ludzkiej duszy i alienacyjnych ciągotek ich twórców. Z drugiej jednak, szerokie echa i mile sześciennne pustych otchłani niemal odruchowo przywołują obrazy międzyplanetarnej próżni i wyobcowania, które nigdzie indziej nie może być bardziej kompletne. Bardziej oczywiste odniesienia do kosmosu można znaleźć na albumach takich artystów, jak Steve Roach. Jego *Magnificent Void* (Fathom 1996) to hymn pochwalny doskonałej próżni i niebytu – koncepcji, z których przynajmniej pierwsza automatycznie kojarzy się nam z kosmosem. Łagodne, porożciagane w czasie i wyobrażonej przestrzeni faktury to dla Roacha i całej grupy podobnych mu artystów skróty myślowe, za którymi stoją kosmiczne wiatry i wschody odległych słońc nad zagubionymi w galaktyce planetami. Skróty, rzecz jasna, w znacznej mierze wymyślone i niemające nic wspólnego z akustycznymi aspektami wyżej wymienionych zjawisk – jeśli w ogóle można mówić w ich przypadku o takich aspektach – ale też niewątpliwie przemawiające do wielu słuchaczy i ich wrażliwości, ukształtowanej między innymi przez literaturę science fiction, hollywoodzkie kino efektów specjalnych i rozwodnione postnewage'owe koncepcje. Oddzielną kategorię „kosmicznej” muzyki stanowią kompozycje oparte na rzeczywistych próbkach dźwięków Wszechświata. W wielu przypadkach konieczne jest wtedy przeskalowanie fal elektromagnetycznych do słyszalnego zakresu – w swojej podstawowej formie pulsary, kwazary, galaktyki radiowe, pozostałości eksplozji supernowych czy różnego rodzaju promieniowanie znajdują się poza tym pasmem. Po odpowiednim przetworzeniu i uzupełnieniu bardziej konwencjonalnymi dźwiękami stają się one materiałem muzycznym – *Trans Plutonian Transmissions*⁵ (Atmosphere 1995) Briana Williamsa, znanego jako Lustmord a na potrzeby tego projektu ukrytego pod pseudonimem Arcibo, jest klasycznym i zdecydowanie bardzo zgrabnym przykładem takiego podejścia. Głębokie i rozchodzące się w przestrzeni dudnienia, które stały się sygnaturą Lustmorda, cyfrowe skrzeki dostrajających się radioteleskopów i mroczno-melodyjne faktury w połączeniu z implikowanymi (bo ich obecność nie jest wcale aż tak oczywista) „kosmicznymi” samplami definiują user-friendly koniec skali zafascynowanych przestrzenią muzyków. Przy całym

tym pociągającym wyobraźnię gwiazdnym sztafazu, *Trans Plutonian Transmissions* jest jednak wciąż tylko artystyczną wizją i mówi więcej o wyobraźni Williamsa niż o samym kosmosie. Aby posłuchać tego ostatniego, trzeba zwrócić się w stronę dwu ostatnich omawianych tu wydawnictw, które zajmują ten mniej przyjazny użytkownikowi – co absolutnie nie oznacza, że mniej wartościowy – koniec skali.

Pierwszym z nich jest wydany w 1990 pięciopłytkowy box zatytułowany *Symphonies of the Planets*, a będący częścią większej, dwunastopłytkowej *Voyager Music Series*.⁶ Dźwięki tam się znajdujące stanowią efekt zapisów dokonanych przez sondę Voyager w sąsiedztwie konkretnych planet i księżyców – poszczególne dyski noszą tytuły *Io*, *Miranda*, *Pierścienie Saturna* i tak dalej. Tym, co odróżnia *Symphonies* od wyżej wymienionych wydawnictw jest minimalny stopień ingerencji ludzkiej, bo o artystycznej trudno tu nawet mówić. Według opisów wszystkie obecne na dyskach dźwięki pochodzą z faktycznie słyszalnego pasma, a jedyną manipulacją było przycięcie każdego z „utworów” do około 30 minut. Czy tego rodzaju nagrania można jeszcze nazywać „muzyką”, jest pytaniem czysto akademickim, ale niezależnie od definicji wydawnictwo to zbliża słuchacza tak bardzo do autentycznej soniki kosmosu⁷, jak to możliwe. Obcowanie z *Symphonies* ma sens jedynie na dobrych słuchawkach, gdyż znakomita większość nagrań to delikatne, minimalne pulsowanie, coś, co z braku lepszych słów można nazwać zawodzeniem kosmicznych wiatrów i niskimi pomrukami. Czego dokładnie? Na to pytanie najlepiej odpowiedzieliby astronomowie. Ze względu na swój bardziej dokumentalny niż estetyczny charakter cała firmowana przez NASA *Voyager Music Series* znajduje się całkowicie poza tzw. przemysłem muzycznym i funkcjonuje bardziej jako ciekawostka dla zainteresowanych Wszechświatem niż propozycja dla melomanów.

Drugim ze wspomnianych przykładów (tym razem zdecydowanie artystycznym) jest *Le Noir de l'Étoile* (czyli *Czerń gwiazdy*) Gérarda Griseya. W pewnym sensie album ten przypomina wiele eksperymentów Johna Cage'a, ze słynnym 4'33" na czele – jest on zarazem zapisem pewnego „utworu” muzycznego, jak i niedoskonałą rejestracją wykonania, którego prawdziwe znaczenie można docenić jedynie w przestrzeni, w której ono zaistniało, a nie post factum, podczas odsłuchu „z drugiej ręki”. *Le Noir de l'Étoile* to pięcioczęściowa suita na instrumenty perkusyjne i pulsary – klasę gwiazd neutronowych emitujących z różną częstotliwością promieniowanie elektromagnetyczne, między innymi w paśmie radiowym. Podobnie jak w przypadku innych ciał niebieskich częstotliwości emisji znajdują się poza zakresem naszego słuchu, ale zredukowanie ich do słyszalnego pasma wymaga jedynie prostej transpozycji. Podczas idealnego wykonania tak „przestrojone” fragmenty promieniowania określonych pulsarów transmitowane są w czasie rzeczywistym (w trakcie mniej idealnego mogą być zastąpione przygotowanymi wcześniej nagraniami) z obserwatorium astronomicznego do sali koncertowej, gdzie nakładane są na nie partie perkusyjne. Te ostatnie Grisey rozpiął na szczęściu muzyków, którzy wybuchami bębnienia akcentują zmieniające się emisje pulsarów, ale również tworzą nową sferę dźwięku: tę stworzoną przez człowieka, która raz naśladuje kosmiczne emisje, raz

przerywa je chaotycznymi nawałami dźwięku. Jako że pulsary emitują jedynie co jakiś czas i w określonych godzinach – każdy ze znanych ma swoją własną częstotliwość – idealne wykonanie kompozycji wymaga dopasowania pory i daty „koncertu” do okna „nadawania” wybranego pulsara.⁸ Uczestnicy takiego wydarzenia stają się więc świadkami nie tylko symbolicznego mariażu kultury i natury – część doświadczanych przez nich dźwięków została wyemitowana kilka tysięcy lat temu i dopiero teraz dociera do Ziemi! Wbrew obawom, obecność perkusji nie zakłóca i nie burzy świadomości, że oto akustycznie obcujemy z tajemnicą Wszechświata. Samej tajemnicy nigdy pewnie nie rozwikłamy, ale świadomość, że tu i teraz – w jakiejś małej sali w Brukseli⁹ czy Paryżu (mnie dane było niestety słuchać *Le Noir de l'Étoile* tylko z płyty) – docierają do nas dźwięki martwych słońc, przedstawiane w oprawie wydarzenia kulturalnego jednej z cywilizacji na jednej z planet krążących wokół wcale nie tak dużej gwiazdy, napędza... no właśnie, czym? Każdego słuchacza pewnie czymś innym, ale uczucie dotknięcia kosmosu musi znajdować się na tej liście.

W tym miejscu powinien być ładnie podsumowujący akapit spinający krew z kapustą i gwiazdami, ale wszystko, co da się napisać i tak będzie intelektualną (a przy tym marną) próbą ujęcia dwu zjawisk, których do końca w definicjach zamknąć się nie da – muzyki i Wszechświata, zarówno tego mikro jak i makro. Poprzestaśmy więc na echach martwych gwiazd.

Paweł Frelik

Przypisy

- 1 Swoistą modę na nie zapoczątkował Roger Payne, którego nagrania głosów wielorybów wydane przez Capitol jako *Songs of the Humpback Whale* (1970) i *Deep Voices* (1977) zainspirowały dziesiątki artystów.
- 2 A więc nie tyle niszczycielski, co transformatywny – podstawowe znaczenie słowa „apokalipsa” to nie „zagłada” a „odstąpienie”, „odkrycie” – na przykład nowego porządku świata.
- 3 Wydaje mi się, że o konieczności można mówić nie tyle ze względu na potrzebę identyfikacji, co zwykłą chęć przyciągnięcia słuchacza do jeszcze jednego wydawnictwa niezwykle płodnego artysty.
- 4 Bardzo szczegółowy opis metody użytej przez Alexander można znaleźć pod adresem <http://psychevanhetfolk.homestead.com/dna.html>
- 5 Miała być ona pierwszą częścią trylogii składającej się również z *Astronomicon* i *Dark Matter* – żadna z nich nie ukazała się do tej pory, chociaż z wywiadów z Williamsem wynika, iż ta pierwsza została nagrana.
- 6 Należy zwrócić uwagę, że użycie słów „music” i „symphonies” jest tu wyraźnym ukłonem w stronę potencjalnych nabywców, a nie charakterystyką zawartości.
- 7 W co wlicza się również relatywna nieobecność szerokiego spektrum produkowanego przez naszą cywilizację i emitowanego w kosmos przez 24 godziny na dobę.
- 8 Grisey w swojej kompozycji wykorzystał sygnały pochodzące z pulsarów Vela oraz 0359-54.
- 9 Pierwsze wykonanie *Le Noir de l'Étoile* miało miejsce 16 marca 1991 roku właśnie w tym mieście, podczas Ars Musica Festival.

Skandynawia

Luboć mi trochę okropno jechać tam między same wielkie morza, bo to już w samym czuplu – spojrzawszy i na tę stronę, i na tę: ad meridiem Baltyckie, tu zaś ad septentrionem właśnie jakoby na obłoki spojrzat, a lubo to woda jako to woda, przecie znać, że insza tego, insza tamtego morza natura jest; bo uważałem też to, że czasem jedno się wydaje błękitno, drugie czarno, to zaś czasem jako niebo takiego koloru, a drugie zawsze od tamtego odmienne; to igra, wały na nim okrutne skuczą, a to spokojnie stoi; nawet kiedy oboje stoją, a spojrzysz na nie tam, gdzie się jedno z drugim styka, osobliwie wieczorem spojrzawszy, to na nim visibilibiter rozeznąć jaką granicę – trochę mi było, jako mówię, niesmaczno tam jechać; ale przecie, mając zawsze apetyt do widzenia świata, nie wymówiłem się.

(Pasek, Jan Chryzostom; Pamiętniki, oprac. R. Pollak; Warszawa 1987, s.21)

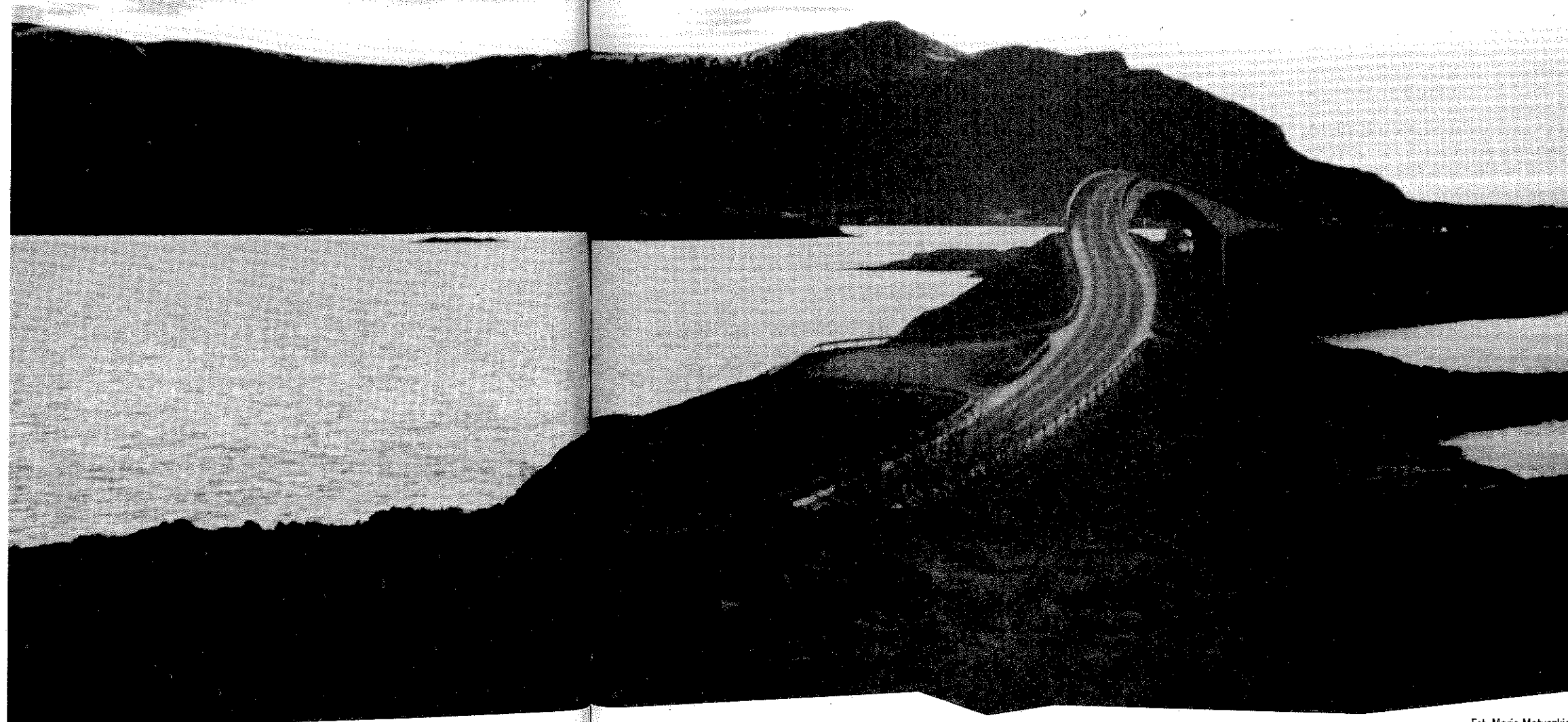
W skład Danii wchodzi blisko pół tysiąca wysp. Na każdej kora drzew smakuje inaczej, mech ma niepowtarzalny aromat, a wiatr śpiewa inną wieczną pieśń. Jak posiąść ich *duńskość*? Wyruszyć na niekończącą się eskapadę, by obwąchiwać, smakować i słuchać każdej z nich? A jak pachnie wilgoć norweskich fiordów? Co szepcze szwedzka puszcza? O czym śnią zastygłe tafle fińskich jezior? I co, do jasnej cholery, ma z tym wszystkim wspólnego Święty Mikołaj, ów turecki biskup z IV wieku?

A może wystarczy wodzić palcem po mapie, wyobrażając sobie zapach Nørgårdowskich symfonii, odcienie Pansonichnych dreszczy oraz słodko-kwaśny powab Tómassonowskich sag? Czy taka zgadywana po omacku, układana z pocztówek Skandynawia jest mniej prawdziwa od tej prawdziwej?

Jak zwykle zabrakło czasu i przestrzeni, woli i wyobraźni, autorskiej erudycji oraz redaktorskich horyzontów. Dla Jukki Tiensuu, Poula Roudersa, Johanna Bergmarka oraz (zawsze przy tego typu okazjach pomijanych) Lapończyków... I dla tych, dla których naprawdę zabrakło.

Wszyscy oni powrócą kiedyś muskani blaskiem polarnej zorzy, pędząc pośród śnieżnych zasp saniami zaprzężonymi w renifery. Tymczasem...

Niesmaczno tam jechać; ale przecie, mając zawsze apetyt do widzenia świata, nie wymówimy się...



Wiosna w Dolinie Muminków

Muminki, Wrzeszczący Faceci, Leningrad Cowboys, filmy braci Kaurismäki i patriotyczna wódka? Jeżeli Finlandia wywołuje u Ciebie wyłącznie takie skojarzenia, czas jak najszybciej to zmienić! W swojej dziecięcej sadze Tove Jansson stworzyła swoisty, idylliczny świat zamieszkały przez dziwne, szlachetne i bardzo niezależne istoty kochające wolność, indywidualność i przygody.

Finlandia to kraj paradoksów: zima ciągnie się tu bez przerwy od listopada do maja, podczas gdy latem w Laponii słońce świeci przez całą dobę. Trzeba wykazać się nieprzeciętnym hartem ducha i ciała, żeby przetrwać w tak ekstremalnych warunkach i tworzyć do tego rewelacyjną muzykę. Finowie mają jednak ukrytą broń w postaci słynnego już poczucia humoru. Musieli się nim wykazać muzycy zespołu Avarus, kiedy pracownicy duńskiego radia zafamowali ręce, chcąc zarejestrować ich rżące performanse. „Powpinali nam mikrofony dosłownie wszędzie!” – żartowali w wywiadzie dla „The Wire”, gdy tymczasem oddzielne nagrywanie grzechoczącej perkusji, zapętlonych gitar, pikających elektronicznych zabawek i przytłumionych keyboardów nie miało większego sensu, bo amorficzność owych ścian dźwięku i całkowita amelodyczność piosenek-improwizacji była jak najbardziej zamierzona.

Pisanie o Skandynawii często prowokuje do przyjęcia, nie do końca akurat w tym wypadku trafnej, „postawy antropologicznej”. Dominującym stereotypem jest opisywanie mieszkańców tych ziem na sposób niedawnie „etnograficzny”, przez pryzmat mroźnej metafizyki, jako „ludzi Północy” żyjących na opustoszałych obszarach, wśród lasów, jezior i torfowisk. Drugi zafalszowany obraz to wizja kraju pogrążonego przez trzy czwarte roku w przerażających ciemnościach, gdzie alkoholizm nabiera wymiaru egzystencjalnego, a słowo „kac” oznacza „ból świata”, intensywny stan przeżywania i autorefleksji o konotacjach religijnych.

Nic bardziej kiczowatego od łączenia muzyki fińskiej z pseudomistyką płynącą jakoby z „kontaktu z naturą”, z którą żyjący na odludziu muzycy mieliby mieć intensywny kontakt. Większość przedstawicieli omawianej sceny żyje bowiem w dużych miastach i tam czuje się najlepiej – trzymając się głównie okolic przemysłowego Tampere, Helsinek, Turku i miast na wybrzeżu (ponoć jednym z sekretów udanej współpracy między fińskimi freakami jest rozbudowana i niezwykle sprawna komunikacja kolejowa). Oto jak komentują to oni sami: „Finlandia jest dziś jakby miniaturą Ameryki” – mając na myśli głównie stopień opanowania przyrody i zagospodarowania przestrzeni. Otoczenie, w jakim dorastali, to kraj po gwałtownej urbanizacji drugiej połowy XX wieku, pejzaż niemalże industrialny: upadające, odrapane fabryki, zdezelowane samochody i walęśające się psy. Lasy w najbliższym otoczeniu miast to często sztucznie zalesione przez rząd parki. Hałaśliwie i brudne metropolie koegzystują z terenami występowania wilków. Podobna muzyka być może mogłaby powstać w którejkolwiek wielkiej aglomeracji północnej Europy, jako że warunki życia młodych Finów z dużych miast nie odbiegają zaledwie od środkowo- czy zachodnioeuropejskich. Błędne byłoby więc doszukiwanie się również i w muzyce cech swoistych za wszelką cenę. Cechy „etniczne”, jeśli takowe występują, wskazują na skandynawskie klimaty dość dyskretnie i nienachalnie.

Od kilku lat fiński underground wyrasta na muzyczną potęgę i fenomen, o którym pocztą pantoflową wieści przekazują sobie wtajemniczeni wyznawcy, a czołowe serwisy i pisma muzyczne (jak np. „The Wire”) poświęcają im długie i pełne zachwytów artykuły. Kilkanaście grup noise’owych, folkowych czy punkowych zaczęło niedawno ścisłą i intensywną wymianę artystyczną, grając po piwniczkach prywatnych mieszkań. Podobnie jak Anticon czy zespoły nurtu New

Weird America w Stanach, fińscy psycholokowcy wyrastają z eksperymentatorskiej atmosfery hippisowskich komun artystycznych lat 60. i antyestablishmentowego aktywizmu lat 70., lubując się w domowych, nieskomplikowanych technikach nagraniowych typowych dla lat 80. Równie istotna jest tradycja punk rocka i związanego z nim etosu Do-It-Yourself, czego potwierdzeniem są własne oficyny wydawnicze, lokalny (do niedawna) zasięg i symboliczne nakłady.

Większość zespołów skupiona jest wokół wytwórni Fonal, której hasło brzmi „Warm and Small”. Oznacza to m.in., że właścicielem jest jedna osoba, muzycy sami projektują okładki płyt, a drukują je w zakładzie po sąsiedzku. Prowadzący wytwórnię Sami Sanpakkila nagrywa jako Es oraz uczestniczy w rejestrowaniu i miksowaniu większości płyt. Wszyscy się znają, co znacznie ułatwia współpracę i krzyżowanie się przeróżnych środowisk. Prócz Fonala istnieją jeszcze Lal Lal Lal, 267 lattajaa i zasłużona Bad Vugum. Fińscy muzycy współpracują też z oficynami amerykańskimi, jak tUMULT, Black Forest/Black Sea, Last Visible Dog, Eclipse, Digitalis Industries, specjalizującymi się w wydawaniu psych folka w Stanach, m.in. takich kapel, jak Charalambides, Excepter, Six Organs of Admittance, Fursaxa. Rozpowszechniani w Stanach, ostatnio zaczęli też Finowie jeździć tam w trasy koncertowe.

Są zjawiskiem wpisującym się w nurt kolejnego w historii odrodzenia się muzyki folkowej, korzystającej obecnie z elektroniki czy elementów tak modnej dziś neopsychodelii, na którą powołują się zespoły od metalu do słodkiego popu. Ich nieoszlifowane, naturalistyczne brzmienie porównuje się do analogicznego amerykańskiego nurtu freak folka, do którego zalicza się zarówno Devendré Banharta, jak i Cocorosie czy Animal Collective. Z tymi ostatnimi łączy Finów zamilowanie do psychodelii, free noise’u i garażowej chropowatości. Ale folk czy psychodelia to

tylko obiegowe określenia, z gatunku tych, których chwytają się bezradnie rozkładający ręce krytycy. Utrzymaną w estetyce lo-fi eklektyczną kombinację akustycznego turkotania, kołatania i wszelkich nieortodoksyjnych dźwięków właściwym byłoby raczej porównać do rękodzielniczych, surrealistycznych animacji Jana Svankmajera.

„To estetyka polegająca na wciśnięciu guzika record i czekaniu na to, co się wydarzy” – śmieją się muzycy. Członkowie zespołów o tak egzotycznie brzmiących nazwach, jak Avarus, Alkuharka, Anaksimandros, Kemialiset Ystävät, Kiila, Paavoharju czy soliści, jak Es albo zjawiskowa pieśniarka Islaja, sami twierdzą, że inspirowani amerykańskim minimalizmem spod znaku Terry’ego Riley’a, wynalazczością Harry’ego Partcha, psychodelią Third Ear Band i Velvet Underground, punk rockiem, hinduskimi ragami, oldskulowym hip-hopem, brzmieniem orientального game-lanu, eksperymentami elektroakustycznymi z lat 50., jazzem z lat 60. i duchem free improvisation... Wiele muzyki zawartej na ich płytach to improwizacje. Bardziej zainteresowani możliwościami tkwiącymi w samych dźwiękach niż komponowaniem czy strukturą, korzystają ze wszystkich udogodnień ery cyfrowej: nagrywają w domu na komputerach, sami wypalają CD-Ry i rozpowszechniają mp3 w internecie. Nieskrępowani żadnymi konwencjami mieszają dźwięki z dziecięcą niefrasobliwością typową dla art brut i sztuki outsiderów.

To bogactwo nie wzięło się znikąd. Od początku lat 60. pionier muzyki elektronicznej i zarazem wynalazca, Erkki Kurenniemi, zaczął konstruować pierwsze syntezatory, m.in. maszynę o nazwie Sähkökvartetti (kwartet elektryczny) – rodzaj pionierskiego instrumentu live electronics. W tym samym czasie muzyk i performer MA Numinen dokonał pierwszego w Finlandii domowego nagrania – w zaciśniętym sypialni zarejestrował m.in. dźwięki... bąbelków w wodzie gazo-

wanej. Te wczesne, odosobnione wprowadzenie eksperymenty zaowocowały kontrkulturowymi wystąpieniami artystycznej młodzieży w Helsinkach. W latach 60. odbywały się tam muzyczne happeningi wymierzone w konserwatywną politykę Finlandii. Na festiwal w Jyväskylä – miasteczku uniwersyteckim oddalonym o trzy godziny jazdy samochodem od Helsinek – przyjeżdżali Stockhausen i Ligeti, a Numinen został niemal aresztowany za performance, podczas którego skandował teksty podręcznika seksuologii na zmianę z zapisami prawa obyczajowego. Młodzi fińscy kompozytorzy dzielili się z rockmanami nowymi technikami nagrań i zapętlania. Często po szalonych koncertach takich grup, jak The Sperm, przeradzających się w orgie, interweniowała policja. W latach 70. i 80. entuzjazm nieco opadł, ale dzisiejsza psycholokowa scena fińska przywołuje ich wszystkich jako swoich prekursorów. Wskazuje się też na rolę wytwórni Bad Vugum, w latach 80. i 90. wydającą płyty zespołów Liimanarina, Circle, Deep Turtle czy Keuhkot, które dziś inspirowały młodych.

Chociaż mówi się już o „scenie”, nadal jest to raczej wspólnota znajomych, którzy działają w przeróżnych projektach, nieraz efemerycznych, czasem jednak realizowanych przez kilka lat. Ta niestabilność pozwala na większą stylistyczną swobodę i rozwój poszczególnych grup, ale też sprawia, że muzycy nierzadko mają kłopoty z ogarnięciem całej swej działalności. „Nie jestem już pewien, kto gra w której kapeli, albo czy przypadkiem któraś nie przestała istnieć” – żartuje Jan Anderzén, *spiritus movens* sceny i członek grup Kemialiset Ystävät, Avarus i Anaksimandros. Podobnie jest z uczestnictwem w nagraniach – sami muzycy się w tym gubią. Na wzór komun hippisowskich, które są tu bezpośrednim punktem odniesienia, w ekipach panuje wolność i brak hierarchii – nie ma „gwiazd”, jest grupa przyjaciół, którzy się nawzajem wspierają.

W Jyväskylä, którego nazwa oznacza podobno „centrum wszechświata”, działa wielu improwizujących muzyków, którzy do niedawna znajdowali się w kompletnej niemalże izolacji względem innych ośrodków. Psycholokowcy mimochodem przyczyniają się do scalenia rozproszonej sceny improwizowanej, grając wspólne sety, jak np. w projekcie Avarus z noise’owym elektroakustycznym trio Psychotomimetic Agents. Ci używają laptopów na równi z technikami analogowymi do generowania przerażających, kataracyjnych skowytów i eksplozji, twierdząc, że muzyka powinna być przede wszystkim doświadczeniem cielesnym. Stąd wziął się np. Hetero Skeleton – jazzowo-noise’owy projekt poboczny muzyków Avarus i Anaksimandros. Warto wspomnieć również o Keijo Virtanen – zasłużonym dla sceny niezależnej muzyki i filozofie z wykształcenia, który w swoich nagraniach odnawia oblicze tradycyjnej ballady, łącząc hinduską ragę z ponurymi chrobotaniami i gardłowym śpiewem. Polecam odmienny w klimacie CD-R #11 nagrany dla Lal Lal Lal, gdzie zawarł bardzo delikatne, eteryczne ambientowo-akustyczne pejzaże. Keijo grywa również m.in. wyluzowanego gitarowego, akustycznego folka w typie amerykańskim! Sam krytykuje bardzo takie podejście do wykonywania muzyki ludowej, które zamiast na dźwięku, koncentruje się na fałszywie pojmowanej „ludowości”, i ubolewa nad zanikiem tradycji melorecytowania fińskiej sagi, Kalevali, która niedługo będzie istnieć już tylko na papierze.

Jeśli chodzi o sposób nagrywania, psycholokowcy preferują raczej „ciepłe” techniki analogowe od cyfrowych. „Nie chcemy, aby brzmienie stało się zbyt sterylne” – deklarują. Es odtwarza gotowe utwory od tyłu, rejestruje je na dyktafon i nakłada na pierwszą wersję, wplatając dźwięki otoczenia. Nieskomplikowaną maszynką do tworzenia loopów nazywa żartobliwie beatbox Esa, a muzykę, którą

tworzy: ambient noise. Z kolei Anderzen nagrywa zwykle instrumenty i kamufluje ich brzmienie, spowalniając lub przyspieszając taśmę. Na płycie *Alkuhärkä* zespołu Kemiälliset Ystävät znalazł się utwór złożony wyłącznie z sampli Stockhausena, Sun Ra i Vibracathedral Orchestra.

Nie ulega jednak wątpliwości, że ich powstająca na obrzeżach głównych nurtów muzyka jest dźwiękową i światopoglądową konsekwentną dominującą sztuką czy życia, wielkomiejskiego klimatu Helsinek i alienacji człowieka w postindustrialnym społeczeństwie. Większość psychfolkowców to dwudziestoparolatki, dla których muzyka stanowi rodzaj nieprzewidywalnej strategii życiowej. DIY to w tym przypadku prędzej *self-made life*. Nie próbują walczyć z mainstreamem, chcą raczej zaproponować coś całkiem doń niepasującego. Mechanizacji i perfekcji muzyki przeciwstawiają estetykę lo-fi i domową produkcję, która – nawet jeśli preferuje zabrudzenia i niedoskonałości – to nigdy w służbie „uemocionalnienia” czy, tak niestety modnego obecnie, infantylizmu. „Strojenie? To wymysł muzyki Zachodu! Niech będzie nawet, że gramy world music.” Niezaprzeczalna delikatność i zwiwność muzyki Paavoharju, Es, Isjaji czy Kiila nie jest wynikiem zimnej kalkulacji, lecz efektem zderzenia między wyrafinowaną technologią a niespiesznym, rękodzielnym wręcz trybem produkcji. Technologia występuje w służbie emocji, nigdy odwrotnie – ale też nie preparuje ich w sposób sztuczny. Sądząc po krążących w internecie mp3, apogeum wyrazu osiągają na koncertach (polecam zwłaszcza zespół Hertta Lussu Ässä, w którym udziela się m.in. Islaja czy noisowo-jazzowe Hetero Skeleton). Przypominają one szamańskie rytuały przy ognisku, gdzie nakładają się na siebie kakofoniczne ściany dźwięków bardzo różnego pochodzenia, rustykalne kobzy, piszczałki, najdziwniejsze perkusjonalia i zawodzące śpiewy, wywołując sugestywne obrazy mroźnej nocy na pustkowiu, z wyciem wilków gdzieś w tle.

Powyższa prezentacja jest siłą rzeczy bardzo skrócona i służy jedynie zachęceniu Czytelnika do własnych odkryć, o które na różnorodnej fińskiej scenie niezależnej nie trudno. Ta muzyka w samochodzie nie brzmi najlepiej, ale w domu, słuchana w skupieniu, odkrywa przed słuchaczem niespodziewaną dynamikę i precyzję nagrań. Scena fińskiego psychfolku porównywana jest do fenomenu nowej muzyki islandzkiej, lecz – w przeciwieństwie do niej – pozostaje jak na razie odporna na mody i trendy, nie ulegając jeszcze sformatowaniu pod zachodniego słuchacza. Szumy, zlepy, ciągi o niespotykanym wdzięku. Ot, awangardowa muzyka kuchennego zacisza.

Agata Pyzik

Avarus – Jättiläisrotta (Secret Eye/Lal la! 2005)
Avarus – Ruskeatimantti (TUMULT 2005)

Avarus zaczęli od noise'u i ich muzyka to prawdopodobnie najbardziej hałaśliwe wcielenie fińskiego psych folku. Rasowo rzeżące gitary, odrzutowy kraut rock, eteryczne wokalizy, deliryczny free jazz, muzyka ze spaghetti westernów, pokruszona, przenicowana psychodelia i kompletny chaos. Tytuł *Jättiläisrotta* odwołuje się do rzekomego pijaństwa Finów i miałby oznaczać ostatni etap alkoholowego zamroczenia. Dudniące bębny przywołują atmosferę rytuałów plemiennych, zwłaszcza w utworach trwających po 10-20 minut. Najbliższa paralela to amerykańskie Sunburned Hand of the Man.

Islaja – Meritie (Fonal 2004)
Islaja – Palaa Aurinkoon (Fonal 2005)

Meritie to oszukańczo proste, będące całkowicie na bakier z jakąkolwiek tonacją, a jednocześnie fascynujące brzdąkami nuciarki od niechcenia – pierwsze wydawnictwo Merji Kekkonen, ukrywającej się pod pseudonimem Islaja, członkini m.in. Avarusa. Całkowicie atonalne zaśpiewy i dziecinne gaworzenia Islai trudno sklasyfikować gatunkowo. Prym wiodą tu nagrywane wielościskowo, cudnie fałszujące i rzadko przekraczające granice szepotu wokale pieśniarki i akordeon, których brzmienie nawiązuje do tradycyjnej muzyki ludowej. W drugim albumie dochodzą ksylofony, dziecięce pianinka, rzeżące gitarowe riffy godne Velvet Underground oraz dźwięki dzwoneczków rozsypujące się niczym konfetti. Delikatny głos Islai – krystaliczny i przydymiony zarazem – nie potrzebuje chórków. Niesłychanie intymna i autystyczna wręcz płyta dla gotowych wejść w świat panny Kekkonen.

Kiila – Silmät Sulkaset (Fonal 2003)

Połączenie sił Es, Kemiälliset Ystävät, Avarusa i Anaksimandros. Półakustyczne, mniej hałaśliwe i bardziej otwarcie folkowe brzmienia to prawdziwe ukojenie dla poszukujących u Finów śladu klasycznych melodii i piosenkowych struktur. Choć zdarzają się eksperymenty z pogłosem, dominują delikatne śpiewy i akustyczne, nieprzetworzone instrumenty: mandolina, skrzypce, organy i perkusja, skąpane w tajemniczej, północnej atmosferze.

Kemiälliset Ystävät – Kellari Juniversumi (Fonal 2002)
Kemiälliset Ystävät – Alkuhärkä (Fonal 2004)

Nazwa zespołu jest podobno slangowym określeniem alergicznego kataru i łzawiących oczu. Kierowany przez Jana Anderzena Kemiälliset Ystävät jest obok Avarusa głównym zespołem opisywanej sceny. W ich muzyce słychać absolutnie kakofoniczne, atonalne, zaskakujące delikatnością, rozdergane koláže popiskiwań, zaśpiewów, a także brzdąkań i świstów wydobywanych na przeróżnych instrumentach strunowych i szeleszczącej perkusji. Zafascynowani Third Ear Band i twórczością Moondoga, tworzą instrumentalne transowe kompozycje zbudowane na hipnotyzujących dronach i crescendo rodem z hinduskiej ragi. Utwory z *Kellari Juniversumi* składają się z krótkich sampli przesterowanych gitar, mandolin, keyboardów i głosów rozszepionych na składowe. Na *Alkuhärkä* w zadziwienie wprawia połączenie brzmienia indierockowych kapel w stylu Pavement oraz hinduskich bebenków i fletów godnych Syndykatu Snu z delirycznością japońskich wizjonerów psychodelii pokroju Ghost. Oprócz tego charakterystyczne zabawkowe instrumenty, tamburyny, uderzenia w gongi i tykanie zegarków. Mniej szorstkie od produkcji Avarusa utwory przechodzą od selestu do dronu, jeden w drugi, prawie niezauważalnie.

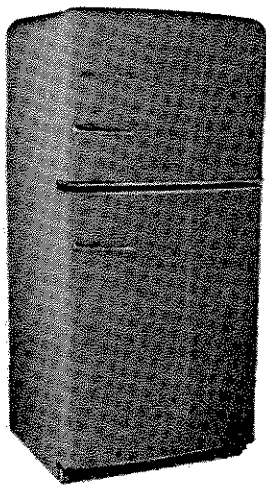
Paavoharju – Yhä hämärää (Fonal 2005)

Na koniec płyta, dzięki której wielu w ogóle usłyszało o scenie fińskiej. Zespół otwarcie deklaruje, że jego członkowie głęboko inspirowali się wiarą chrześcijańską. Rezultat jednak z oazowymi przyspiewkami nie ma nic wspólnego. Finowie tworzą koláže pełne mglistych, elektroakustycznych szmerów, przestrzennych chórkalnych śpiewów, bajkowych dźwięków otoczenia (w ich przypadku raczej przyrody niż miasta), pełnej słodczy elektroniki, a nawet zmrożonego reggae! To rozkoszny dźwiękowy regres w dzieciństwo: cymbalki, zabawkowe instrumenty perkusyjne i zapis incydentów życia codziennego. Jak opisują muzycy. Bollywood spotyka tu hymny kościelne, melodyjny pop i ambientowy hałas. Udało im się bez zgrzytów połączyć eteryczność i delikatność z dyskretnym patosem. Wielokrotnie nakładające się na siebie proste fortepianowe melodie, wylaniające się gdzieś spoza nich sopranowe wokalizy i całkowicie otwarta forma utworów, które mimo śpiewności trudno nazwać piosenkami. Obecny w tekstach smutek i melancholia to rezultat medytacji nad bezkresnym pejzażem, uzupełniony o pierwiastek religijny.

Es – Flik (K-RAA-K 3 Records 2000)
Es – Kaikkeuden Kauneus Ja Käsittämättömyys (Fonal 2004)

Uroczą propozycją będącą dziełem właściciela Fonal ukrywającego się pod pseudonimem Es. To miłośnik przyjaznych dźwięków- obiektów znalezionych: rozpuszczających się pastylek, uderzeń młotka zniecierpliwionych sąsiadów czy rytmów pulsarów transmitowanych przez program ściągnięty od NASA. Es lubuje się w warstwowym, wielościskowym nakładaniu dźwięków elektroniki i żywych instrumentów, do których wplata field recordings z ulic Helsinek i z pobliskiego lasu. Androgyniczne głosiki à la Sigur Rós z lekką zadyszka, delikatne trzaski, fortepian, smyczki, szum rzeki, klkiania, zapętlone nagrania z ptaszami okolone przypadkowymi dźwiękami miejskiego otoczenia.

Większość płyt jest do nabycia na www.fonal.com, lub stronach artystów, do których linki można tam znaleźć. Zainteresowanym tematem polecam również obszerny artykuł Squaring the circle: Sub-arctic Explorers w „The Wire” nr 12/2004, oraz strony internetowe: www.kraak.net, www.pitchforkmedia.com/features/weekly/05-04-18-finnish-psych-folk.shtml, www.haamu.com/lallallal, www.badvugum.com, skąd pochodzą cytowane wypowiedzi muzyków, oraz gdzie udostępnione są rozliczne utwory w formacie mp3, na których częściowo bazowała autorka tekstu.



Pan Sonic laboratorium dźwięku

MACIEJ SMOCZYŃSKI

Mniemam, że wielu z nas zwróciło kiedyś uwagę na to, jak gra lodówka, aczkolwiek nie każdy byłby gotów zgodzić się z tym, że gra. Tak czy inaczej, generuje ona pewien dźwięk, który zauważamy zazwyczaj dopiero wtedy, gdy ustaje. Zdaje się wówczas, że łatwiej będzie zasnąć.

Czasem zaś, gdy nie chce nadejść upragniona nieświadomość, włączamy w środku nocy telewizor i widzimy białą-czarny, mrówczy, niemożliwy do uchwycenia ruch, który trwa w zawrotnym tempie. Towarzyszy mu wtedy agresywny, pozbawiony treści szum.

Bardziej urozmaicone odgłosy potrafi wydawać radio podczas strojenia. Delikatnie kręcąc gałką, możemy dość precyzyjnie modulować słyszany dźwięk, nadawać mu różny stopień ziarnistości. Czasem na podstawowy szum nakładają się smugi bardziej brumiące albo też zatarte strzępy odległej o parę herców audycji.

Można też niekiedy zadumać się, przechodząc obok stacji transformatorowej wysyłającej nam swój sygnał, bądź posłuchać cichego, krótkiego pisku, którym daje o sobie znać włączony alarm samochodowy – zawsze co taką samą liczbę sekund. Cóż dopiero mówić o natarciwym wrzasku alarmu, który czymś się zaniepokoił. Ze względu na mniej-

szą dostępność nie każdemu można natomiast polecić odgłos licznika Geigera.

Szukając interesujących brzmień bliżej tego, co zwyczajowo nazywamy muzyką, możemy natrafić na rozkosznie nieznośny dźwięk wydawany przez wzbudzony mikrofon. A każdy, kto kiedykolwiek próbował grać na gitarze elektrycznej, kojarzy z pewnością odgłos wzmacniacza gitarowego w momencie podłączania. Sam bawilem się podobnym efektem, który powstaje przy zetknięciu końcówki kabla sygnałowego biegnącego od odtwarzacza CD, kiedy pozostają one niepodłączone do wzmacniacza. Grałem w ten sposób cover utworu zespołu Pan Sonic.

...

Artysta zafascynowany opisanymi tu zjawiskami akustycznymi, mógłby stworzyć muzykę statyczną, medytacyjną, pokroju La Monte Younga czy Briana Eno. Nie jest to jednak przypadek Miki Vainio i Ilpo Väisänen, czyli fińskiego duetu Pan Sonic (w początkach działalności towarzyszył im jeszcze Sami Salo). Źródło ich sztuki wydaje się tkwić w ciekawości badacza zgłębiającego akustyczne właściwości pojedynczego dźwięku. Ale nie tylko. Istnieje jeszcze drugi, chyba równie istotny filar ich wrażliwości. Jest nim poetyka muzyki mechanicznej, którą wywieść można od Kra-

tfwerku (a któż się na nich nie powołuje!), Cabaret Voltaire czy Suicide. A więc niech żyje rytm! Prosty i jednostajny.

...

Pisząc o twórczości Miki Vainio i Ilpo Väisänen, trzeba zaznaczyć, że to nie tylko duet Pan Sonic. Każdy z nich działa również w pojedynkę. Ten pierwszy jest autorem wielu albumów (solowo nagrał ich więcej niż w duecie), przy czym część z nich jest sygnowana po prostu imieniem i nazwiskiem, część zaś wydano pod kryptonimem Ø, a na jednym longplayu wystąpił jako Philus. Ukazały się również dwie płyty tria VVV (czyli: Vainio, Väisänen, Vega – ten ostatni to Alan Vega, połowa zespołu Suicide) oraz mnóstwo innych wydawnictw będących rezultatem współpracy obu Finów, bądź tylko jednego z nich, z innymi muzykami. Wśród nich warto wymienić Carstena Nicolai (czyli Noto), FM Einheita i Andreasa Ammera (wspólna płyta tych dwóch ostatnich z duetem Pan Sonic, *Frost*, jest dźwiękowym dramatem poświęconym wyprawie Scotta na Antarktydę), Merzbowa, Charlemagne Palestine i nie tylko. Jako że Vainio i Väisänen wydają się mieć jasno sprecyzowaną wizję muzyki i ona właśnie leży u podstaw ich działalności, niezależnie od nazwy projektu, przeto uznałem za zasadne pisać o zjawisku Pan Sonic,

mając na myśli wszelką twórczość tych dwóch panów, ze szczególnym jednak naciskiem na muzykę wydawaną pod tym właśnie szyldem. Zaznaczam, że ze względu na zwięzłość pomijam część obszernej twórczości Miki Vainio. Moje podejście jest syntetyczne.

..

Po pierwsze: prosta jest muzyka zespołu Pan Sonic. Niewiele zawiera elementów. Tylko te, które naprawdę są niezbędne. Dźwięki panowie Vainio i Väisänen lubią słyszeć, czy też rozważać, w izolacji. Nie znaczy to, że są one od siebie oddzielone (choć czasem i tak bywa), ale że skromna liczba ingrediencji pozwala widzieć każdy element konstrukcji z osobna. Pojedynczy dźwięk potrafi kryć w sobie sporą głębię, ujawniającą się zwłaszcza gdy się go podda repetycji. Można na przykład wziąć jakiś pisk czy nagle urwane buczenie, trwające pół sekundy, i kazać mu się powtarzać. To już jest muzyka. Muzyka minimum. Na ogół utwory Pan Sonic nie są aż tak zredukowane, niemniej przytoczony przykład oddaje pewną ideę. Wystarczą trzy, cztery elementy odpowiednio wyważone, odpowiednio ze sobą współpracujące. Wcale nie wiele więcej niż Ø. Stopień zróżnicowania użytych wysokości dźwięku nie pozwala tu mówić o tradycyjnie pojmowanej melodii. Nierzadko pojawia się jeden tylko ton – wsparty syntetycznym pulsem tworzy wystarczające napięcie. Struktura muzyki Pan Sonic może przywołać na myśl abstrakcję geometryczną w malarstwie, wyraziste zestawienia podstawowych tonów, prostych obiektów. Takie muzyczne koła i kwadraty. Jak u późnego Pieta Mondriana. Na przykład w *Boogie-woogie na Broadwayu*.

Dawno temu, za lasami (o górach raczej nie może być mowy) duet Pan Sonic nazywał się Panasonic. Ponieważ coś innego też się tak nazywało, a w Japonii płyty fińskiej grupy miała wydać Toshiba, więc z nazwy zespołu usunięto jedną literę. Teraz na ich stronie internetowej, wśród innych wspaniałych zdjęć Vainio i Väisänen w koszulkach reklamowych Panasonic z wyretuszowaną literą. Dlaczego to ważne? Otóż nazwa Panasonic nie jest przypadkowa, znaczy mniej więcej tyle, co „wszechdźwiękowy”. A tu o dźwięk właśnie chodzi. Nie po prostu o jego użycie, bo w tym aspekcie utwory grupy Panasonic/Pan Sonic nie różnią się od innych (może z wyjątkiem pewnego dzieła Johna Cage’a, ale to też jest dyskusyjne). Ta muzyka jest celebrowaniem dźwięku. Jestem przekonany, że Vainio i Väisänen nie tylko lubią muzykę, ale w ogóle lubią dźwięk. Utwory ich są więc skomponowane z myślą o jego kontemplacji. Tutaj nie mamy do czynienia z ciągiem zdarzeń muzycznych, ale z trwaniem

i powolnymi przemianami, czasem nagłymi zerwaniami. Utwory nie są zbyt długie, a czasem nawet bardzo krótkie, jakby sygnalizujące tylko jakąś ideę (wyjątkiem są tu pewne solowe płyty Miki Vainio), niemniej wszystkie sugerują trwanie. Ruch ma tu bowiem w dużym stopniu niezmienny, zapętlony charakter – odbywa się po okręgu lub elipsie, z wolną zmieniającą proporcje. Ewolucja zachodzi na skutek konsekwentnego dążenia w jednym, określonym kierunku (na przykład ciągłej zmiany brzmienia albo ulubionego przez zespół efektu narastania) bądź też poprzez dodawanie lub usuwanie elementów, względnie ich zamianę na inne w stojącej konstrukcji.

...

W przeciwieństwie jednak do Johna Cage’a – który mawiał, że interesują go wszelkiego typu dźwięki – Vainio i Väisänen swoje dźwięki starannie selekcionują. W dużej mierze są to odgłosy, których charakter przywołuje na myśl nie tyle instrumenty muzyczne, co urządkowania. I mniemam, że w istocie nierzadko są one wytwarzane przez różnego rodzaju aparaturę elektroniczną o zupełnie niemuzycznym przeznaczeniu, bądź też przez taką, która, co prawda, zwykle służy muzykom, lecz nie do generowania dźwięku, a raczej do jego przetwarzania, wzmacniania itp. Z pewnością używają syntezatora starego typu i kilku innych dość prostych elektronicznych maszynek. W pewnym sensie stronią od brzmień zbyt wyrafinowanych, od zaawansowanej „produkcji”. Dbałość o brzmienie oznacza dla Pan Sonica między innymi dążenie do utrzymania jego surowego charakteru – technologicznego, a jednocześnie dalekiego od sfery *high-tech*. Nie jest to estetyka zaawansowanego technologicznie produktu przeznaczonego do użytku domowego, lecz topornego, ale i solidnego sprzętu do profesjonalnych, przemysłowych zastosowań. Estetyka radzieckiego oscyloskopu. „Design” ograniczony do minimum.

..

Chcąc prześledzić ewolucję muzyki Vainio i Väisänen, musimy najpierw przypomnieć wcześniejsze płyty Ø. Zbiór pusty obrał na swój symbol Mika Vainio w pierwszej połowie lat 90., by na *Tulkinta* i *Metri* (do powstania tej ostatniej przyłożył rękę – po raz pierwszy współpracując z Vainio – Ilpo Väisänen) zrealizować swój redukcjonistyczny pomysł na sztukę. Właśnie na albumach Ø muzyka Miki Vainio najbardziej zbliża się stylistycznie do techno, w jego odmianie minimalnej. W przeciwieństwie jednak do większości twórców tego nurtu Ø raczej unika eteryczności, dźwięk atakuje bezpośrednio, nie wyłania się z oparów nierzeczywistości. Vainio nie ma obiet-

nicą raju. (Czuje się teraz nieco skonfundowany, gdyż już po napisaniu tych słów wpadła mi w ręce ostatnia płyta Ø, niebezpiecznie ocierająca się w moim odczuciu o blade, kojące dźwiękowe pejzaże).

Pierwszą płytą wydaną pod szyldem Panasonic był album *Vakio* – twardszy, bardziej szorstki i zawierający chyba nieco więcej dźwięku. Na *Kulma* miarowy stukot rozwija się niekiedy wręcz w industrialny trans, zespół operuje tu wyższymi energiami, co nie oznacza odrotu od charakterystycznego chłodu i oszczędności środków. A to płyta bardzo przemyślana i wyczelowana brzmieniowo, w porównaniu z poprzednimi dość gładka, bardziej ułotna. *Aaltopiiri* ma podobny charakter, może jest nieco bardziej organiczna. Zaskakującym albumem okazał się ostatni – *Kesto*. Czteropłytowe (!) wydawnictwo stanowi niejako podsumowanie całej twórczości Pan Sonica – każda część ma bowiem inny charakter, reprezentuje inny aspekt muzycznej osobowości panów V. Z wielką mocą przemawiają dźwięki z dysku pierwszego – nigdy przedtem Finowie nie stworzyli muzyki tak dzikiej. Wściekłe, urwane sprzężenia i przepięcia chwilami przywołują na myśl Muslingauze. Z drugiej strony ciężar i konsystencja tej muzyki odsyłają do tradycji industrialnej – Vainio i Väisänen sami wskazują na inspiracje twórczością Throbbing Gristle i Einstürzende Neubauten (aczkolwiek niechętnie wymieniam obydwie formacje w jednym zdaniu – lata świetne dzielą tę pierwszą od wyrafinowania i poziomu muzycznej organizacji drugiej). Drugi dysk bardziej jest stonowany, aczkolwiek także silnie rytmiczny. Tu jednak rytmy są bardziej zduszone, grają jakby bardziej do wewnątrz – jest to dość zmutowane techno. Płyta trzecia każe myśleć o muzyce elektroakustycznej: brak tu wyrazistego pulsu, to raczej rozważania nad poszczególnymi dźwiękami, w sumie tworzącymi pewnego typu pejzaż. Cztery dysk jest skrajnym przeciwieństwem pierwszego – przez godzinę trwa jeden, ciągły dźwięk; ewoluuje powoli, jak układ chmur na niebie i taką też ma konsystencję.

Solowy album Ilpo Väisänen *Asuma* nie odbiega daleko od estetyki znanej z płyt Pan Sonic – dość blisko mu do *Aaltopiiri*, ale dźwięk jest tu bardziej rozdrobniony, składa się w większym stopniu z małych ziarenek. Album Väisänen jest też nieco mniej motoryczny, a bardziej skupiony na badaniu dźwięku.

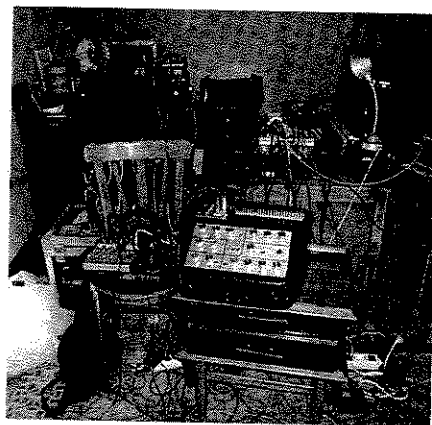
Osobliwy ciężar cechuje z kolei muzykę VV, co ma związek z udziałem wokalisty Suicide. Ludzki głos działa jak balast na swobodnie unoszące się abstrakcje, czyniąc atmosferę bardziej duszną. Przekaz, w odróżnieniu od innych projektów Vainio i Väisänen, jest tu w większym stopniu osobisty, muzyka nabiera cech psychotycznych. Spokój zamkniętych laboratoriów przeradza się w klaustrofobię. Vega wpada chwilami w histerię quasi-religijnych wizji.

Na płytach wydawanych pod swoim własnym nazwiskiem Miki Vainio rozwija nieco inną koncepcję niż Ø. Tu muzyka jest mniej natarciwa, rytm pojawia się rzadziej, częściej operuje artysta plamami dźwiękowymi, jak np. na albumie *Onko*. Muzyka ma bardziej obłe krawędzie. W niektórych utworach przetacza się falami, oddziałuje masą.

Muzyka Pan Sonic sprawia wrażenie zupełnie obojętnej na słuchacza. Po prostu jest. S y g n a ł y, będące wyrazem życia urządzeń, konsekwentnie i uporczywie płyną z głośników, niekiedy zmuszając je do niepokojących ruchów. Zakrawa to na swego rodzaju eksperyment akustyczny, na jakiś test, coś jak niezapomniany test stereofonii w programie 2 Polskiego Radia (kanał lewy – kanał prawy; kto wie, czy nie nagrał tego Pan Sonic). Utwory Vainio i Väisänen wydają się nie stanowić w y p o w i e d z i artystycznej, przynajmniej nie wprost. Nie odczujemy tu ekspresji czyjejkolwiek „ja”. Ci dwaj Finowie to tacy panowie z laboratorium, badacze, którzy z klinicznym chłodem demonstrują nam, jak grają narzędzia. Mamy wrażenie, że oni nie tyle uprawiają muzykę, co prezentują te wszystkie modulacje, oscylacje, stuki, szmery, trzaski, pogłosy, vibracje w zdyscyplinowanej formie. Pokazują, jak gra prąd albo pole magnetyczne. Albo pole grawitacyjne. Pod szyldem nauki znaleźli ducha w maszynie.

Pewnego razu mój stary znajomy (niezbyt entuzjastycznie nastawiony do muzycznych innowacji lat 90.), słuchając w mej obecności płyty A, powiedział: „To jest nawet ciekawe, ale to nie jest muzyka”. Na swój sposób miał rację. Ta wypowiedź przywodzi mi na myśl Markusa Poppa (czyli Oval), który swoją twórczość określa mianem „audio”, nie używając w ogóle słowa „muzyka”. W moim odczuciu niezbyt trafnie opisuje to płyty Owa, natomiast znakomicie komponuje się estetycznie z układami dźwięków generowanych przez Pan Sonic. Z punktu widzenia wielu tradycji muzyką one nie są. Niemniej czas zrewidował moje początkowe wrażenie i z dzisiejszej perspektywy uważam utwory Pan Sonica za wysoce muzyczne. Słyszałem wiele muzyki o muzyczności znacznie bardziej dyskusyjnej. Muzyczność to nie obecność stereotypowych kategorii, jak melodia czy harmonia (nic im nie ujmując), lecz zdolność do układania zjawisk akustycznych w estetyczną całość. Twórczość Pana Sonica drażni właściwe nerwy. Wytwarza poczucie, że wszystko jest na swoim miejscu, wrażenie harmonii, osobliwego szpitalnego piękna.

Maciej Smoczyński

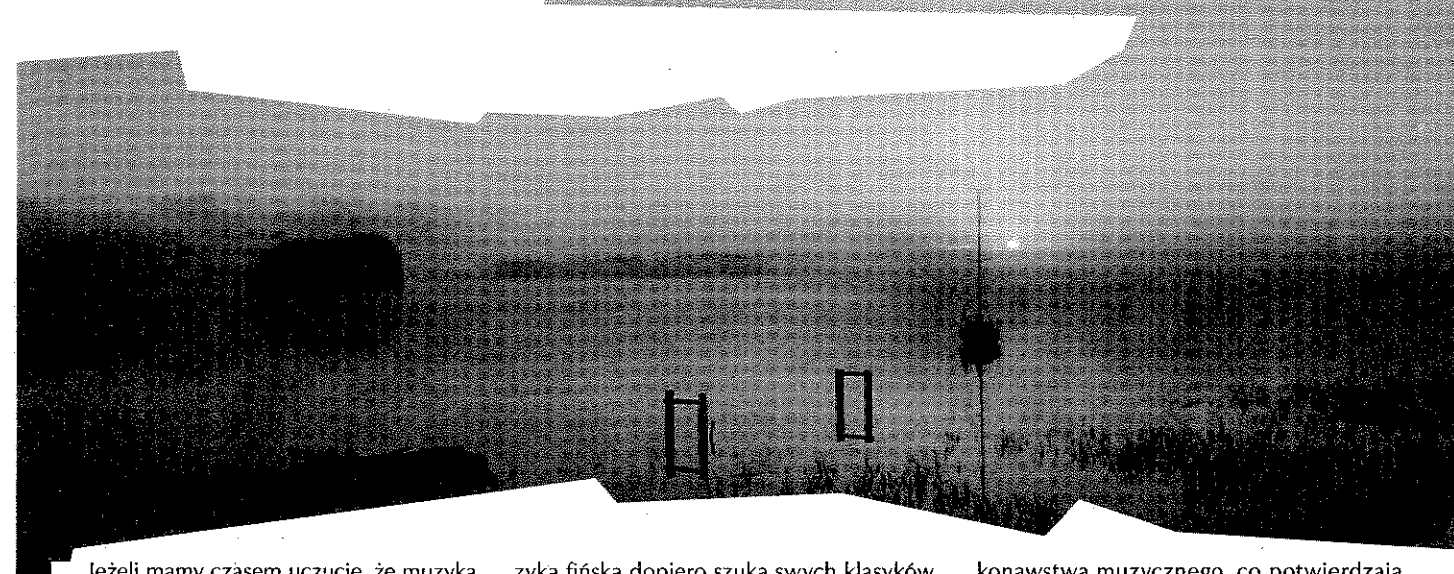


Pan sonic live na Sonar 2004 - fot. Nathalie Paco



Fiński cud

MIROSLAV PUDLÁK



Jeżeli mamy czasem uczucie, że muzyka współczesna przeżywa obecnie regres, albo że wręcz podupada na skutek niewielkiego nią zainteresowania ze strony publiczności, należy sobie uświadomić, że to, co dzieje się u nas, niekoniecznie musi być trendem ogólnoswiatowym. Dobrym tego przykładem są kraje północne. Moglibyśmy się skoncentrować na którymkolwiek z nich i zazdrośnie porównywać tamtejsze życie muzyczne do naszego. Jeżeli śledzimy to, co dzieje się na międzynarodowej scenie muzycznej, nie trudno jest zauważyć, że w ostatnich latach niebywały rozkwit przeżywa zwłaszcza muzyka fińska, i to zarówno w dziedzinie sztuki wykonawczej, jak i twórczości. Pozycja i sposób funkcjonowania muzyki współczesnej w tamtejszym społeczeństwie może jawić się jako nieosiągalny dla nas ideał bogatego i w pełni rozwiniętego życia kulturalnego: nowe dzieła rozbrzmiewają na wielu festiwalach w wykonaniu dobrze opłacanych zespołów profesjonalnych, sale koncertowe są przepełnione publicznością, kompozytorzy żyją dzięki zamówieniom orkiestr oraz z różnych stypendiów twórczych, a większość ich produkcji cieszy się zainteresowaniem radiostacji, mediów muzycznych i wydawnictw. Dla naszych uszu brzmi to niewiarygodne, lecz taka jest rzeczywistość. W czym tamtejsze warunki różnią się od naszych?

Pieniądze spadają z nieba

Jedna teoria mówi, że muzyka fińska jest młoda. W odróżnieniu od czeskiej, której kulminacja rozwoju przypadła na koniec XIX wieku, po czym jej energia się wypaliła, mu-

zyka fińska dopiero szuka swych klasyków. Po imponującym objawieniu się Sibeliusa na przełomie XIX i XX wieku nastąpił okres, w którym młoda kultura narodowa, wyzwoliwszy się spod wpływów szwedzkich, pragnęła pierwszych rodzimych oper i symfonii. Społeczeństwo wspierało te dążenia, okazując im żywe zainteresowanie, które przejawiało się m.in. finansowaniem nowych projektów. Pomimo to jeszcze w latach 60. muzykę fińską cechował pewnego rodzaju prowincjonalizm; brak było również osobistości o międzynarodowym rozgłosie. Dziś sytuacja jest zupełnie odmienna. Coraz częściej mamy do czynienia z fińskimi wykonawcami na poziomie światowym. Również w dziedzinie kompozycji dostrzegamy obecnie w Finlandii potężny twórczy ferment, którego efekty sukcesywnie przenikają na międzynarodowe estrady. O muzycznym zapleczu nowego kulturalnego imperium niech zaświadczą liczby: 28 profesjonalnych orkiestr, z tego 14 symfonicznych i 8 kameralnych. Jak na kraj z pięcioma milionami obywateli to dużo – niewykluczono nawet, że ten współczynnik jest najwyższy w świecie. W każdym większym mieście działa orkiestra, obsługująca również z reguły operę.

Źródła tego zjawiska tkwią w decyzji politycznej. W latach 70. zainwestowano poważne środki w fińskie szkolnictwo muzyczne, z Akademią Sibeliusa w Helsinkach na czele. Uczelnia ta kształci obecnie 1700 studentów, zaś swoją wielkością i znaczeniem dorównuje podobnym szkołom w Wiedniu czy w Kolonii. Owoce reformy szkolnictwa muzycznego objawiły się już w następnych dekadach. Znacznie podniósł się ogólny poziom wy-

konawstwa muzycznego, co potwierdzają sukcesy fińskich artystów na arenie międzynarodowej. Kraj niegdyś bez znaczenia, dziś może pochwalić się znanymi na całym świecie dyrygentami, takimi jak Leif Segerstam lub Esa-Pekka Salonen (przy czym obydwaj są również kompozytorami i propagatorami muzyki swoich kolegów).

Wirtuozi z tundry

Interpretacja dzieł współczesnych stała się przedmiotem obowiązkowym w programie studiów Akademii Sibeliusa. Dzięki temu podniósł się ogólny poziom interpretacji, co z kolei spowodowało powstanie wielu znakomitych zespołów specjalizujących się w muzyce współczesnej. Okazało się, że zagrana na najwyższym poziomie jest ona w stanie przyciągnąć publiczność, o czym świadczy frekwencja na fińskich festiwalach nowej muzyki. Dodatkowym magnesem są oczywiście nazwiska wielkich interpretatorów, którzy angażując swój autorytet, stają się z kolei gwarantami odpowiedniego poziomu kompozycji.

Wśród zespołów grających muzykę współczesną na plan pierwszy wysuwa się helsiński ansambl Avantii, założony w roku 1983 przez młodych dyrygentów – Esa-Pekkę Salonen i Jukę-Pekkę Saraste, których celem było stworzenie na rodzimym gruncie formacji na miarę Ensemble Modern czy London Sinfonietty. Zespół Avantii! szybko dołączył do międzynarodowej elity, eksplorując różnorodne estetyki, style i kierunki nowej muzyki. Regularnie koncertuje na estradach całego świata, zaś od roku 1985 organizuje

własny festiwal i warsztaty w Porvoo.

Sezon koncertowy trwa w Finlandii od września do końca maja. Latem odbywają się festiwale, z których najsłynniejsze to: Tydzień Sibeliusa, Festiwal Helsiński oraz festiwal w Jyväskylä i w Turku. Z festiwali muzyki współczesnej należy wymienić przegląd Musica nova Helsinki, Time of Music w Viitasaari; jest też kilka innych, w programie których muzyka współczesna zajmuje ważne miejsce. W Finlandii dużym wsparciem ze strony państwa cieszy się również teatr operowy – w roku 1993 otwarto nową siedzibę Opery Narodowej, co stało się okazją do wielu zamówień na dzieła współczesne. Warto również wspomnieć o festiwalu operowym w Savonlinna, a także o innych teatrach operowych w całym kraju, spośród których najbardziej znany znajduje się w Tampere, a także o stowarzyszeniach kultywujących bardzo lubiany tam gatunek opery kameralnej. Najwięksi fińscy twórcy oper współczesnych to Kaija Saariaho, Kimmo Hakola, Mikko Heiniö i Tapio Tuomela.

Śpiew sytych łowców

W tak sprzyjającym środowisku objawiło się wiele talentów kompozytorskich. Nie zawsze wyglądało to tak różowo. Fińska muzyka narodowa (i kultura w ogóle) wyszła z cienia kultury szwedzkiej dopiero w latach 90. XIX stulecia, kiedy to Jan Sibelius (którego dzieło musiało spełniać funkcję nieistniejącej w Finlandii rodzimej klasyki XIX-wiecznej) zyskał międzynarodową sławę. Dopiero później, w latach 20. powstaje fińska szkoła kompozytorska, która ukształtowała podstawy rodzimego repertuaru narodowego: operowego i koncertowego.

Po drugiej wojnie światowej rozwój muzyki fińskiej zmierzał w kierunku przyswojenia zdobyczy sztuki zachodnioeuropejskiej. W latach 50. dominował więc styl neoklasyczny. Fińscy pionierzy muzyki dwunastotonowej pojawili się tuż przed rokiem 1960.; wśród nich wymienić trzeba Erika Bergmana, Usko Meriläinena, Einojuhani Rautavaara i Paavo Heininena. Ten ostatni (ur. 1938) jest czczony w ojczyźnie jako jeden z ojców fińskiej nowoczesności, choć za granicą pozostaje prawie nieznanym. Do historii przeszedł również jako nauczyciel kompozycji w Akademii Sibeliusa – z jego klasy wyszła cała generacja twórców nowego stylu lat 80., takich jak Lindberg, Saariho, Salonen i Kaipainen.

Od lat 70. pojawiają się u wielu kompozytorów skłonności postmodernistyczne. Mikko Heiniö (ur. 1948) rozpoczął poszukiwania stylu integrującego muzykę współczesną i historyczną; w tym celu stosował cytaty i silne kontrasty wyrazowe. Jego utwory to jednak przemyślane konstrukcje, których pozorną niejednorodność zewnętrzna osadzona jest na gruncie ściśle zorganizowanych struktur

muzycznych. Heiniö jest również profesorem muzykologii na uniwersytecie w Turku oraz aktywnym uczestnikiem toczącej się właśnie w Finlandii debaty estetycznej na temat postmodernizmu. Zajmuje się ponadto twórczością operową, co wydaje się wynikać z jego zainteresowania fuzją stylów i różnorodnych środków wyrazowych. Jego rówieśnik, Jukka Tiensuu jest kompozytorem, a także aktywnym instrumentalistą – jako klawesynista prezentował dzieła m.in. Iannis Xenakisa i Salvatore Sciarrino, zaś na fortepianie wykonywał utwory Pierre'a Bouleza, Luciano Berio i Johna Cage'a. Interesuje go poza tym wszystko to, co ekscentryczne, zapomniane, co znajduje się poza głównym nurtem kultury. Jako organizator wzbogacił fińskie życie muzyczne, tworząc Helsińskie Biennale i festiwal w Viitasaari, na które, dzięki jego inicjatywie, zostali zaproszeni tacy kompozytorzy jak Cage, Xenakis i Brian Ferneyhough. Tiensuu jest twórcą nowoczesnym, pracującym z komputerem, ale równocześnie mistykiem, sceptykiem i naukowcem, który dąży do uchwycenia istoty muzyki.

Po tej generacji następuje ciekawy zwrot. Lata 80. przynoszą coś w rodzaju nowego modernizmu, reprezentowanego przez twórców takich jak Koskela, Kaipainen, Lindberg i Saariaho, a z nimi również pierwszy większy przełom na światowych scenach. Dwoje ostatnich zdobyło sławę we Francji, gdzie odbywali staż w IRCAM-ie: wyszli stamtąd z ugruntowaną wiarą w modernistyczną wizję rozwoju muzyki. Wcześniej studiowali u Paavo Heininena w Akademii Sibeliusa, zaś w latach 70. byli współzałożycielami stowarzyszenia Korvat auki! (Otwórzcie uszy), które usiłowało nawiązać do współczesnych trendów muzyki światowej i pokonać prowincjonalizm w muzyce fińskiej. To zadanie udało się wypełnić dopiero ich generacji.

Kobieta z krainy jezior

Kaija Saariaho po ukończeniu Akademii Sibeliusa kontynuowała studia w Paryżu, gdzie do dziś mieszka i tworzy. Podczas swojego pierwszego stażu w IRCAM-ie w roku 1982 zaczęła wykorzystywać francuskie techniki spektralne (Murali, Grisey), których elementy zastosowała później we własnej muzyce, pełnej przyjaznych dla uszu, płynnie zmieniających się barw. W większości swych dzieł kompozytorka łączy muzykę akustyczną z live electronics, co ogranicza grono jej wykonawców do specjalistów w tej dziedzinie. W roku 1988 przyjechała do Kalifornii, by spędzić rok na Uniwersytecie w San Diego, gdzie wykładał wówczas jej były profesor z Freiburga, Brian Ferneyhough (por. esej Iwony Lindstedt *Złożony świat...* w nr 7 „G” – przyp. red.). Przywiozła ze sobą projekt wielkiego dyptyku orkiestrowego Du

Cristal... / ...à la fumée – swego największego dzieła symfonicznego. To dwie w zasadzie samodzielne kompozycje tworzące parę. Kontrast między nimi wyraża się w tytułach: „Kryształ” symbolizuje strukturę, stałe uporządkowanie z elementami repetycyjnymi, symetrią i niezmiennością; odznacza się też wielką gęstością i koncentracją materiału. „Dym” w porównaniu z nim to stan ciągłej zmiany, turbulencji, nieprzewidywalności i chaosu (por. tekst Krzysztofa Kwiatkowskiego na następnych stronach – przyp. red.). Z Kalifornią związana jest również następna kompozycja Kaii Saariaho, kwartet smyczkowy *Nymphéa*, który powstał na zamówienie Kronos Quartet. W utworze tym pojawiają się szczególnego rodzaju efekty smyczkowe, które kompozytorka wypróbowała już w swych dziełach wcześniejszych, takich jak *Lichtbogen*. Struktury harmoniczne odkrywane przy pomocy komputera w spektrum dźwiękowym wiolonczeli stają się podstawą harmonii użytych w kwartecie. W podobny sposób pracowała Saariaho nad obrazem dźwiękowym swych dwóch wcześniejszych utworów, korzystała wówczas z samodzielnie udoskonalonego ircamowskiego oprogramowania. To tłumaczy wspólny podtytuł tych trzech kompozycji – *Jardin secret* (Tajemniczy ogród) I – III. W ostatnich latach jej styl uległ pewnemu odciążeniu, nabierając większej prostoty i czystości wzbogaconej o element liryczny. Drugą połowę lat 90. wypełniła Kaii Saariaho praca nad operą *L'amour de loin* (Miłość z oddali), która miała swoją premierę na festiwalu w Salzburgu w roku 2000.¹

Magnus znaczą „wielki”

Magnus Lindberg uważa się za bezkompromisowego wroga ubiegłowiecznych parafraz, zwłaszcza historyzmu, wszelkich neostylów i igrania z kiczem. Wdzięk jego muzyki jest swoisty, nietradycyjny, jej największy urok tkwi w formalnej, kolorystycznej i rytmicznej perfekcji. To znakomita synteza osiągnięć muzyki nowej, nie wyłączając elektroniki. Lindberg zaczął zwracać na siebie uwagę od roku 1980, kiedy to wraz z Esą-Pekką Salonenem oraz najbardziej utalentowanymi instrumentalistami swojej generacji założył improwizującą grupę Toimii, w której eksperymentowano z nowymi środkami wyrazu muzycznego. Do pewnego stopnia inspirowali się oni działaniami zespołu New Phonic Art Vinko Globokara, który rok wcześniej odwiedził Finlandię. Z tego okresu pochodzą pierwsze kompozycje Lindberga, jak np. *Action-situation-signification* czy *Kraft*, w których widoczne są przejawy jego ówczesnego zainteresowania muzyką graficzną, ekstremami wyrazowymi i pokonywaniem czysto fizycznych granic możliwości gry instrumentalnej. Dzięki temu wczesne dzieła twórcy bliskie są este-

tyce Briana Ferneyhougha, na którego lekcje w Darmstadcie uczęszczał w okresie studiów. W roku 1981 Lindberg wyjechał na studia do Paryża. Kształcił się u dwóch bardzo różnych kompozytorów – Vinko Globokara i Gérarda Griseya. Pierwszy znany był ze swoich happeningsów i produkcji akcjonistycznych, drugi to jeden z twórców tzw. muzyki spektralnej. Lindberg przebywał w Paryżu aż do początku lat 90., okazjonalnie pracując w IRCAM-ie albo wykładając. W tym czasie jego styl kompozytorski uległ wyraźnej przemianie. Porzucił technikę serialną, którą posługiwał się w latach 80., a także typowy dla swej wcześniejszej twórczości, będący wyrazem fascynacji Vinko Globokarem, brutalny dźwięk i frenetyczną ekspresję, po czym zwrócił się w stronę swobodnego, spokojnego stylu, którym rządzą subtelne, rozjaśnione harmonie – widać tu wpływ francuskich spektralistów, a zwłaszcza Gérarda Griseya. Z pomocą komputera odkrywa i adaptuje do swych dzieł procesy transformacji rytmicznych, ustalając proporcje między regularnością a nieregularnością na zasadzie probabilistycznej. Już po obecności samych tych procesów rozpoznąć można partyturę Lindberga. Barwy są nasyczone i często krzykliwe, muzyka ulega zawsze pewnego rodzaju stopniowym przeobrażeniom, zągęszczaniu; przechodzi od regularnego pulsu w kierunku nieregularności itp. Stylistyce niemal impresjonistycznej bliski jest utwór *Joy*, zakończony drugim przewrotem trójdźwięku durowego z dodaną sekstą. Według własnych słów kompozytora tą drogą (tj. drogą zbliżania się do tonalności i prostoty harmonicznej) dalej iść nie mógł, albowiem ponoć „następnym na niej krokiem musiałoby być Hollywood”. Radykalna wypowiedź Lindberga najlepiej świadczy o tym, jak ostrą ascezą okupiona jest estetyka niektórych twórców współczesnej muzyki fińskiej.

Wiatr wieje z północy

Na temat najmłodszej generacji kompozytorów mamy najmniej informacji, ale wydaje się, że większa jej część nie proponuje żadnych radykalnie nowych rozwiązań stylistycznych, trzymając się raczej neomodernistycznych ideałów lat 80. Jednym z najbardziej pomysłowych przedstawicieli pokolenia urodzonego w latach 60. jest Veli-Matti Puumala (ur. 1965). Zwrócił na siebie uwagę na Helsińskim Biennale w roku 1993. Jego muzyka wywodzi się z twórczości postserialnej, w której pogłębiany został wymiar dramatyczny. Do pewnego stopnia cechuje ją młodzieńcza bezwzględność, jest ekstrawertyczna, pełna energii, pisana pewną ręką.

Oprócz tych znanych już w świecie nazwisk funkcjonuje w Finlandii liczne grono cieszących się mniejszą sławą, acz bardzo ciekawych osobowości, np. Jarmo Sermilä

(ur. 1939), kompozytor i trębacz jazzowy, który swój czas dzieli pomiędzy muzykę klasyczną a jazz, przy czym te dwa style rzadko kiedy miesza razem. Był również dyrektorem artystycznym festiwalu w Viitasaari i pomysłodawcą szeregu projektów muzycznych. Einojuhani Rautavaara (ur. 1928) to nazwisko, którego nie można w takim wyliczaniu pominąć. Należy on do kompozytorów, którzy mając bogate doświadczenia z muzyką nową, skierowali się w latach 70. ku rozwiązaniom postmodernistycznym. Rautavaara pozostał odtąd wierny światu neotonalnemu i komponuje w tym stylu po dziś dzień. Prawdopodobnie dzięki takiej właśnie decyzji artystycznej jest dziś najbardziej znanym żyjącym kompozytorem fińskim, czego przykładem niech będzie międzynarodowy sukces jego symfonii *Anioł światła* z roku 1994. Urok samej muzyki, ale także towarzysząca jej promocji intensywna kampania reklamowa sprawiły, iż symfonia szybko zaistniała na estradach całego świata, co więcej – sprzedano ponad 30 000 płyt z jej nagraniem (zresztą wielokrotnie nagradzanym), co w wypadku muzyki współczesnej jest wynikiem zadziwiającym. Rautavaara był twórcą znanym na świecie już wcześniej, jednak sukces *Anioła światła* przyniósł mu pozycję najczęściej po Sibeliusie grywanego kompozytora fińskiego. Wszystko to nie stało się jednak przypadkowo. Nie tylko względy komercyjne, ale i kwestia narodowego prestiżu sprawia, iż fińskim instytucjom, wydawnictwom i studiom nagrań nie żal wysiłku i pieniędzy na promowanie za granicą rodzimych kompozytorów.

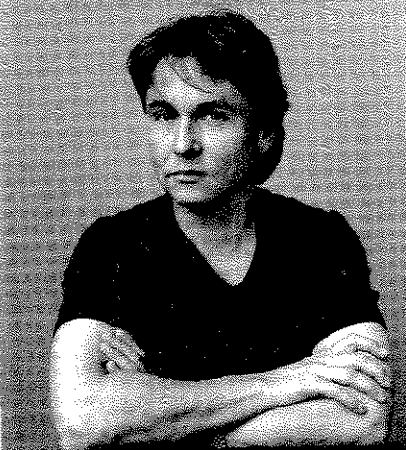
Miroslav Pudlák
Tłumaczenie: Sonia Cieślak
Redakcja: Anna Pęcherzewska
i Michał Mendyk

Tekst był pierwotnie opublikowany pt. Finsky zazrak w czeskim magazynie „His Voice” nr 1/2004. Dziękujemy Redakcji oraz Autorowi za zgodę na przedruk, jednocześnie polecając uwadze naszych Czytelników ten dwumiesięcznik, którego program, profil i tematyka są nam bardzo bliskie (www.hisvoice.cz).

¹ Na 30 marca planowana jest w paryskiej Operze Bastille premiera najnowszego scenicznego dzieła Saariaho *Adriany Mäter*, z którego to wydarzenia „G” umieści zapewne specjalną relację.



Magnus Lindberg



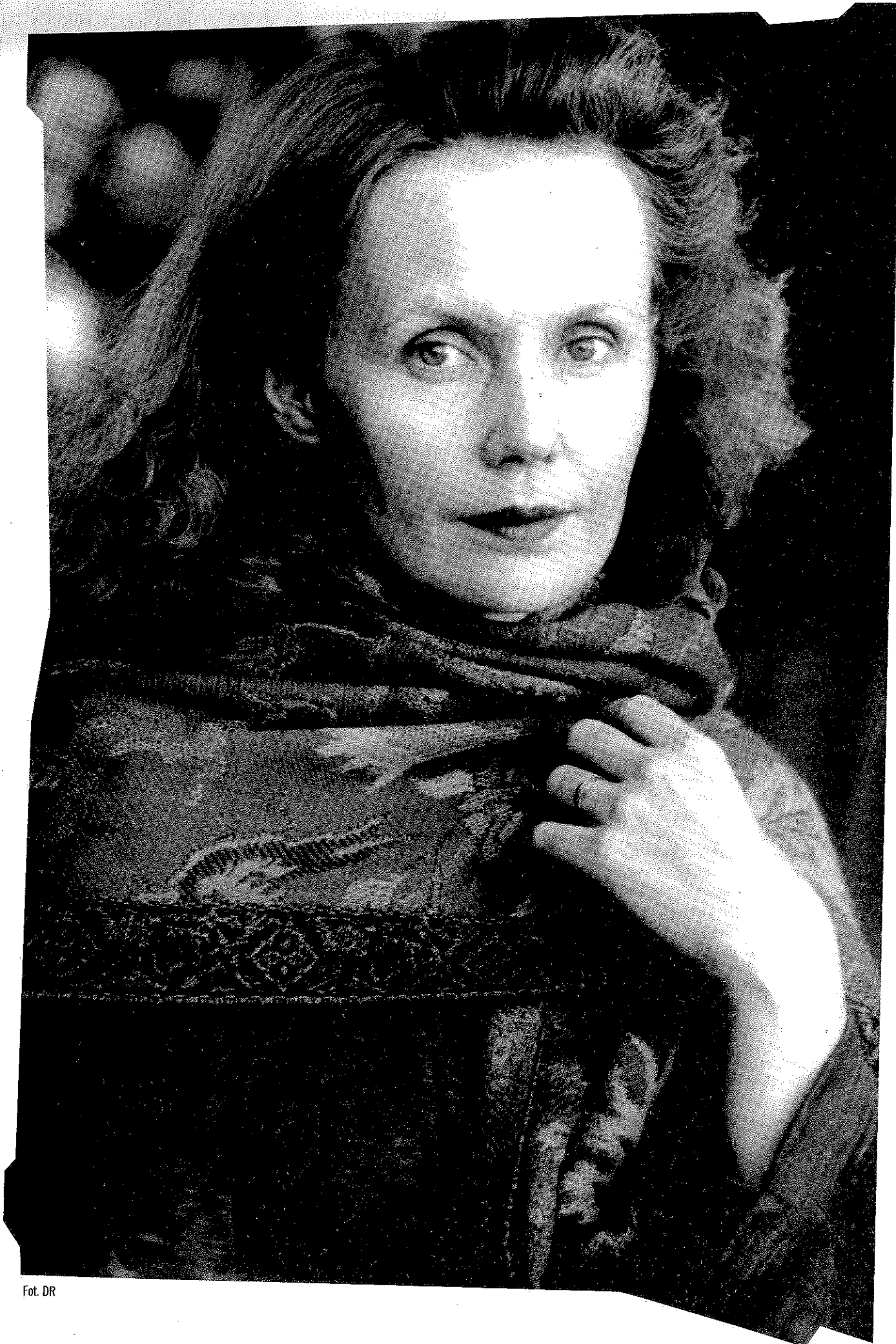
Esa-Pekka Salonen



Einojuhani Rautavaara



Paavo Heininen



Fot. DR

...à la fumée Kaiji Saariaho

KRZYSZTOF KWIATKOWSKI

Mówi się czasem, że w latach siedemdziesiątych wielu kompozytorów zainteresowało się ponownie zagadnieniami harmonii, który to element znalazł się w centrum uwagi zarówno jako kategoria brzmieniowa, jak i formotwórcza. Uproszczenie to może wzbudzić liczne obiekcje, jednak intencja w nim zawarta staje się zrozumiała, gdy porównamy utwory choćby Lutosławskiego, spektralistów czy bogate wnętrza „burdonów” z *Licht* Stockhausena z muzyką, w której inne aspekty – jak na przykład faktura – zdecydowanie nad harmonią dominują.

Budowane według rozmaitych indywidualnie opracowywanych technik złożone współbrzmienia bywają często na tyle atrakcyjne, że nieraz pozwala się im trwać długo – tak żeby słuchacz miał czas się w nich rozsmakować, dobrze się z nimi zaznajomić i rozpoznać je (choćby podświadomie) w dalszym przebiegu utworu oraz w innych wariantach czy zestawieniach. Barwa i harmonia bywają dziś zwykle postrzegane jako elementy ściśle ze sobą powiązane – płynność granicy dzielącej te dwie kategorie jest czymś oczywistym, niemniej dla zdecydowanej większości twórców pojęciowe ich wyodrębnienie nadal jest użyteczne.

Kaija Saariaho dzięki sobie właściwemu podejściu do zagadnień harmonii, barwy i formy tworzy dzieła niebanalne, znajdujące uznanie wyrafinowanych koneserów nowej muzyki, a do tego stosunkowo przystępne – w każdym razie o wiele bardziej niż np. utwory Briana Ferneyhougha, u którego Saariaho przez pewien czas zresztą studiowała. Często przy pomocy nowych, odkrywczych technik udaje jej się otrzymać ekwiwalent tego, czego bardziej tradycyjnie nastawieni słuchacze oczekują od muzyki – można powiedzieć, że ta cecha jej twórczości staje się ostatnio coraz bardziej widoczna.

Obok specyficznego klimatu emocjonalnego i charakterystycznego dla fińskiej kompozytorki sposobu operowania kontinuum rozciągającym się między dźwiękiem harmonicznym a szumem, wyrazistość konstrukcji harmonicznnej jest jedną z najbardziej uderzających cech jej muzyki. Szersze uznanie Saariaho zdobyła dzięki powstałej w latach 1982-84 orkiestrowej kompozycji zatytułowanej *Verblendungen*, w której orkiestra i taśma

przebiegają jednocześnie, choć w przeciwnych kierunkach, drogę od brzmień czystych do szumów. U podstaw wielu jej utworów leżą charakterystyczne procesualne konstrukcje harmoniczne; najczęściej jest ich kilka i zwykle tworzą one układy hierarchiczne. Tak jest również w przypadku ...à la fumée – napisanej w roku 1990 drugiej części orkiestrowego dyptyku, którego pierwszym ogniwem była kompozycja zatytułowana *Du cristal*

Z jeszcze jednego powodu ...à la fumée doskonale nadaje się do ukazania charakterystycznych cech muzyki Saariaho: przeznaczone jest na wielką orkiestrę¹ i dwa instrumenty solowe – flet altowy i wiolonczelę – które kompozytorka szczególnie i nie bez powodu sobie upodobała. Skłonność do ich stosowania tylko częściowo można wytłumaczyć tym, że to właśnie flecistka Camilla Hoitenga i wiolonczelista Anssi Karttunen zawsze chętnie oddawali się do jej dyspozycji podczas pracy nad nowymi utworami.² Saariaho podkreśla przydatność obu instrumentów dla realizacji wspomnianej wyżej idei ciągłości między tonem harmonicznym a szumem, którą graficznie przedstawia często w postaci osi (*sound-noise axis*) odpowiadającej różnym stopniom konsonansowości i dysonansowości w muzyce dawniejszej. Koncepcja ta materializuje się m.in. w specyficznych dla Saariaho brzmieniach – niektóre z nich, jak na przykład efekt zwiększania nacisku smyczka aż do uzyskania zgrzytu, mogą nawet posłużyć za znak rozpoznawczy jej muzyki.

Ogólne scharakteryzowanie stosowanych przez Saariaho metod organizacji wysokości dźwięków wymaga pewnej precyzji terminologicznej i nie da się chyba dokonać tego w sposób całkiem „nietechniczny”, niemniej poniższych uwag nie należy traktować jako opisu struktur zidentyfikowanych na drodze analizy partytury – są one raczej ujęciem tego, co jako dość oczywiste „rzuca się w uszy”, nawet podczas bezrefleksyjnego, lecz w stopniu wystarczającym skupionego na swoim przedmiocie słuchania. Nietrudno zauważyć, że jej utwory zbudowane są z odcinków, w obrębie których „obowiązuje” pewien zasób dźwięków – wytrzymywanych lub powtarzanych w pewnych regularnych bądź nieregularnych układach, przez jeden bądź wiele instrumen-

tów. Odcinki te trwają kilka, kilkanaście, czasem nawet kilkadziesiąt sekund i pod względem pokrewieństwa użytych w nich „zasobów” różnią się od siebie bardziej lub mniej. Czasem identyczne lub prawie identyczne „zasoby” powracają w odmiennych układach instrumentacyjno-fakturalnych. Strukturę harmoniczną utworów Saariaho można przedstawić w wyabstrahowanej formie następstwa akordów, z których każdy odpowiada pewnemu odcinkowi utworu. W literaturze fachowej na oznaczenie takiego charakterystycznego dla danego fragmentu zasobu dźwięków używa się zwykle słowa „akord” bez cudzysłowu; w moim omówieniu stosuję się do tej konwencji terminologicznej. Pamiętajmy jednak, że „akord” niekoniecznie oznacza tu dźwięki współbrzmiające czy zaatakowane jednocześnie, lecz pewien ich zasób.

Organizacja wysokości dźwiękowych w utworach Saariaho różni się nie tylko od stosowanej np. w muzyce dodekafonicznej, lecz także od zasad obowiązujących w tradycyjnej muzyce europejskiej ostatnich stuleci m.in. tym, że dźwięki nie są dla niej abstrakcyjnymi klasami wysokości, lecz w danym odcinku występują zawsze w określonym położeniu oktawowym. Na przykład „es” jest konkretnym *Es* w oktawie wielkiej, czasem można je odnaleźć jeszcze w innej oktawie, może nawet w dwóch, ale nawet jeśli to ma miejsce, to przeważnie ów dźwięk występuje w każdej z oktaw w różniących się o ćwierćton wariantach.

Długość następujących po sobie odcinków oraz stopień pokrewieństwa wyznaczających ich akordów determinują tempo zmian harmonicznnych – im szybsze, tym większe napięcie. Czasem tempo wzrasta do tego stopnia, że słuchacz nie jest w stanie wyodrębnić poszczególnych sekwencji, jednak zazwyczaj muzyka Kaiji Saariaho charakteryzuje się wysokim stopniem stabilności harmonicznnej, dzięki której współbrzmienia stają się jakby rusztowaniem ułatwiającym obserwowanie zmian barwy i faktury.

W pracy poświęconej postserialnym metodom generowania formy Josephine Helen Horn³ wyodrębniła w ...à la fumée pięć płynnie przechodzących jedna w drugą części, wyznaczonych przez specyficzne dla nich

Kaija Saariaho; ...à la fumée (partytura, s.1-2), Edition Wilhelm Hansen AS

procesy przemian harmoniczych. Ten przeprowadzony według teoretycznych kryteriów podział jest w moim odczuciu zbliżony z naturalnym tokiem percepcji, co byłoby przykładem dążności kompozytorki do utożsamiania struktury i postrzeganych zjawisk. Prześledźmy dokładniej przebieg⁴ pierwszej z pięciu części (przykład powyżej prezentuje dwie pierwsze strony partytury).

Rozpoczyna się ona od charakterystycznego trylu wiolonczeli złożonego z dźwięku *Es* oraz flażoletu (w brzmieniu *g*) uzyskanego na strunie przyciśniętej w tym samym miejscu.⁵ Po mniej więcej 15 sekundach podejmują go kolejno (w szesnastkowych i ósemkowych odstępach) wszystkie orkiestrowe wiolonczele w wylaniającym się z ciszy (*da niente*) crescendo.⁶ Od razu zwróćmy uwagę na stopniowe

przechodzenie na jednym dźwięku od artykulacji *sul ponticello* (przy podstawku) do *sul tasto* (bliżej strunnika) – częste w muzyce Saariaho, podobnie jak analogiczne przemieszczanie smyczka w odwrotnym kierunku lub między jedną z wymienionych pozycji a artykulacją normalną.⁷ Do wiolonczel dołączają w nieregularnych odstępach altówki i skrzypce (*sul tasto* i flażolety) z dźwiękami *c*¹, *h*¹ obni-

żonym o ćwierćton, *b*², *h*³ i *d*⁴ oraz charakterystyczne *Ges* kontrabasów. Budowane stopniowo współbrzmienie wzbogacają następnie regularne wejścia trąbek i waltorni crescendo (*c*, *g*, *es*¹, *b*¹ podwyższone o ćwierćton, *f*², *b*²) oraz dzwonki i krotale (*h*³, *d*⁴, *e*⁴, *f*⁴). Pierwszy „akord” urywa się nagle sforzatem, od którego znany już tryl wiolonczeli rozpoczyna nowy – w jego tworzeniu uczestniczą tym razem

prawie wszystkie instrumenty orkiestry. W początkowym fragmencie utworu wspomniany tryl trzy razy inicjuje budowanie „akordu”.

Trzeci akord przechodzi w zbliżony do niego strukturą akord czwarty (zaczynający się od trylu forte *sul ponticello* smyczków – 1'44"). Do 1'53" słyszymy zatem cztery bardzo podobne do siebie pod względem materiału wysokościowego, lecz różnie zinstru-

mentowane i opracowane fakturalnie akordy. Całą wyróżnioną przez Horn pierwszą część utworu można w uproszczeniu określić jako przechodzenie od niepodzielnej dominacji akordu A, którego warianty słyszymy przez prawie dwie minuty na początku, do jego zaniku i dominacji akordu B (koniec części pierwszej zajął się z rozpoczynającym drugą wejściem solowego fletu).

Na użytek niniejszego omówienia akord A nazwę „spektralnym”, sięgając po cudzo- słów z następujących względów: Kaija Saariaho niejednokrotnie przyjmowała wynik analizy spektralnej określonych dźwięków za wszechstronnie później wykorzystywany model procesów kompozycyjnych. Nie wiem jednak, czy było tak również w przypadku ...à la fumée, a jeśli tak, to który z wariantów akordu A należałoby uznać za odwzorowanie modelu, a który za alterację. Jego spektralny charakter wyraża się m.in. w wyeksponowaniu pierwszych dźwięków szeregu harmonicznego – dwóch dźwięków Es w oktawie, kwinty (z ćwierćtonowym odchyleniem), tercji – a także w budowaniu współbrzmień według zasady „większe interwały na dole i coraz mniejsze w miarę przesuwania się ku górze”. Każdy wariant akordu zawiera jednak liczne alteracje szeregu naturalnego, a już zupełnie nie da się nim uzasadnić bardzo charakterystycznego i świetnie pasującego do całości niskiego dźwięku Ges, granego najpierw przez kontrabas, a potem również tubę.

Akord B kontrastuje z A pod wieloma względami. Zawiera o wiele mniej dźwięków, bo tylko pięć, i w odróżnieniu od bardzo rozbudowanego A jego ambitus jest wąski (seksta wielka). Można go nazwać „zmniejszonym”, ponieważ zawiera dźwięki d-f-as-h i „na do-datek” ges; oczywiście (zgodnie z tym, co wyżej powiedziano), wszystkie przypisane są do jednej oktawy – razkreślnej.

Harmonika części pierwszej jest w rzeczywistości bardziej skomplikowana: oprócz akordów A i B występuje tam jeszcze kilka innych. Poniższy schemat, zaczerpnięty z pracy Horn, jest dokładniejszą analizą owego przebiegu. Nie będę go tutaj omawiał, ponieważ nie jest to niezbędne dla przedstawienia głównej zasady konstrukcyjnej owego fragmentu. Kto jednak chciałby ten proces prześledzić, musi zwrócić sobie sprawę z występowania w partiturze zakłócających obserwację czynników w postaci „dodatkowych” współbrzmień (por. ich zestawienie na sąsiedniej stronie).

Schemat dzieli część pierwszą na trzy fazy według kryterium, którym jest sposób występowania wariantów A: w pierwszej jest tylko ten „akord”, w drugiej pojawia się B i akord uzupełniający, w trzeciej A już nie ma, natomiast B pojawia się na zmianę ze specyficznymi dla tej fazy akordami. Podział ten ma charakter czysto teoretyczny, strukturalny – pojawieniu się dźwięków b nie odpowiada wrażenie przejścia do nowej, większej niż akord jednostki formalnej. Dźwięki te, grane przez saksofon altowy, nie są jakoś szczególnie wyeksponowane i wydają się po prostu jeszcze jednym elementem wzbogacającym współbrzmienie.

Podobnie pierwsze pojawienie się B (2'00", oboje, klarnety i waltornie – rozpoznawanie tego momentu ułatwia tremolo

kotłów) może ująć uwagę jako nowa jakość – zdecydowanie dominuje nad nim akord trąbek (f²-b²-d³). Jednak kolejne wejścia stają się coraz wyraźniejsze, zaś bardzo dobrze słychać go w waltorniach w 2'55". Ostatnią wyodrębnioną przez siebie fazę Horn nazywa rondem, jako że B (najpierw fagoty i klarnety, potem cztery flety altowe) występuje tu na przemian z rozpoczynającymi się od glissand „kupletami”. Akordy A i B są mocno kontrastujące, jednak cały proces ma charakter stopniowej, zachodzącej w sposób ciągły przemiany.

Kiedy pierwszy proces formalny dobiega końca (a nawet parę taktów wcześniej), rozpoczyna się dialog obu solowych instrumentów. Brzmienie fletu i wiolonczeli w utworach Saariaho jest bardzo charakterystyczne, lecz jego specyfikę tylko częściowo da się uchwycić z perspektywy samych technik instrumentalnych. Wspomniany już „inicjujący” tryl, stopniowe zwiększanie nacisku smyczka czy też słowa, sylaby i fonemy mówione przez flecistę do instrumentu podczas gry (brzmi to czasem jak urywki pełnego znaczeń tekstu i wzmaga atmosferę misterioso) użyte są w sposób bardzo indywidualny i dzięki nim jej muzykę można rozpoznać od razu. Dźwięki „z powietrzem”, stukanie kłapkami, gra alikwotami, glissanda, mikrotony, wibrata o zmiennej amplitudzie i intensywności, multifony (flet), a także różne rodzaje wibrata smyczkowego, przeslizgiwanie się między *sul tasto*, *sul ponticello* i grą normalną, flautando, różne rodzaje flażoletów (wiolonczela) należą do często i chętnie przez wielu kompozytorów wykorzystywanego repertuaru nowoczesnych technik instrumentalnych. Charakterystyczny dla Saariaho jest, po pierwsze, sposób zestawiania ze sobą tych elementów, a po drugie, ich powiązanie z technikami kształtowania melodii, harmonii i rytmu.

Efekt „fiksacji oktawowej” i związane z nią ograniczenia ilości użytych dźwięków w każdym rejestrze (pełny, a nawet poszerzony mikrotonowo materiał chromatyczny porzucany został po kilku oktavach) jest wrażenie quasi-diatonicznego charakteru występujących w muzyce Saariaho melodii i „melodii”. W przypadku ...à la fumée trudno mówić o śpiewności – ludzkie gardło nie podołałoby pojawiającym się tam instrumentalnym figuram, jednak w wielu późniejszych utworach (takich jak *Lohn* na głos z elektroniką, pieśni *Chateau de l'âme* czy opera *L'Amour de loin*) kompozytorka wykorzystuje tę właściwość w kantylenowych (pięknych zresztą) melodiach. Niemniej partie fletu i wiolonczeli w omawianym utworze są bardzo szczególnie słyszalne uporczywe powroty do tych samych dźwięków, charakterystyczne następstwa są nieustannie reinterpretowane przy zastosowaniu bogatej ornamentacji i elastycznej rytmiki.

Charakter procesu dominującego w drugiej części (podobnie zresztą jak w pozosta-

łych) determinowany jest przez harmonię, lecz także przez stopniowo zachodzącą zmianę „relacji sił” między solistami a orkiestrą. Najpierw orkiestra milknie, pozwalając instrumentom na rozwinięcie swoich partii, potem zaś pełni rolę „rezonatora”, jakby przechwytując pojedyncze tony grane przez solistów. Zasób wysokości dźwięków pozostawionych do ich dyspozycji stopniowo się kurczy, natomiast orkiestra coraz bardziej dominuje, aż wreszcie trwające prawie pół minuty (od 7'19") bogate, rozwijające się współbrzmienie całkowicie wypiera solowe instrumenty. Pod względem budowy harmonicznego można uznać je za wariant akordu A. Część drugą oddziela od trzeciej pauza generalna. Po niej orkiestra przystępuje do powolnego budowania kolejnego współbrzmienia, które zawiera aż 25 dźwięków (w poprzedzającym jest ich „tylko” jedenaście), w tym liczne mikrotonowe alteracje składników A – mimo tych zmian zarówno wrażenie słuchowe, jak i analiza struktury pozwalają uznać je za jeszcze jeden wariant akordu „spektralnego”.

Koncepcja części trzeciej polega m.in. na naprzemiennym występowaniu „akordów” skonstruowanych pod względem rejestru i faktury oraz stopniowym zawężaniu ambitusu obydwu, aż do ich spotkania w środkowych rejestrach. Harmonika konstruowana jest tu na innych zasadach niż w pierwszej części, myślę jednak, że skoro już mamy pewne pojęcie o tym, jak kompozytorka traktuje ten element, bardziej interesujące może się okazać to, co tkwi w szczegółach (nie, nie chodzi o diabła – w muzyce Saariaho raczej bym się go nie doszukiwał). A w nich właśnie, czyli w sposobie, w jaki komponuje ona barwę i strukturę każdego „akordu”, słychać inwencję, mądrość, wrażliwość, wiedzę i wyrafinowanie, dzięki którym jej sztuka zdobyła sobie wielu zwolenników.

W zasadzie można by wziąć dowolny fragment z ...à la fumée (na przykład jednostkę formalną, za jaką uznaliśmy „akord”), aby na jego przykładzie pokazać to, co w poszczególnych momentach absorbuje uwagę słuchacza. Wróćmy raz jeszcze na chwilę do samego początku utworu: akord „spektralny” z przykładu na poprzednich stronach jest sam w sobie procesem, którego istotą da się przedstawić jako stopniowe usamodzielnianie się „alikwotów” (np. końcowe crescendo blachy, krotali i dzwonków) od inicjującego „tonu podstawowego” (Es solowej wiolonczeli).

Przystępując do pisania moich „wodzących za ucho” tekstów, słucham utworów, zaznaczając sobie miejsca, których brzmienie mnie zaskakuje, i przy których odruchowo zadaję sobie pytanie: „ciekawe, jak on(a) to zrobił(a)” (każdy z omówionych dotąd utworów znam już dobrze wcześniej, niemniej całkiem inaczej się ich doświadczam, słuchając ze świadomością, że trzeba będzie spróbować

coś inteligentnego o nich powiedzieć, do czego same okrzyki zachwyty lub uznania – bo oczywiście wybieram tylko spośród moich ulubionych utworów – czy recenzenckie frazesy nie wystarczą). Mogłbym wskazać wiele takich momentów w ...à la fumée; mam jednak stale przed oczami moje prywatne wyobrażenie hipotetycznego Czytelnika, który, owszem, gotów jest poświęcić moim rozważaniom trochę czasu, lecz ma też inne interesujące zajęcia. Ograniczę się zatem do jednego przykładu, który – jak sądzę – da pojęcie o pomysłowości paryskiej Finki w komponowaniu barwy. Weźmy jeden z elementów procesu zachodzącego w trzeciej części: grane przez smyczki składniki klasteru zawierającego wszystkie ćwierćtony w obrębie całego tonu (jest ich pięć, jak łatwo policzyć) są najpierw rozrzucone w sześciu oktavach, tworząc „nieczyste” oktawy. Klaster ten zostaje potem poddany czterokrotnej transpozycji w następujący sposób: jego najwyższy składnik przesuwają się o tercję małą w dół, a najniższy o sekstę wielką w górę. Rezultatem każdego przesunięcia jest również ćwierćtonowy klaster w obrębie całego tonu, jednak za każdym razem inaczej rozdysponowany oktavowo. Współbrzmienia te same w sobie są bardzo ciekawe, ale Saariaho urozmaica je dodatkowo w ten sposób, że najniższe, grane przez kontrabasy dźwięki osiągnięte zostają glissandem, które każdy z ośmiu kontrabasistów rozpoczyna w innym momencie. Proces ten słychać w nagraniu od 8'41" (na przemian z drugim, wyżej wspomnianym procesem, czasem oba nakładają się na siebie). Przy okazji teoretyczna uwaga: nie ma nic bardziej dysonansowego niż klaster (zwłaszcza ćwierćtonowy), niemniej w świetle przyjętej przez Saariaho koncepcji osi ton-szum współbrzmienie, które słyszymy, jest odpowiednikiem konsonansu, brzmieniem czystym (nierównomierne glissando kontrabasów znajduje się na tej osi bardziej na prawo). Ujmując przeciwstawienie dysonans-konsonans w kategoriach napięcie-odprężenie i słuchając pod tym kątem odpowiednich fragmentów ...à la fumée, można się przekonać, że (pomijając oczywiście inne czynniki tworzące napięcie, jak np. dynamika, gęstość, tempo zmian harmonicznnych itp.) ten sposób myślenia odpowiada przebiegowi procesów, jakie rzeczywiście w tej muzyce zachodzą.

W kończącej utwór części piątej instrumenty solowe i orkiestra dominują na przemian. W czwartej na pierwszy plan wychodzą akordy o charakterze impulsu, długo wybrzmiewające, poprzedzane czasem długim narastaniem. Ich zapowiedzią w drugiej części są wspomniane już „perkusyjne” akordy (od 6'10" – pizzicata, krotale, dzwonki, wibrafon, kotły jako impuls, piccolo dołącza, podtrzymując go jak rezonator; potem impulsy i wybrzmienia są realizowane przez coraz więcej instrumentów). Można podziwiać spo-

sób, w jaki Saariaho rozpisuje na instrumenty akustyczne zjawisko impulsu i wybrzmienia, można zachwycić się osiągniętą w tych fragmentach emocjonalną głębią (odpowiadającą wrażeniu głębi dźwiękowej przestrzeni). Można też zarzucać fińskiej kompozytorce pozostawianie w dość wąsko zakreślonym kręgu emocji, jednak w jego granicach odnajdziemy wyrazowe bogactwo, do którego warto wracać.

Krzysztof Kwiatkowski

Autor i redakcja serdecznie dziękują wydawnictwu Edition Wilhelm Hansen za przesłanie i wypożyczenie partytury utworu oraz zgodę na przedruk jej fragmentu.

¹ Skład orkiestry: 4 flety (na zmianę z piccolo i fletami altowymi G), 3 oboje, 3 klarnety B (jeden na zmianę z klarnetem Es), klarnet basowy B, 2 fagoty, saksofon altowy Es, 4 waltornie F, 3 trąbki, 3 puzony, tuba, fortepian, harfa, syntezator, 16 pierwszych skrzypiec i 14 drugich, 12 altówek, 10 wiolonczel, 8 kontrabasów (w tym cztery pięciostunowe) oraz bogata perkusja obsługiwana przez pięciu muzyków.

² Inni instrumentalisci, dzięki którym pomysły przybrały konkretny kształt jeszcze podczas komponowania, współpracowali z nią tylko przy pojedynczych dziełach – przykładem może być skrzypek Gidon Kremer, pierwszy wykonawca koncertu skrzypcowego *Graal théâtre*.

³ *Postserielle Mechanismen der Formgenerierung*, Stuttgart 1998

⁴ Przykłady nutowe podaję za partiturą duńskiego wydawnictwa Edition Wilhelm Hansen; partie instrumentów zostały zanotowane w transpozycji (Kaija Saariaho niestety nie przejęła wygodnego dla czytelników zwyczaju zapisywania wszystkiego in C). Nagranie utworu, z którego korzystam, znajduje się na płycie wytwórni Ondine z 1993 roku (ODE 804-2), zawierającej również *Du cristal...* oraz często wykonywany kwartet smyczkowy z elektroniką pt. *Nymphéa* (Kronos Quartet). Utwory orkiestrowe gra Los Angeles Philharmonic Orchestra pod dyktando Esi-Pekki Salonena, a solistami w ...à la fumée są Anssi Karttunen (wiolonczela) i Petri Alanko (flet altowy).

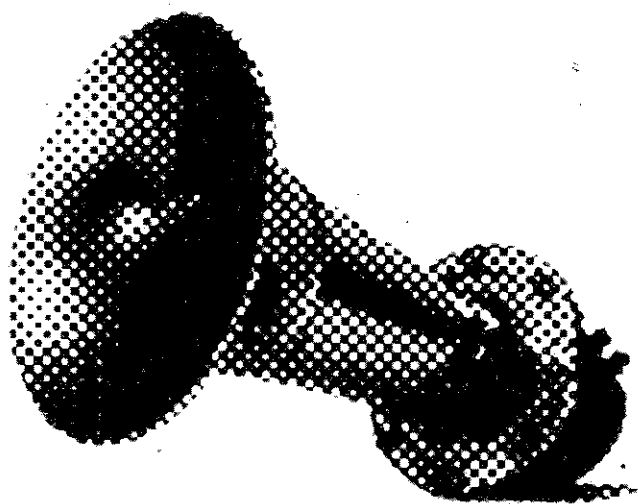
⁵ Tryl ten kończy zarazem *Du cristal...* – stanowi zatem element łączący obie części dyptyku. Nawiasem mówiąc, jest on tak charakterystyczny dla muzyki fińskiej kompozytorki (spełnia ważną funkcję również w *Près i Amers*), że można by go nazwać „trylem Saariaho”.

⁶ Ten rodzaj crescendo Saariaho notuje za pomocą małego kółka umieszczonego na początku zwykłego graficznego oznaczenia stopniowego zwiększania dynamiki. Diminuendo zanikające w ciszy (*al niente*) zapisywanie jest w sposób analogiczny, lecz odwrotnie (kółko na końcu).

⁷ Zauważmy jeszcze określenie *misterioso*, którym można by zresztą opatrzyć znaczną część, o ile nie większość muzyki Saariaho – aura emocjonalna jej utworów jest niewątpliwie bardzo specyficzna i wciągająca, chociaż niektórzy krytykują kompozytorkę za nieustanne pozostawianie w kręgu tych samych lub zbliżonych nastrojów.

za: Horn, Josephine Helen; *Postserielle Mechanismen der Formgenerierung*, Stuttgart 1998

Je ne me tairais jamais. Jamais.



Pelle Gudmundsen-Holmgreen – informacje biograficzne

Pelle Gudmundsen-Holmgreen urodził się 21 listopada 1932 w Kopenhadze. Od 1953 studiował teorię muzyki i kompozycję w Królewskim Konserwatorium w Kopenhadze u Finna Høffdinga, Svenda Westergaarda i Bjørna Hjelmberga. Studia ukończył w 1958 roku. W latach 1959-64 pracował jako operator światła i efektów scenicznych w kopenhawskiej operze, w latach 1967-72 uczył kompozycji w Konserwatorium w Århus. Był członkiem zarządu Związku Młodych Kompozytorów „Det Unge Tonekunstnerselskab” (1959-69), a także 3-osobowej rządowej komisji do spraw muzyki (w latach 1974-77), dyrektorem Stowarzyszenia Wydawców Muzyki Duńskiej (1982-83); pełnił również wiele innych funkcji społecznych i honorowych. Otrzymał liczne nagrody kompozytorskie, z których najważniejsze to stypendium im. Carla Nielsena w roku 1973, Nagroda Muzyczna Rady Nordyckiej w roku 1980 (za kompozycję *Symfoni, Antifoni*), nagroda im. prof. Ove Christensena w roku 1990 i nagroda wydawnictwa Wilhelm Hansen w roku 1996.

Jego wczesna twórczość (zadebiutował w roku 1955) wykazuje wpływy muzyki Carla Nielsena, Vagna Holmboe oraz Bartoka. Na początku lat 60. razem z rówieśnikiem Perem Nørgaardem i o rok starszym Ibem Nørholmem wprowadził serializm do muzyki duńskiej¹. Obecność tej techniki zaobserwować można już w *Chronos* na 22 muzyków z roku 1962, dzieła napisanego pod wpływem Ligetiego, którego utwór *Apparitions* na orkiestrę, wykonany na festiwalu nowej muzyki w Kolonii w roku 1960, wywarł na Pelle Gudmundsen-Holmgreenie wstrząsające wrażenie. Inne jego ważne dzieło z tego okresu to

Symfonia (1965). Po kilku latach kompozytor odszedł od serializmu i zaczął poszukiwać własnej drogi. Odbił wówczas liczne podróże (głównie na południe Europy, do Hiszpanii i Grecji), które miały znaczący wpływ na dalsze kształtowanie jego twórczości. W dziełach napisanych w roku 1964 – *Collegium Musicum Koncert* oraz *Mester Jacob* – pojawia się technika kolażu oraz repetycyjność, doprowadzająca muzykę do absurdu (powtarzanie „wypompowuje” z niej znaczenie). Najważniejszym źródłem inspiracji staje się w tym okresie dla Pelle Gudmundsena-Holmgreena teatr absurdu, głównie twórczość Samuela Becketta. Kompozytor szuka teraz sposobów jeszcze większego uproszczenia muzyki w celu pozbawienia jej możliwości przekazywania jakichkolwiek uczuć. Nie jest w swych dążeniach odosobniony, jako że w Danii staje się wówczas modna tzw. „nowa prostota”. Główne dzieła Gudmundsena-Holmgreena z tego okresu to *Je ne me tairais jamais. Jamais* na chór i orkiestrę kameralną z roku 1966 (do tekstu Becketta) oraz orkiestrowe *Tricolore IV* z 1969 roku, w którym uproszczenie osiąga apogeum: utwór składa się bowiem tylko z 3 akordów. Kompozycja wywołała wielki skandal na festiwalu ISCM w Bazylei w roku 1970.

W jego twórczości zaczynają pojawiać się nowe techniki. W *Speil II (Lustro)* z 1973 kompozytor wraca do formy kolażu, połączonej z tzw. techniką „rusztu” (*filter technique*), polegającą na odsiewaniu części materiału dźwiękowego za pomocą specjalnej serii. Również warstwa rytmiczna utworu podlega serializacji, z zastosowaniem m.in. ciągu Fibonacciego. W dziełach takich jak *Triptykon, koncert na perkusję i orkiestrę* z roku 1985

oraz *Concerto Grosso* na kwartet smyczkowy i orkiestrę z roku 1990 Pelle Gudmundsen-Holmgreen używa dwóch „rusztów”, jednego dla elementu melodycznego, drugiego dla rytmu. Zastosowanie tzw. „konstrukcji klockowej” pozwala kompozytorowi na nowo podejść do tradycyjnych elementów muzycznych, „wyzwolonych” już z dawnych kontekstów. W swej „technice rusztu” kompozytor powołuje się na dwa źródła inspiracji: muzykę Strawińskiego i artefakty pop artu. W zakresie formy Pelle Gudmundsen-Holmgreen zwraca się ku tzw. rozwojowi kumulowanemu, widocznemu np. w *Symfoni, Antifoni*. Konsekwentne stosowanie polirytmii jest według niego najlepszą bronią w zwalczaniu struktur harmoniczych.

Oprócz dzieł na tradycyjne składy (kwartet smyczkowy, chór, orkiestrę) Pelle Gudmundsen-Holmgreen skomponował wiele utworów na alternatywne, a nawet absurdalne zestawy, np. *Plateaux pour deux* z roku 1970 na wiolonczelę i dwa klaksony samochodowe, czy też *Octopus* z roku 1989 na organy, dwóch organistów i dwóch registrantów.

Eva-Maria Jensen

¹ Przy konsultowaniu tekstu kompozytor podkreślił, że w rozpowszechnieniu serializmu w Danii duże znaczenie mieli również kompozytorzy starszego pokolenia: Gunnar Berg (1909-1989), Axel Borup-Jørgensen (ur.1924) i Jan Maegaard (ur.1926).

Nigdy nie zamilknę. Nigdy.

Wywiad z Pelle Gudmundsenem-Holmgreenem

Spotykam się z Pellem nie po raz pierwszy. Przed dwoma laty odwiedziłam go w Hellerupie, robiąc wywiad dla „Ruchu Muzycznego”. Wtedy też była zima, wokół szarość i resztki śniegu. Zbliżyłam się do pracowni od strony ogrodu – tak jak poprzednio. Pelle wychyla się z okna i woła mnie do głównego wejścia. Coś się więc zmieniło. Przemierzamy kilka pomieszczeń i wchodzimy do gabinetu od innej strony, schodkami w dół. Pelle odzyskał tę część domu i zrobił przejście do pracowni, która jest też teraz bardziej pusta – zniknęły półki, pojawiło się szerokie, antyczne łóżko. Z głośników rozbrzmiewają dźwięki jednego z Koncertów Brandenburskich Bacha. O wiele za głośno. Na szczęście Pelle wyłącza muzykę, przynosi termos z herbatą i sadza mnie przy biurku. Sam zajmuje miejsce z drugiej strony.

Rozpaczynam od pokazania Pellemu ostatniego numeru „Glissanda”, by zobaczyć, gdzie ma się ukazać wywiad. Pelle przegląda pismo długo i uważnie, wykrzykując co chwilę z entuzjazmem nazwiska omawianych kompozytorów – prawie sami jego ulubieńcy: „O, Glass! Reich! Riley! Andriessen! Sami swoi!” Zna też muzykę Zygmunta Krauzego i wspomina, widząc artykuł na jego temat, że sam był przyjacielem Tomasza Sikorskiego. „Tak” – dodaje, odkładając pismo – „kompozytorzy, i w ogóle artyści to jedna wielka rodzina, mają poza tym wiele ze sobą wspólnego, bo chcąc być twórcą, trzeba mieć nerwy ze stali, być człowiekiem nieugiętym. W pewnym sensie dziecinny – to znaczy takim, który nie zdaje sobie sprawy z tego, że jest idiotą.”

Skoro już jesteśmy przy „samiach swoich”, może powiesz coś o swych źródłach inspiracji?

Na pierwszym miejscu wymienilibym Strawińskiego. Jego muzyka zawsze daje pocieszenie, znajduję u niego dziwny, azjatycki spokój, na przekór wszechobecnej nerwowości rytmicznej. Strawiński nie boi się dłużyć, używa tematów, które dońkąd nie dają, potrafi zatrzymać się i długo coś kontemplować. Oczywiście ten jego ciągły puls rytmiczny też sprawia mi satysfakcję, jednak dla mnie najcenniejsze w muzyce Strawińskiego jest to, iż ma ona w sobie zarówno nerwowość, jak i spokój. I te jego neoklasyczne melodie kręcące się same wokół siebie. To modalizm wyzwala je z oków harmoniki funkcyjnej. Weźmy np. taki *The Rake's Progress*... Zresztą Strawiński „był ze mną” we wszystkich moich – i swoich oczywiście – fazach twórczych. To prawie cud. Ale skoro była mowa o pulsie – bardzo lubię barok, właśnie ze względu na ten ciągły puls, który porwuje nas w pewnym sensie fizycznie; odczuwa się go całym ciałem. A więc barok, ale także i Beethoven. Moja żona nie lubi chodzić ze mną na koncerty, bo nie umie siedzieć bez ruchu – rytm muzyki przenika moje ciało, po prostu muszę się ruszać wraz z nim.

Powiedz coś o swej drodze twórczej...

Zaczęlbym od dzieła, które okazało się dla mnie przełomowe, mianowicie utworu *Tricolore*, prawykonanego w roku 1970 w Bazylei, gdzie wywołał ogromny skandal. Zapraszano mnie raz po raz na estradę, by jeszcze raz móc mnie wykrzyknąć: „buuu!” Jest to dzieło monochromatyczne, cała orkiestra została zredukowana do 3 linii, trzech kolorów – stąd tytuł. Partyturę wypełniają tylko 3 akordy, zanotowane raz na początku każdej części – reszta to zapis przebiegu rytmicznego, bo owe 3 grupy orkiestrowe nie grają niczego innego poza tymi trzema akordami. Instrumenty dęte drewniane wykonują akord o budowie tercylowej, quasi-jazzowy, blacha – akord skonstruowany sekundowo, zaś smyczki akord, który „pachnie” muzyką francuską. Tak jest w pierwszej części, w dwóch pozostałych występują trochę inne akordy, ale zasada konstrukcji jest taka sama. Pierwsza część jest najbardziej minimalistyczna, prawie bez pulsu. Zwykle nazywać to „minimalizmem strukturalnym”, zapożyczając ów termin od amerykańskiego rzeźbiarza, Roberta Morrisa.

Ale wróćmy do początku. W latach 60. przeszedłem, tak jak i inni kompozytorzy mojego pokolenia, fazę konstruktywistyczną, darszacką. Reprezentanci tej szkoły – Boulez, Stockhausen, Ligeti i Nono – byli dla nas wówczas głównym źródłem wzorców muzycznych. Najbardziej uderzający w tym wszystkim stał się dla nas nowy sposób traktowania muzyki – nie jako „rozmowy” rozwijanej w sposób organiczny, lecz raczej czegoś w rodzaju rytuału. Można było porzucić to falowanie, które charakteryzuje klasyczne formy muzyczne, i zacząć tworzyć muzykę „niemodulującą” (a jako taką: statyczną) oraz zrezygnować z melodii i harmonii na rzecz czystych struktur (statyczność formy można zresztą odnaleźć już w *Modes de valeurs et d'intensités* Messiaena). To było jak podróż w nieznane.

Wielka przygoda z nową muzyką zaczęła się więc dla nas – a mówiąc „nas” myślę też i o moich kolegach: Perze Nørgårdzie i Ibie Nørholmie – od serializmu, który porzuciliśmy jednak dość szybko, wszyscy, z wyjątkiem Gunnara Berga¹, który pozostał serialistą do końca życia,

stosując strukturalistyczne zasady z niemiłosierną konsekwencją. Jego muzyka jest wobec słuchacza niesłychanie wymagająca i nigdy nie wychodzi mu naprzeciw. Jednak dla większości z nas serializm okazał się zbyt dogmatyczny, czuliśmy, że wiąże nam ręce, trzeba więc było szukać innych dróg. W moim wypadku przełomem był koncert pt. *Collegium Musicum* (tak nazywała się orkiestra, która go prawykonała) – szalona orgia dźwięku, właściwie nie tyle dźwięku, co hałasu, wszystko zaś zanotowane w sposób graficzny, zwizualizowany. Utwór ten to jedna wielka dzicz – muzyka bardzo trudna do grania, zresztą wciąż jest niewydany i na estradach pojawia się bardzo rzadko. Uczestniczyłem w prawykonaniu, siedząc przy fortepianie w rękawicach bokserkich, gdyż one właśnie dawały najlepszy efekt przy licznych klasterach. No i zostałem przezwany „Pellem-bokserem” – trudno się zresztą dziwić – sam się wystawiłem „na cios”. Tak jak i później, kiedy zastosowałem w utworze klaksony samochodowe; nazywali mnie wówczas „Pellem-klaksonistą”. A muszę przyznać, że użyłem nie byle jakich klaksonów, lecz istnego klaksonowego *crème de la crème*: sprzętu ze starych modeli Chevroleta i Forda, nie tego dzisiejszego, „syntetycznego”.

Następnym bardzo ważnym utworem w mojej twórczości był *Mester Jacob* (*Panie Janie*) na orkiestrę kameralną, napisany w roku 1965 dla Collegium Musicum. Był to dla mnie czas poszukiwania nowych rozwiązań formalnych. W tym miejscu muszę wspomnieć o artyście, którego twórczość zaważyła na mojej własnej – ba, na całym moim życiu. Był nim Samuel Beckett, którego sztukę *Fin de partie* (z roku 1957) zobaczyłem na scenie Teatru Królewskiego w Kopenhadze w roku 1959. Dzieła Becketta są moją Biblią. Czytam go bez przerwy, jego książki mam zawsze przy sobie, przy łóżku. To pod ich wpływem kształtował się mój światopogląd. Ten jego specyficzny pesymizm... To, że dla niego ludzie, poszczególne jednostki są jak ciała niebieskie – krążą wokół siebie, predestynowane do tego ruchu, jak gwiazdy, które istnieją, ale nie mają możliwości czegokolwiek zmienić w swym ruchu. Każda gwiazda podąża własną drogą, tak jak i każdy człowiek.

To samo ma miejsce w moim utworze. Fagot, bohater tej opowieści, gra w wysokim rejestrze i to niewiele dźwięków – przypomina jakiegoś ptaka. Fortepian ma inny, diatoniczno-dysonujący charakter, zaś pierwsze skrzypce grają *cantus firmus* w długich wartościach rytmicznych poprzedzielanych pauzami, tak że cała ich melodia prezentowana jest tu tylko jeden raz w ciągu całego utworu. Przebieg metryczny odmierza tam-tam. Każdy instrument porusza się po własnej orbicie: przychodzi – odchodzi. Czasami niektóre spotykają się, ale są to spotkania dziwne, przypadkowe.

Tak, czytam go codziennie. Po duńsku, angielsku i francusku. A co mnie fascynuje? Pozwolisz, że zacytuję jeden fragment (*Pelle recytuje, kładąc nacisk na poszczególne słowa*):

„Tak jak słowa przyszły do mnie, poprzez ucho, albo lejką do odbyticy, tak też i je wydałem, przez usta, w całej ich czystości i w tej samej kolejności, o ile to będzie możliwe. To niewielkie wahanie, jakie wystąpi pomiędzy przyjściem a wyjściem, to małe opóźnienie pamięci, można całkowicie zapisać na moje konto. Tyle tylko jestem w stanie zrobić.”

Cytat pochodzi z powieści Becketta *L'innomable*, a wykorzystałem go w utworze *Je ne me tairai jamais. Jamais* (Nigdy nie zamknę. Nigdy) z roku 1966. Jest to kompozycja na „storturowany” chór, recytatora i zespół kameralny, w skład którego wchodzi między innymi: mandolina, fisharmonia, gwizdek policyjny i klakson. W przytoczonym wcześniej fragmencie prozy fascynuje mnie sposób, w jaki Beckett definiuje rolę twórcy, ograniczając ją do chwili owego „małego opóźnienia”. Jest to oczywista prowokacja wobec tak zwanego „Sztuki” przez wielkie „S”. Twórca to ten, kto wsłuchuje się w mówiące do niego głosy, które nie wiadomo skąd przychodzą. Ale oczywiście wszyscy stoją na czyichś barkach, nie, a zwłaszcza sztuka, nie istnieje w próżni.

Tak właśnie ma się rzecz z moją twórczością – wsłuchuję się w te różne głosy, które do mnie „mówią”, izoluję je, tak by objawiły się indywidualnie, by można je było naprawdę usłyszeć. W tym sensie każdy „głos” jest ważny, wszystko, co dostaliśmy do naszej dyspozycji, wydaje się być jednakowo dobre. Moim zadaniem zostaje ułożenie z tych niezliczonych wątków pięknego bukietu. A może nawet nie tyle bukietu, co patchworku, którego elementy przemieszczają się według siebie tylko właściwych reguł. Wszystko krąży wokół siebie, ale na siebie nie wpływa. To rodzaj rytuału. Oczywiście zdarzają się „głosy”, które są wyraźniejsze od innych, bardziej gadatliwe. Tak jest np. w moim *Konercie skrzypcowym*. Mamy tu dość rozgadane skrzypce wędrujące przez różne krainy, zamieszkałe zarówno przez ludzi, jak i rozmaite stworzenia – zwierzęta, ptaki; to są bardzo gadatliwe istoty. Ale znajdują się tam również i „rzeczy”, muzyczne odpryski, rodzaj obiektów – tym też udzielam „głosu”.

[Zamiast mówić *Pelle* włącza CD z radiowym nagraniem koncertu. Chce, żebym posłuchała przede wszystkim drugiej części. Szybko rozpoznaję duńską pieśń do słów Hansa Christiana Andersena: I Danmark er jeg født (Urodziłem się w Danii). *Pelle* skomponował do niej nową melodię, która tylko trochę różni się od tradycyjnej, napisanej przez Poula Schierbecka w roku 1926. W trakcie utworu zmienia się ona w przedziwny sposób, zaczynając coraz bardziej przypominać melodie orientalne – turecką lub arabską. Nie jestem w stanie powstrzymać śmiechu. Owa tak bardzo „duńska” pieśń przeistacza się w zaśpiew tureckiego lub palestyńskiego emigranta – słowa są wciąż oryginalne, *Pelle* jest wyraźnie usatysfakcjonowany moją reakcją.]

Mówisz, że wciąż jeszcze czytasz Becketta. Co Cię w nim tak fascynuje?



Niedawno prawykonano nowy Twój utwór, *Mooving Still* na kwartet, śpiewaka i recytatora. Co możesz na ten temat powiedzieć?

Napisałem utwór o wymowie jawnie politycznej. Postanowiłem w taki właśnie sposób wyrazić moje poglądy w toczącej się obecnie debacie na temat: „Czym jest duńskość, jaką rolę odgrywają mieszkający wśród nas »nowi Duńczycy«, ci pochodzący z krajów Wschodu?” Owa kompozycja to uderzenie pięścią w stół, moja osobista reakcja na coraz bardziej szowinistyczne głosy w dyskusji o istocie narodowości.

Utwór *Mooving Still* stanowi mój wkład w Rok Andersenowski w Danii. Składa się z dwóch części. Pierwsza jest rodzajem perpetuum mobile. Recytowany fragment to angielskie tłumaczenie tekstu Andersena, w którym ów przedstawia futurystyczną wizję sposobu, w jaki młodzi Amerykanie zwiedzać będą kiedyś Europę – przemieszczając się bardzo spiesźnie z kraju do kraju. Nocują np. w luksusowym hotelu na górze Olimp, by móc potem powiedzieć: „I tu byliśmy”. Część ta trwa 9 minut i jest utrzymana w stylu amerykańskiego minimalizmu. Drugie ogniwo kompozycji stanowi całkowite przeciwieństwo pierwszego – zamiast gorączkowego pośpiechu mamy tu ów „wspaniały duński spokój”. Sentymalna duńska melodia odmalowująca spokój w cieniu buków i sadów zostaje „zaatakowana” orientalizmem, z jego arabską, uwodzicielskim sensualizmem.

Powiedz coś może o Twym stosunku do innych kultur muzycznych...

Tu muszę wspomnieć o mojej wieloletniej fascynacji kulturą Dalekiego Wschodu – japońskim gagaku, tybetańską muzyką klasztorną – ale też sztuką afrykańskich Pigmejów, czy specyficznym brzmieniem chórów męskich z Sardynii i bułgarskich chórów żeńskich. W mojej muzyce jest wiele cytatów, również z obcych kultur. Nie są one słyszalne, jako że przepuszczałem je zawsze przez rodzaj dźwiękowych sit, stosując „technikę rusztu” (*filter technique*), którą zajmowałem się zresztą długo, od roku 1970 do 1995.

Czy komponujesz teraz coś nowego?

Tak, piszę koncert fortepianowy – jest już prawie gotowy. Nosi tytuł *Plateaux pour piano et orchestre* i składa się z 9 części o zróżnicowanej długości; całość trwa 37 minut. W partii fortepianu spotykają się bardzo różne elementy; niektóre z nich układam nawet „jeden na drugim”. W ostatniej części na przykład cytuję fragment z *Koncertu „Koronacyjnego”* Mozarta. Pisząc mój utwór, starałem się dać wyraz przemyśleniom związanym z takimi ideami, jak dziecinność i trwanie jako takie. Jest tu też coś z muzyki mechanicznej, grającej szkatułki. Prawykonanie z udziałem Orkiestry Radia Duńskiego przewidziane jest na rok 2007.

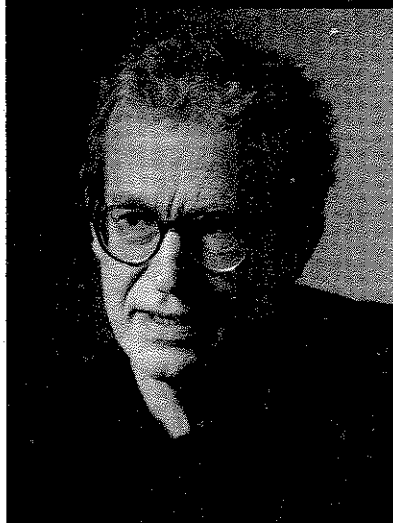
Dlaczego zostaje się kompozytorem?

Z tych samych powodów, dla których zostaje się artystą w każdej innej dziedzinie sztuki. Nie wystarcza dialog z samym sobą. Po prostu ma się ogromną potrzebę wypowiedzenia tego, czego nie można już dłużej w sobie nosić – wewnętrznego mroku, wyobcowania – trzeba to kiedyś w końcu z siebie wyrzucić, zrobić dziurę w tej skrzynce, w której każdy z nas siedzi. W przeciwnym wypadku możemy utonąć. Sztuka przynosi nam nowe życie; „wdmuchiując” je w nas, pozwala nam zaznać jego pełni. Zwłaszcza dzisiaj, gdy otaczający świat bombarduje nas przerażającą liczbą informacji, potrzebujemy sztuki, jak nigdy dotąd – więcej Mozarta i Bacha, bo to jest zdrowe dla duszy. Bez sztuki stajemy się głupszy. Niektórym daje to wszystko religia, jednak dla większości ratunek jest tylko w sztuce.

Rozmowę przeprowadziła Eva-Maria Jensen na początku lutego bieżącego roku

¹ Gunnar Berg (1909-1989), prekursor muzyki serialnej, po dłuższym pobycie we Francji i Holandii powrócił w roku 1957 do Danii. W Kopenhadze czuł się – nie bez powodu – niedoceniany, i przeniósł się do miejscowości Hersens. W roku 1976 opuścił Danię i osiedlił się w Szwajcarii. Przed kilkoma laty rozpoczął w Danii działalność Stowarzyszenie Gunnar Berga zajmujące się propagowaniem jego muzyki.

² W utworze *Plateaux pour deux* (1970) na wiołoncele i klakson



Między światłem a cieniem

O symfoniach Pera Nørgårda

MACIEJ JABŁOŃSKI

Ilekoć zdarza mi się rozważać kwestię kondycji współczesnej symfoniki, przypominam sobie esej Lutosławskiego z 1967 roku na temat jego II Symfonii („Res Facta” nr 4). Znalazł się tam bowiem *passus* o nieuchronnej śmierci tego gatunku w obliczu przemian awangardy. A jednak sam Lutosławski napisał jeszcze dwie symfonie – jak gdyby godząc się z faktem powrotu symfonii do łask. Jak gdyby sam skontestował własne wnioski, może zmuszony do konfrontacji z rzeczywistością...? Z perspektywy 2006 roku dylematy Lutosławskiego wydają się trochę pozbawione emocji, proszę wczuć się jednak w klimat czasów, w których samo posłużenie się tradycyjnym gatunkiem było podejrzanym, niemile widzianym, niewspółczesnym. To, że nasz wielki twórca podjął jednak wątek budowania abstrakcyjnego, lecz jakże koherentnego i wyrazistego w swoim estetycznym ukierunkowaniu świata symfonii, świadczyć może m.in. o żywotności idei współczesnego symfoniczmu. W końcu i Bogusław Schaeffer, wielki awangardzista i swego czasu przeciwnik tradycyjnych form, skomponował 7 symfonii...

Owszem – również dziś postrzeganie tego gatunku jako platformy reinterpretacji, rekapitulacji itp. może się obecnie młodemu pokoleniu wydać anachroniczne. Ale sam fakt nawiązania do tradycyjnej formy nie oznacza przecież mentalnego eskapizmu. Nawet w celowych retroaluzjach stylistycznych Alfreda Schnitke odbija się duch współczesności, nawet w wielkich przestrzeniach neoromantycznego klimatu symfonii Pendereckiego ów duch zdaje się wołać o naszą uwagę poprzez specyficzne zestawienie starego z nowym. O ile Penderecki jawnie kwestionuje XX-wieczny paradygmat symfoniki (uporczywie trwając przy post- czy też neoromantycznym punkcie widzenia), o ile Schnitke przedkłada mnogość sensów (często pozamuzycznych) nad techniczne nowatorstwo, o tyle Nørgård wspaniale łączy te – wydawałoby się sprzeczne – postawy. W moim odczuciu w symfoniach duńskiego twórcy wyczuwa się mahlerowską koncepcję uprawiania tego gatunku jako „budowania świata”. Świat ten w przypadku Pera Nørgårda

skrzy się różnorodnością i bogactwem aspektów, zachowując jednocześnie wewnętrzną spójność i silną indywidualność. Twórca z wielką intuicją buduje tajemniczy w swojej naturze, lecz wyraził „most” łączący zjawiska czysto dźwiękowe z ich (domniemanymi) pierwowzorami z naszej rzeczywistości. Takim nawiązaniem jest choćby niechęć wobec form „szkieletowych” (czyli konwencjonalnych, w których już po pierwszym czy drugim wysłuchaniu jasno wyczuwalne są aprioryczne założenia konstrukcyjne). Kompozytor unika zwłaszcza schematów repрызowych, bazujących na powtarzaniu ważniejszych odcinków (tematycznych), przez co łatwo poddają się one definicji oraz skojarzeniom z tradycyjnymi modelami. Spójność formy osiągnięta jest u Nørgårda poprzez kreowanie wielowarstwowych związków pomiędzy poszczególnymi zjawiskami, a nie (jak np. u Pendereckiego) na drodze tworzenia monumentalnej i zachwycającej wielkością, jednak przewidywalnej konstrukcji. Takie podejście bliższe jest moim zdaniem Lutosławskiemu, jednakowoż duński twórca wydaje się być bardziej odważny w swojej dezygnaturze i rozmachu artystycznych przedsięwzięć, gubiąc przy tym – co zdaje się nieuniknione – typową dla Lutosławskiego elegancję i dystans.

Pytanie o naturę symfoniki Pera Nørgårda wydaje się fundamentalne, podobnie jak słynne „być albo nie być” pewnego księcia duńskiego. Jest to bowiem kwestia oddziaływania paradygmatu symfonii w europejskiej muzyce współczesnej. Nørgård – jak wspomniałem – jest niejako żywiołowym diagnostą rzeczywistości albo raczej tego jej wycinka, który właśnie obserwuje, który został przezeń wybrany. Już w młodzieńczej *Sinfonii austera* (1955) kompozytor z przenikliwością interpretował przemiany powojennego świata, dając świetne z muzycznego punktu odniesienia ich zobrazowanie. Genialnie przy tym wykorzystał to, czego nauczył się podczas studiów u Vagna Holmboe, który – aż do śmierci zdeklarowany neoklasyk – zaszczerpił w młodym twórcy potrzebę rzetelnego traktowania materiału muzycznego, a ściślej mówiąc – motywiki. Nørgårdowi już w pierwszym po-

ważnym dziele udało się znakomicie połączyć studenckie doświadczenia z własną, na razie jeszcze intuicyjną estetyką, choć czynił to nie bez wpływów z zewnątrz (odzywa się tutaj Sibelius!). Ale *Sinfonia austera* z całą pewnością zwiastuje rozmach i maestrię późniejszego Nørgårda, prezentując jego niebywałe wyczucie możliwości aparatu orkiestrowego oraz pieczołowitość i dokładność. Słuchając tej muzyki, ma się w pierwszej chwili wrażenie przesytu środków, jednakże po głębszym zanurzeniu się w ten świat można odkryć proste i przejrzyste reguły nim rządzące.

W kontekście całokształtu Nørgårdowskiej symfoniki trzyczęściowa *Sinfonia austera* zdaje się wskazywać kierunki późniejszego rozwoju stylu kompozytora. U młodego autora przeważa myślenie motywiczne, dalekie jednak od swego XIX-wiecznego ujęcia. Wyraźne, niemal fanfarowe (określenie Jørgena Jensena) motywy przewodnie stają się budulcem szeroko zakrojonego procesu modyfikacji, metamorfoz, w czym odnaleźć można echa późnej twórczości Jana Sibeliusa. Tonalizujące tło nie przesłania wyrafinowanej kolorystyki, dzięki czemu całość brzmi świeżo i soczyście.

W latach 60. Nørgård podejmuje poważny wysiłek zmierzający do zindywidualizowania swej postawy estetycznej. Wielką zdobyczą tego okresu było wypracowanie techniki tzw. serii nieskończonej, zastosowanej po raz pierwszy w *Voyage into the Golden Screen*. Zainteresowanych szczegółami odsyłam do znakomitego artykułu Krzysztofa Kwiatkowskiego („Ruch Muzyczny” nr 16/2005), w którym autor przedstawił rzetelną analizę *Podróży*... Nazwa samej techniki jest myląca, nie ma ona nic wspólnego z serializmem, może poza obecnością ścisłego algorytmu tworzenia ciągu dźwięków. Kolejne tony szeregu wynikają z dodawania lub odejmowania interwału wyjściowego od ustalonej wysokości początkowej, a następnie od uzyskanych poprzez opisane działanie dźwięków. W ten sposób szereg może rozrastać się w nieskończoność, przy czym nierzadko formuje się w jego obrębie pole dźwiękowe o obliczu tonalnym. Kompozytor chętnie modyfikuje ten system, dokonując wyboru np. co drugiego lub co czwartego

dźwięku. Jest to więc technika używana raczej swobodnie, arbitralnie, choć zawsze w oparciu o ustalony ciąg. W muzyce na nim opartej zdarzają się rozległe przestrzenie pięknej quasi-tonalnej harmoniki, które kompozytor z przekorą nierzadko rozciąga i przedłuża. Technika serii nieskończonej organizuje nie tylko wysokości dźwiękowe, wywiera również silny wpływ na fakturę dzieła. Świetnym i w moim odczuciu udanym estetycznym studium wykorzystania tej formuły stała się II Symfonia Nørgårda, ukończona w 1970 roku.

Utwór jest bardzo „nørgårdowski” – styl kompozytora silnie przenika muzykę, w związku z czym dzieło sprawia wrażenie niemal manifestu estetycznego. W komentarzu Pera Nørgårda zawartym w książce programowej „Warszawskiej Jesieni” 1973 kompozytor porównuje swą kompozycję do tego, co dostrzec można przez szybę jadącego samochodu. Poszczególne warstwy „przemijają” niczym obserwowany pejzaż – bliższe zjawiska rozgrywają się szybciej, dalsze – wolniej. Całość zdaje się być starannie utkana z jednego szeregu dźwięków, traktowanego jednak w rozmaity sposób jeżeli chodzi o organizację tempa. Tak więc nawarstwieniu tej samej melodii, tak Nørgårdowskiej w swym charakterze, budują przepiękną tkankę fakturalną, dywan harmoniczny. Ta niewiele ponad dwudziestominutowa Symfonia rozgrywa się niejako w kolejno następujących po sobie próbach zbliżenia się do zjawisk ważnych, te jednak okazują się ciągami repetycji, są niczym mijane podczas szybkiej jazdy rosnące przy drodze drzewa. Ostatnie – i jak się okazuje ostateczne – zbliżenie owocuje nieznaną dotąd intensywnością brzmienia. Po raz pierwszy pojawia się tutti, gwałtowne crescendo niespodziewanie ogarnia muzyczną przestrzeń, pozostawiając słuchacza w stanie zadziwienia.

Nieco później Nørgård rozwinął zapowiedzianą w II Symfonii technikę muzyki hierarchicznej. Ów system jest naturalną konsekwencją idei serii nieskończonej, której realizację w różnych jednocześnie postaciach tworzą bardzo ciekawe faktury. Poszczególne postacie serii nakładane i splatane są ze sobą w sposób niebanalny – znać w tym rękę mistrza. Znako-

mitym przykładem owej maestrii jest III Symfonia, która – jak dotąd – pozostaje najbardziej rozbudowaną symfonią Pera Nørgårda, trwa bowiem prawie 50 minut. Dzieło to, przeznaczone na chór mieszany i orkiestrę, powstawało przez ponad trzy lata, równoległe z operą *Gilgamesz* (1972-75). Szeroko zakrojona forma utworu jest tu niezwykle wyrafinowaną alegorią rajskiego ogrodu – wizji tej podporządkowana została zarówno złożona faktura, jak i specyficzny sposób kształtowania narracji. Prostota środków harmonicznym wspaniale integruje się z wyrafinowaną instrumentacją. Wykorzystany w partii chóralnej tekst pochodzi z poematu Rilkego *Der Garten*, którego treść podkreśla specyficzne zjawiska sonorystyczne, w tym onomatopoeje. Uderzająca w symfonii bezkonfliktowość pastoralnej atmosfery to zjawisko nietypowe na tle innych dzieł duńskiego twórcy. Nørgård unika tu dramatyzmu, konsekwentnie kształtując wysublimowaną kolorystycznie, rozmiętą aurę brzmieniową. III Symfonia składa się z dwóch wielkich części – instrumentalnego wstępu oraz właściwej apoteozy. Dzieło otwiera zdecydowane uderzenie fortepianu (C kontra) – na tle jego milknącego brzmienia pojawiają się sukcesywnie smyczki, podejmujące kolejne alikwoty szeregu opartego właśnie na tym dźwięku. W tok narracji włączają się stopniowo coraz to nowe instrumenty, wspólnie kreując kolorowy świat niezwyklej brzmień. Przewaga układów diatonicznych ewokuje nastrój pogodnej baśniowości. Kompozytor posłużył się specyficznie skonstruowanym szeregiem dźwięków, którego różnorodność postaci rytmiczne i motywiczne zestawiane ze sobą w rozmaitych konfiguracjach tworzą ów charakterystyczny klimat.

Rozbudowane preludium zamiera powoli wysokimi dźwiękami skrzypiec (*glissando*) i fortepianu (*tremolo*). W drugiej części symfonii pojawia się delikatnie pulsujący ruch, równocześnie zarysowują się wyraźne epizody ilustrujące poszczególne obrazy z czarowanego ogrodu. Atmosfera nabiera jeszcze większej lekkości, pojawia się nawet ton żartobliwy, który osiąga kompozytor, pozwalając chórzystom na odrobinę improwizacji. W finałowym odcinku dzieła beztrószka pieśń

niepostrzeżenie przeradza się w przepiękny hymn, swoim podniosłym wydzźwiękiem wspaniale wieńczący monumentalną całość. Symfonia kończy się zamierającym akordem E-dur w skrzypcowych flażoletach.

W muzyce III Symfonii daje się zauważyć jeszcze jedna ważna cecha stylu Pera Nørgårda. Jest to dążenie do integracji makroformy z syntaktyką, tendencja do unifikacji zasady rządzącej całością formy z jej mikroformalnym „rozgrywaniem” się. W opisach muzyki Nørgårda pojawia się często określenie „muzyka fraktalna”, co wobec powyższego wydaje się całkowicie uzasadnione. Nørgård nie obawia się utraty płynności formy – pozornie niewiele znaczący szczegół, na którym zatrzymuje narrację, w dalszym przebiegu utworu nabiera szczególnej roli. Kompozytor nie unika przy tym prostych (choć w swoich zestawieniach intrygujących) współbrzmień o tonalnej proveniencji. Wykorzystując czytelne środki, potrafi stworzyć uniwersum o wielkim stopniu złożoności.

Podobnie mógłbym opisać fenomen kolejnej – IV Symfonii Pera Nørgårda z 1981 roku. Nosi ona podtytuł *Indischer Roosen-Gaarten und Chinesischer Hexen-See*, co oznacza „indyjskie ogrody różane i chiński jezioro czarownic”. Inspiracją było malarstwo chorego na schizofrenię artysty szwajcarskiego, Adolfa Wölfliego, tworzącego niezwykle (we własnym mniemaniu) dzieła muzyczne (notował je na sześcioliniowych systemach!) i posługującego się oryginalnie przekształconą ortografią (dublowane samogłoski). Kompozytor podjął próbę przeniesienia klimatu wizji Wölfliego na grunt dźwiękowy, czego rezultatem stała się zachwycająca bogactwem wewnętrznego „życia” muzyka IV Symfonii. Dwie części dzieła poświęcone różnym obrazom Wölfliego utrzymane są w odmiennym nastroju. Pierwsza z nich (*Indischer Roosen-Gaarten*) ewokuje atmosferę baśniowego świata, onirycznej idylli. Jej narracja zbudowana została z szeregu powracających lub przeplatających się ze sobą drobnych epizodów składających się na pulsujące kontinuum. Sposób wykorzystania serii nieskończonej jest już tutaj inny niż w poprzednich dwóch symfoniach. Nørgård

zdaje się zwiększać intensywność ruchu w poszczególnych warstwach, jednocześnie w większym stopniu posługując się powtórzeniami i cyklicznością rozwoju. Buduje to duszny i przedziwny nastrój chorej wizji. Zachwycające brzmienia przenoszą słuchacza w świat groźnych niesamowitości. Muzyka rozwija się stopniowo, bez pośpiechu, choć podszyta jest niepokojem. Z chwilą nieoczekiwanego wtargnięcia rozpędzonego *Allegro* (początek drugiej części) nastrój ulega radykalnej zmianie. W zamierzeniu kompozytora jest to alegoria katastrofy. Niepowstrzymany ruch prowadzi do dramatycznych kulminacji, wrażenie rozpaczliwej walki potęgowane jest częstym stosowaniem skrajnych rejestrów, w tym wysokich dźwięków blachy (trąbka piccolo grająca *fis*³ – ponad skalę – co za brzmienie!!!). Po szczytowym spiętrzeniu napięcie opada, powracając płynnie do klimatu pierwszej części. Dzieło zamyka znany z pierwszej części motyw skrzypiec solo, stawiający tym razem jak gdyby znak zapytania na tle gasnącej magmy orkiestrowego tła.

Muzyka *IV Symfonii* epatuje mrocznym klimatem, rodem z horroru fantasy. W licznych zapętleniach (Nørgård stosuje znaki repetycji dla całego epizodu!) nawracających myśli czuć atmosferę obłędu, nerwowych natręctw – a wszystko to skonstruowane z jubilerską precyzją. W latach 80. Nørgård pisał dzieła o zdecydowanie pesymistycznym wydźwięku, czego dowodem jest choćby tryptyk koncertów – wioloncelowego (*In Between*, 1985), altówkowego (*Remembering Child*, 1986) i I Koncertu skrzypcowego „Helle Nacht” (1987). Twórczość z tego okresu – tak różna w wyrazie od rozjaśnionych dzieł powstałych dekadę wcześniej – świadczy o ważnym wówczas dla Nørgårda imperatywie wnikięcia w głębsze pokłady ludzkiej psychiki, o niemal freudowskim zacięciu.

Wydaje się, że jasny optymizm *III Symfonii* zamikł na zawsze. W muzyce Nørgårda powstałej w latach późniejszych nie sposób już odnaleźć takiej afirmacji świata, jak właśnie w tamtej przepięknej apoteozie natury. *IV Symfonia* to trudne, psychologiczne studium szaleństwa. W skomponowanej w 1990 roku *V Symfonii* odzywa się z kolei nerwowość współczesnej rzeczywistości. Kompozytor dokonuje tutaj własnego rozrachunku z atmosferą fin de siècle'u, przedstawiając – jak można się było spodziewać – osobistą wizję otaczającego go świata. Świat ten – w dobie internetu i błyskawicznego rozwoju technologii informatycznych – może sprawiać wrażenie chaotycznego i niezbornego w swym pędzie do przodu. Muzyka *V Symfonii* wydała mi się przy pierwszym słuchaniu nieludsko wręcz posiekana, jak gdyby kompozytor nie potrafił zapanować nad chęcią prezentacji coraz to nowych pomysłów. Oszołomienie sąsiadowało jednak z uczuciem podziwu dla

mistrzostwa brzmieniowego (co zresztą jest w dużej mierze zasługą Leifa Segerstama, który dokonał dla wytwórni Chandos nagrań pięciu symfonii Nørgårda, a każde kongenialne!). Po przełamaniu pierwotnej bezradności (trzeba było kilka razy posłuchać tej muzyki uważnie) rozpoczął się etap wychwytywania wewnętrznych zależności i reguł rządzących przebiegiem formalnym dzieła. Nørgård często zaciera własne zasady, czyniąc to, jak sądzę, świadomie. Uważna analiza *Piątej* pozwala dostrzec, jak dalece wysublimowana jest postać techniki serii nieskończonej, kształtującej oblicze dzieła. W *II* czy nawet jeszcze *III Symfonii* były to metody dość proste, oparte na nakładaniu szeroko rozpiętych struktur linearnych. W *Piątej* otrzymujemy amalgamat zagęszczonych i szybko, wręcz nerwowo zmieniających się upostaciowań motywicznych serii, w wyrafinowany sposób skojarzonych z rozwiązaniami kolorystycznymi. Poszczególne instrumenty „wchodzą” (bądź „wynurają się”) często tylko na chwilę, przez co w fakturze dzieła przeważa mozaikowość, rozszczępienie, heterofonia, również i heterogeniczność. Przejawia się to w zestawianiu fragmentów nawiązujących do popkulturowego banału z bardzo wysublimowanymi efektami fakturalno-brzmieniowymi. Bardzo często pojawiają się nietypowe, rzadko stosowane sposoby artykulacji (kapitałne wykorzystanie tuby czy strojów obojowych), co potęguje wrażenie nerwowego rozchełstania. Wśród tego chaosu pojawiają się czasem bardzo wyraziste struktury melodyczne, nierzadko o szostakowiczowskiej proveniencji, jednak zupełnie nietradycyjne ich traktowanie, niemające nic wspólnego z pracą motywiczną sprawia, iż oddziałują one na nas w całkowicie odmienny niż u Szostakowicza sposób.

Rzecz warta uwagi – klimat dzieł Nørgårda ewoluuje niejako równolegle do przemian autorskiej techniki serii nieskończonej. W dziełach pochodzących z ostatnich parunastu lat wydaje się być ona dalece zakamuflowana, co uważam za – z jednej strony – wynik jej sublimacji, z drugiej zaś – za przejaw wzrostu znaczenia pierwiastka kolorystycznego w procesie formotwórczym. Faktem jest, że dla późniejszych dzieł Nørgårda charakterystyczne jest coraz większe „rozpasanie” środków brzmieniowych, nie oznacza to jednak odejścia kompozytora od wyznawanych zasad konstrukcyjnych. Także i hierarchiczność warstw – technika budowania planów (zapoczątkowana w *III Symfonii*) obecna jest tutaj w całej pełni, choć wewnętrzne splątanie, komplikacja powiązań nie pozwala na zbyt oczywiste zidentyfikowanie poszczególnych poziomów. Na czoło wysuwa się formotwórczy aspekt faktury. *VI Symfonia* Nørgårda stanowi tego świetny przykład, choć w porównaniu do poprzedniczki wydaje się być nieco łagodniejsza w wyrazie.

Mimo owego zwodniczego zaokrąglenia

kondensacja materiału wydaje się być w niej jeszcze dalej posunięta. O ile w *III* czy *IV Symfonii* można było (przy wnikliwym słuchaniu) w miarę szybko wyodrębnić plany dźwiękowe, o tyle w ostatniej symfonii Nørgårda przenikają się one z taką szybkością, że nawet wyjątkowo uważne słuchanie nie przyczyni się zaledwie do rozjaśnienia kwestii tego, co jest warstwą główną, a które są poboczne. Wszystko zmienia się jak w kalejdoskopie, tworząc z pozoru chaotyczny świat nieustannych metamorfóz. Jednakowoż wysiłek podjęty w kierunku ustalenia nici przewodniej opłaca się, albowiem każdy kolejny kontakt z tą muzyką pozwala uczynić krok naprzód w zagłębianiu się w ten niezwykle atrakcyjny estetycznie świat dźwięków.

W porównaniu z *V Symfonią* stopień kondensacji procesów muzycznych wydaje się tu być utrzymany na mniej więcej równym poziomie. O ile jednak *Piąta* odznaczała się pewną ostrością brzmienia, pewną dezynwolturą w kreowaniu formy, ciemnym kolorytem, o tyle *Szóstka* zachwyca niezwykle logicznym następstwem elementów konstrukcyjnych, słyszalnym już za pierwszym razem. Muzyka przelewa się, powodując zachwianie poczucia czasu, pomysł goni pomysł, a jednak całość „klei” się, tworząc podziwu godną, spójną budowlę. A wszystko zapisane jest w partyturze w sposób niezwykle klarowny, prosty, wręcz czasem banalny. Twórca nie używa ani wymyślnych sposobów notacji, ani skomplikowanych struktur rytmicznych – z pozoru wygląda to niezbyt porywająco, właściwie „normalnie”. A jednak realizacja partytury pozwala odślonić wyjątkowe piękno i bogactwo zakłętą w nutach muzyki – owe ósemki, półnuty i ćwierćnuty, czasem uzupełniane szesnastkami owocują feerią barw, kalejdoskopem pomysłów wspaniałych, niebanalnych.

Zamówiona dla uczczenia drugiego milenium *VI Symfonia* Pera Nørgårda nosi podtytuł *At the End of the Day* (*Når Alt kommer til Alt*). Kompozytor zadedykował ją swojej żonie, Helle, co wydaje się potwierdzać moje przypuszczenia o istnieniu bardzo osobistego wymiaru tej pięknej muzyki. Pięknej zarówno dzięki swej zjawiskowej, baśniowej atmosferze ewokowanej oszalamiającymi brzmieniami, jak również pod względem doskonałości warsztatu kompozytorskiego. Często napotykam określenie „wytrawny mistrz orkiestracji” – w przypadku Nørgårda wydaje mi się ono wręcz za ciasne. W harmonice *Symfonii* wykorzystane zostały dość proste układy, również motywy nie wykazują zaledwie skomplikowanej struktury – nierzadko kompozytor tworzy je w formie bardzo czytelnej i wyrazistej; nie boi się „zawiesić” narracji na banalnym współbrzmieniu czystej kwarty, na tle której pojawia się „nieczysta”, niestrojąca melodyjka oboju (część I). Wszystkie te nieskomplikowane upostaciowania nabierają niezwykle wy-

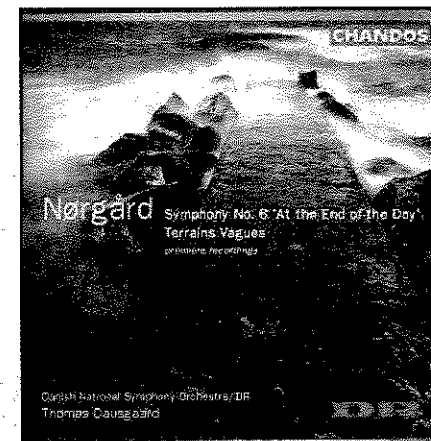
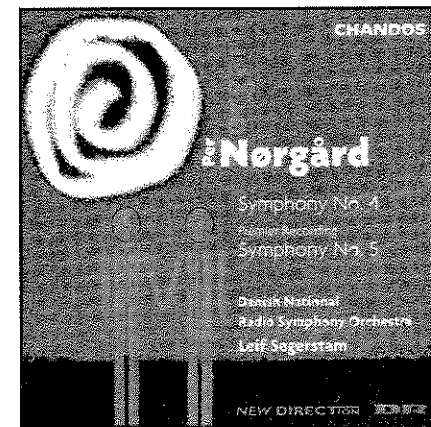
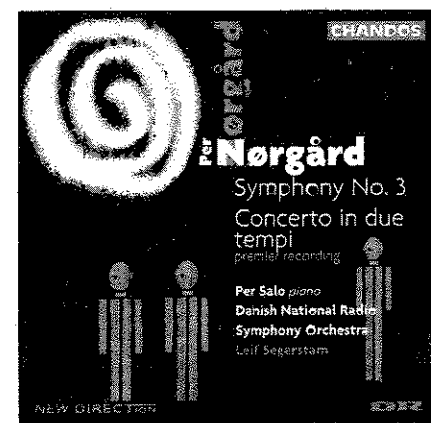
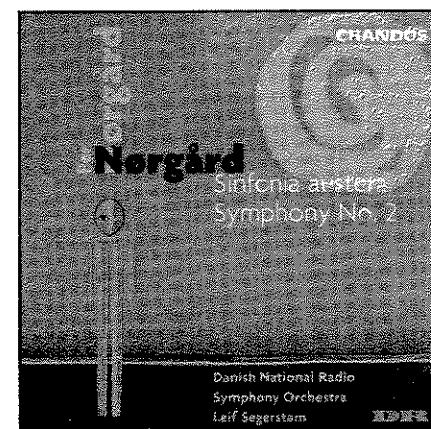
razu za sprawą świetnie opracowanej faktury. Osobiście odnoszę wrażenie, że Nørgård pozwala sobie na manifestację twórczej wolności i pokazuje doskonałego warsztatu – jego muzyka jest tak świeża i tryskająca bogactwem, że aż trudno uwierzyć, że wyszła spod pióra ponad siedemdziesięcioletniego kompozytora.

Nørgård nieustannie bada i kontestuje swoje wcześniejsze doświadczenia, co sprawia, iż jego kolejne dzieła są nie tylko odrębne i indywidualne (choć bardzo przecież „nørgårdowskie”), lecz i same wewnątrz kipią stałym dyskursem tego, co już znane, zastane z tym, co zupełnie nowe. Na przykład stale obecna w twórczości kompozytora technika serii nieskończonej wykorzystywana jest w *VI Symfonii* w sposób wykazujący na bardzo silnej jej uzależnienie od koncepcji fakturalnych. Dopiero wnikliwa analiza utworu pozwala zorientować się, gdzie znajdują się kolejne elementy serii. Rzadko ukazuje się ona na planie pierwszym – z reguły współtworzy fakturę, której przebieg w czasie stanowi główną oś rozwoju dzieła. Sam kompozytor w przedmowie do utworu (wydanie W. Hansena) wskazuje na istnienie podstawowego motywu, który daje początek całej narracji. Konia z rzędem temu, kto wskaże algorytm przetwarzania owego motywu. A przecież nie jest to czczy wymysł kompozytora – logikę rozwoju formy wyczuwa się natychmiast, przy pierwszym kontakcie z utworem.

Nie bez przesady Nørgård uważany jest za mistrza pracy motywicznej. Lubię czasem pozwolić sobie na stwierdzenie, że dobra praca motywiczna to taka, której nie widać. Chodzi bowiem o umiejętne stosowanie techniki, w sposób, który nie zdradza na pierwszy rzut oka (ucha?) jego proveniencji. Tak właśnie działa Nørgård – pozornie unika repryzowości, powracania czy nawiązywania do czegoś, co już było, jednak dzięki podświadomemu oddziaływaniu na percepcję odbiorcy uzyskuje spójność formalną, podobnie jak Mahler w swych późnych symfoniach (*VI*, *IX*). Mahlerowskość *Piątej* i *Szóstki* Nørgårda uderzyła mnie podczas niedawnego ich przesłuchania – owa cecha tkwi gdzieś głęboko ukryta, lecz jest niewątpliwie obecna, choć nie wiem czy aby nie urojona? Ale wycucie Zeitgeist w muzyce Nørgårda wydaje mi się wręcz oczywiste, jego wyraz zaś równie trafny jak w symfoniach wielkiego Gustava. Być może to wielowarstwowość, być może też nieunikanie odniesień do naszej codziennej rzeczywistości, także i do mechanizmów ludzkiej natury. Taka sztuka wydaje mi się prawdziwa. Współczesna, inspirująca. Takiej szukam.

Maciej Jabłoński

Autor i redakcja serdecznie dziękują wydawnictwu Edition Wilhelm Hansen za przesłanie i wypożyczenie partytur utworów.



Wirtuoz dźwiękowej entropii

O kwartetach smyczkowych Benta Sørensen

DANIEL CICHY



Paavo Haininen

Najpierw używał motywów ludowych: zadziornych, kanciastych, melodycznych i rytmicznych strzępów nasyconych taneczną energią. I choć układał je w serie niebanalnych odniesień, rychło porzucił tak bezpośredni sposób podkreślania swych skandynawskich korzeni. Od kilkunastu lat konstruuje formy amorficzne, skupia się na szczegółach kompozycji, ogniskując uwagę bardziej na wyrefinowanej strukturze aniżeli krągłych frazach. Nie daje komfortu obserwacji architektury dzieła z lotu ptaka, raczej zwodzi słuchacza, prowadzi po meandrach inteligentnie snutej narracji, pełnej nieoczekiwanych zwrotów, odległych skojarzeń z tonalnością dur-moll i odniesień do modernistycznie zorientowanej estetyki Briana Ferneyhougha. Jak na prawdziwego człowieka Północy przystało, dusi przy tym emocje, trzyma buchającą parę uczuć pod przykrywką, z rzadka uwalniając meliczne gejzery, nieobliczalny harmoniczny żywioł i rytmiczną zawieruchę.

Duńczyk Bent Sørensen, bo o nim mowa, szczególną atencją darzy twórczość kameralną. Jego kwartety smyczkowe są przykładem autorskiej wizji gatunku, niemalże zmiany paradygmatu. Niewiele w nich bowiem odniesień do tradycji, zwłaszcza na gruncie formy, i to nie tylko tej klasycznej, ale nawet tej niedawnej, dwudziestowiecznej. Na próżno będziemy w nich szukać twórczego rozwinięcia zasad, którym hołdował Szostakowicz – bezdyskusyjny mistrz kameralistyki. A przecież granie na znanych idiomach mogłoby Sørensenowi posłużyć jako wdzięczny temat wariacji snutych na postmodernistyczną modłę. Nie odnajdziemy tam również bezpośrednich zapożyczeń z twórczości Drugiej Awangardy, czyli muzyki obciążonej serialno-aleatoryczno-sonorystycznym bagażem. Oczywiście błędem byłoby rozpatrywać cechy jego języka muzycznego w oderwaniu od tych technik kompozytorskich, które zdeterminowały dzieła drugiej połowy XX wieku. Walory brzmieniowe niekonwencjonalnych środków artykulacyjnych kompozytor rozsądnie jednak wykorzystuje i z lubością podporządkowuje świadomie obranemu celowi – odmalowaniu dźwiękowej entropii.

Nie od dziś wiadomo, że kwartet smyczkowy należy do najbardziej zdradliwych gatunków muzycznych. To najintymniejsza forma muzycznego wyrazu, wymagająca doskonałego rzemiosła, która bezlitośnie obna-

ża wszelkie uchybienia warsztatowe. Ale Bent Sørensen właśnie na tym gruncie postanowił kształcić swój kompozytorski język, a efekty poszukiwań stawiać pod pręgierzem krytyki, zwłaszcza muzyków – najwyższej zresztą próby, żeby wspomnieć o artystach Arditti Quartet. Uprzedzając jednak pytania o wynik tego najtrudniejszego z kompozytorskich sprawdzianów, stwierdzić należy, że test wykonany specyficznym papierkiem lakmusewym, jakim jest kwartet smyczkowy, stawia Sørensen w gronie najbardziej utalentowanych współczesnych kameralistów.

Alman to pierwszy z kwartetów Benta Sørensen. Powstał w latach 1983-84 i był świadectwem ostatecznego zerwania kompozytora z muzyką ludową. W tym utworze słychać już charakterystyczną dla Duńczyka narrację dekonstrukcji: szarpaną, z ledwie zarysowanymi konturami melodycznymi, snutymi delikatnie, jakby od niechcenia, przerywanymi czasem nierównomiernymi, krótkimi wybuchami ekspresji. Rozszczepianie dźwięków, odbijanie refleksów jego części, później przecież wielokrotnie obecne, otwiera dzieło. Ale znajdziemy w nim również delikatną, migotliwą fakturę, pełną tryłów, flażoletów, owych metalicznych, niestabilnych intonacyjnie dźwięków, z których przebijają się nierzadko quasi-tonalne ukształtowania.

Nie słychać wszakże w *Alman* jeszcze tej wyrafinowanej polifonii (jawnie przywołującej na myśl późnorenansową technikę kompozytorską), w kolejnych dziełach mocno zaznaczonej. *Adieu*, które powstało dwa lata po pierwszym kwartecie smyczkowym, całe utkane jest z gęstej siatki motywicznych powiązań. Już to złożona z ruchliwych, mikrotonowo konstruowanych linii, glissand i nerwowych tremolów, już to z nabożnie kontemplowanych flażoletów, tworzy ona strukturę niemalże sonorystyczną, spod której wydobywają się niekiedy fragmenty melancholią zabarwionych fraz. I jeszcze ta kulminacja, nagła, zupełnie nieprzygotowana, niemalże wklejona w przebieg jak fragment kolażu.

Angels' Music to trzeci z kwartetów smyczkowych, skomponowany w latach 1987-88. Niestety to na nim kończą się nagrania kameralistyki Sørensen. Czeka na wydanie jeszcze *Schreie und Melancholie* (1993-94). *Angels' Music* potwierdza jednak kierunek, w którym kompozytor podąża: walki z czasem. Duńczyk z zaskakującą łatwością manipuluje tutaj

słuchaczem, rozluźniając albo wręcz zrzucając gorset grzecznej narracji. Świadomie rezygnuje ze snucia opowieści, dźwiękowej epiki, na rzecz sekwencji swoistych limeryków. Są one zarazem li tylko sygnałami, echem dźwiękowych wydarzeń, które nigdy nie miały miejsca, mistrzowsko skrojonymi figurami, które pojawiają się symultanicznie (tutaj okazuje się wysmienity zmysł polifoniczny kompozytora) bądź jako kształty w przestrzeni dźwiękowej pokazywane autonomicznie. Aby zachować konsekwencję formalną – przynajmniej, że na pierwszy rzut ucha niezwykle trudną do uchwycenia – Sørensen w utworze powraca do nich, ale poddaje je daleko idącym przeobrażeniom. Owa wariabilność pokrewnego, wbrew pozorom, materiału, właśnie na poziomie mikrostruktury, świadczy o talencie Duńczyka. Potrafi on bowiem – przy utrzymaniu ogólnego wrażenia formy amorficznej, konstrukcyjnie rozmytej, kształtowanej niemalże *ad hoc* – zachować niezwykle spójność brzmieniową dzieła.

W *Angles' Music* pojawia się wszakże jeszcze jeden element, który odróżnia tę kompozycję od wcześniejszych kwartetów Sørensen. Jest to bezpośrednie nawiązanie do kultury włoskiej. Kompozytor pisał rzecz w Rzymie. Zafascynowany zarówno kulturą antyczną, jak i włoskim renesansem oraz barokiem, postanowił wyrazić swój podziw dla Wiecznego Miasta. Centralnym elementem trzyczęściowego kwartetu jest więc średnio-wieczny włoski taniec, *trotto*. Energię, którą twórca w tym tanecznym załączniku zawarł, można chyba porównywać jedynie do tej obecnej w jego wczesnych dziełach, pisanych jeszcze na przełomie lat 70. i 80.

Bent Sørensen urodził się w 1958 roku. Był kompozytorskim autodidakta i dopiero w wieku 25 lat rozpoczął regularne studia u Iba Nørholma w Królewskim Konserwatorium w Kopenhadze, a w latach 1988-90 uczył się rzemiosła od Pera Nørgårda w Jutlandzkim Konserwatorium w Århus. Zadebiutował oficjalnie dość późno, bo dopiero w 1991 roku, ale jego wcześniejsze kompozycje, choćby omawiane powyżej kwartety smyczkowe, pochodzą z lat osiemdziesiątych. Wydaje się, że Sørensen czerpie inspirację z trzech źródeł. Pierwszym jest zabarwiona

folklorem twórczość kompozytorów skandynawskich, drugim strukturalna złożoność rodem z założeń new complexity, zaś trzecim technika spektralna.

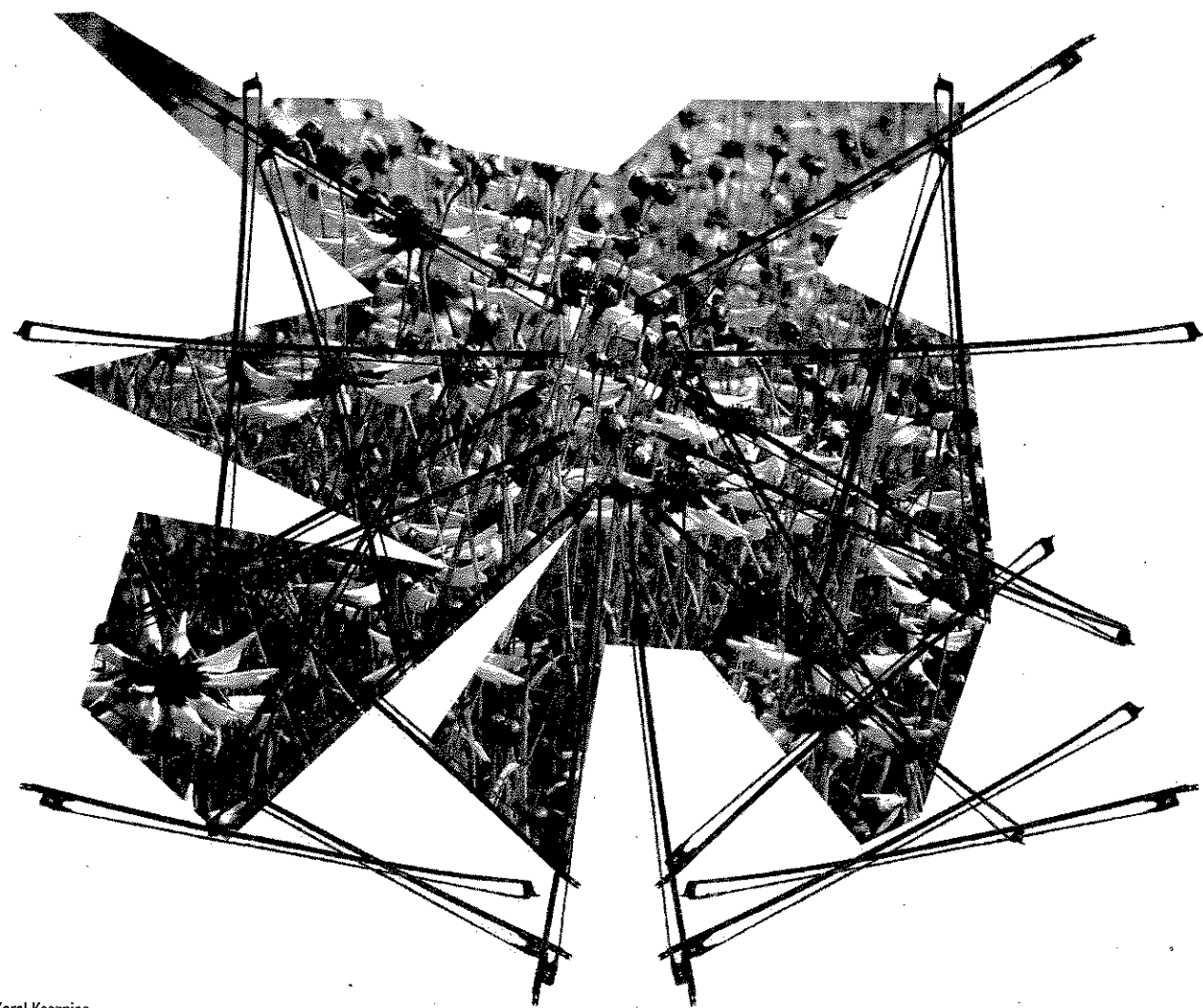
Dość skomplikowane dzieje ludów Północy (szczególnie zaś Finlandii i Norwegii, może w mniejszym stopniu Danii), uporczywe i nierzadko bezradne poszukiwania własnej tożsamości pchały artystów w kierunku usilnego podkreślania kulturowych korzeni. Być może dlatego Sørensen z takim zaangażowaniem stał się początkowo admiratorem muzyki o czerwono-białym kolorystyce. Jednak wskazując na źródło skandynawskie, warto też zwrócić uwagę na specyficzny, wysmakowany idiom brzmieniowy tej muzyki. Jakkolwiek możemy wskazywać na odrębność języków kompozytorskich Kaiji Saariaho, Magnusa Lindberga, Benta Sørensen czy Jukka Tiensuu, trudno byłoby nie zauważyć wspólnej dla nich aury dźwiękowej. Słuchaniu tej muzyki towarzyszy wrażenie niewyobrażalnej przestrzeni, dźwiękowego bezkresu, któremu

towarzyszy jakaś niewypowiedziana tajemnica. Nierzadko ażurowa faktura, subtelnie kreślona liniami poszczególnych instrumentów, jest morzem spokoju, odprężenia, a z drugiej strony obiektem ciągłego emocjonalnego uwierania. A to przez wykorzystywanie skrajnych rejestrów, kontrastowanie przenikliwych, szklanych współbrzmień skrzypiec i instrumentów dętych drewnianych z ponurymi, ciemnymi figurami kontrabasów, wiolonczel oraz blachy. Do tego spory udział marimb, ksylofonów, pocieranych smyczkiem gongów, niepokojących fraz czelesty i impresjonistycznych glissand harfy. Wszystko to – na poziomie kompozytorskiej techniki doprawione elementami spektralnymi: mikrotonaniami wywiedzionymi z szeregu alikwotów – jest konstrukcyjnym wyrazem warsztatowego zaawansowania.

Sørensen odwołuje się często do metafory ogrodu, ale nie tego uporządkowanego, z gładko przyciętym żywopłotem i symetrycznie wyznaczonymi ścieżkami, ale pierwotne-

go, dzikiego, pozornie chaotycznego, a w rzeczywistości nieujarzmionego, ukształtowanego przez naturalną zasadę. Przykładami mogą tu być koncert skrzypcowy *Sterbende Gärten* (1992-93) czy monumentalny cykl pieśni *The Echoing Garden* na sopran, tenor, chór i orkiestrę (1990-92), w którym wykorzystuje teksty Williama Szekspira, Alberta Cohena i Rainera Marii Rilkego. Na marginesie swojej twórczości Sørensen mówi: „Rozkład jest fascynujący, ponieważ to on leży u podstaw naszego świata. Od momentu narodzin dana nam jest jedyna droga – wstecz. Powolny rozkład. To jest droga zgodna z naturą...”

Daniel Cichy



Grafika Karol Kosznicek

Fot. Jan Topolski



Sula: rzecz o związkach muzyki z geografą

TOMASZ GRAJKOWSKI

Mówimy: Norwegia. Myślimy... Właśnie – rutyna skojarzeń. Jeśli już pominiemy platformy wiertnicze, dziwne, ni to słodkie, ni to słone sery oraz przysłowiowego wędzonego łososia i ograniczymy się do zjawisk choćby luźno związanych z muzyką, to obraz, jaki nam się wówczas zarysowuje, będzie dosyć ubogi. Po pierwsze zatem: zimno. Po drugie: zimno i ciemno. Jaki klimat, taki temperament mieszkańców i, siłą rzeczy – wnioskujemy – taka muzyka. Na żadną salsę w każdym razie nie ma co liczyć. Podbiegunowe ciemności i chłód skłonni jesteśmy łączyć raczej z pewną rezerwą, minimalizmem i – co tu dużo mówić – depresją (bywa, że twórczą). Wyrokuje więc – *nomen omen* – w ciemno. Gdy pada hasło „norweski jazz”, my już wiemy swoje; choćbyśmy nigdy nie mieli w ręku żadnej płyty z dalekiej Północy, kwitujemy rzecz jednym

słowem: smęty. Życzliwi mogą dodać najwyżej: smęty przestrzenne, sugestywne, może nawet i natchnione czy poetyckie. Wszystkie – w każdym razie winna geografia – północny chłód, surowość i ciemność.

Skojarzenia to przekleństwo, brnijmy więc dalej. Odległość od równika to jedno, a ekonomia i gospodarka – drugie. I tu także wiemy swoje. Skandynawia – wiadomo: dobrobyt, państwo opiekuńcze, itd. Jak ten fakt przekłada się na produkcję muzyczną, tego nie trzeba chyba nikomu tłumaczyć, a już na pewno nie polskiemu artyście, zwłaszcza tym „nizowym”, permanentnie cierpiącym na brak środków. Pisząc te pełne zazdrości słowa, mam akurat przed sobą wydaną w 2004 roku koncertową płytę Nilsa Pettera Molvaera pt. *Streamer*. Na wkładce od tej płyty czytamy: „this production is supported economically by

„Fund for Performing Artists” i tak sobie myślę, że naszych rodzimych twórców na hasło „supported economically” musi strasznie zalewać żółć. Wniosek w każdym razie nasuwa się sam: jeśli nawet jazz z dalekiej Północy to smęty, to z całą pewnością smęty od strony technicznej znakomicie zrealizowane. Nowocześnie, a wręcz nowinkowo: hi-end i hi-tech.

Zresztą nieprzypadkowo to właśnie Molvær posłużył mi powyżej za przykład. Raz, że na przestrzeni kilku ostatnich lat stał się on, obok Jana Garbarka, swoistą wizytówką norweskiej sceny jazzowej, stąd też jego twórczość traktuje się nieraz jako egzemplifikację pewnych zjawisk zachodzących na tej scenie. Dwa, że uprawia on ten szczególnie gatunek muzyczny, w którym wspomniane aspekty produkcyjno-realizatorskie odgrywają

niepoślednią rolę. Muzyka norweskiego trębacza jest poza tym mocno przesiąknięta tym, co zaliczyłem wcześniej do skojarzeń „geograficznych”. A rzecz dotyczy zarówno geografii przez duże „G”, tej znanej z map i atlasów, jak i „geografii” zupełnie innej, osobistej, intymnej, którą każdy twórca w pewnym sensie musi napisać sobie sam.

Nie wiem, co w języku norweskim oznacza słowo „sula”, ale gotów jestem iść o zakład, że coś niewielkiego. Tytułowa Sula to przede wszystkim – by oddać sprawiedliwość geografii – mała wysępka na północy Norwegii, gdzie w 1960 roku Molvaer przyszedł na świat. Jednak oprócz tego – by oddać z kolei sprawiedliwość muzyce – pod szyldem Sula Records ukazują się też ostatnie solowe płyty artysty. Tak oto Sula z Sulą się styka, artystyczny życiorys Molvaera spięty zostaje zgrabną klamrą, a my zyskujemy punkt wyjścia dla dalszej części niniejszego tekstu.

Zanim na dobre zabniemy w sferę ocen, na początek może garść faktów. Otóż Molvaer z całą pewnością należy do grona artystów, którzy rozgłos osiągają w zasadzie wyłącznie za sprawą projektów sygnowanych własnym nazwiskiem. Mało kto pamięta nagrania zarejestrowane przez Norwega chociażby u boku Billa Laswella, a niektórzy do dziś mi nie wierzą, że nie kto inny, ale właśnie Molvaer, przygrywa na płytach Larsa Danielssona *Libera Me* i *European Voices*. Oficjalna dyskografia na stronie artysty www.nilspertermolvaer.com także zbywa milczeniem te poboczne projekty i wymienia zaledwie siedem pozycji – wyłącznie solowe albumy. Odbierać to należy jako czytelny sygnał: Molvaer nie przepada za rozmienianiem się na drobne, czy mówiąc ściślej na kompozytora i wykonawcę. Najlepiej sprawdza się jako monolit – sam napiszę, sam zagram, sam zdecyduję z kim. Po ukazaniu się przedostatniego studyjnego albumu *NP3* doszło jeszcze: sam się wydaj.

O „monolitycznym” charakterze twórczości Molvaera można mówić też w innym, bodaj bardziej fundamentalnym znaczeniu. Kto śledził jego muzyczne poczynania od debiutanckiego *Khmera* (1997) aż do wydanego w zeszłym roku albumu *Er*, ten niewątpliwie zwrócił uwagę na konsekwencję, dającą się zauważyć na każdej z kolejnych płyt. Konsekwencję, którą traktować można już to jako wyraz dojrzałej świadomości artystycznej i własnego stylu, już to jako efekt asekurowanego trzymania się raz wypracowanej i sprawdzonej formuły. Za drugą interpretacją przemawiałby pewnie fakt, że to właśnie solowy debiut sprzed niemal dekady przyniósł trębaczowi naprawdę szeroki rozgłos. Tego rodzaju sytuacja, jak wiemy, może do stylistycznych poszukiwań raczej zniechęcić – i sprawić, że muzyk skoncentruje się bardziej na tym, jak powtórzyć sukces pierwszej płyty,

niż na kwestii dalszego rozwoju niezależnie od gustów publiczności i krytyki. Często tak bywa, mówi się nawet o „syndromie drugiej płyty”. Z Molvaerem jednak sprawa nie jest taka prosta. Sam teraz poważnie waham się przed użyciem w odniesieniu do którejkolwiek z jego płyt (może z wyjątkiem *NP3*) określenia „wtórna”. Choć specyficzne brzmienie, sposób frazowania i podejście do kompozycji są łatwo rozpoznawalne, to już nie tak łatwo przychodzi słuchaczowi ocenić, w którym to momencie artysta zaczyna „gonić w piętke” i zbliża się do autoplagiatu. Owszem, zdarza mu się to, pewnie nawet nierzadko, i bez trudu jestem w stanie zrozumieć tych, którym po przesłuchaniu 2-3 albumów, muzyka Norwega zwyczajnie się nudzi. Podejrzewam, że wszystkiemu winien jest bardzo późny debiut solowy. *Khmer* jest albumem wypieszczonym i wychuchanym, a przy tym wyjątkowo dojrzałym, przez co – paradoksalnie – Molvaer nie pozostawił samemu sobie zbyt wiele miejsca na rozwój: jeśli już, to na zmiany. I faktycznie, zmiany się dokonują, tyle że nie z płyty na płytę, lecz raczej z utworu na utwór. Pojęcie concept album, próba stworzenia spójnej całości w obrębie jednej płyty to dla Norwega sprawy niemal zupełnie obce. Dziwna to sytuacja – każdy album jest po swojemu różnorodny, każdy jednocześnie nosi wyraźne piętno Molvaerowskiego stylu, ale o rozwoju, postępie ciężko tu mówić: artysta nagrywa wciąż tę samą, bardzo zresztą dobrą płytę – wiadomo, monolit. Akceptuje się go w całości albo wcale.

Trzymając się jeszcze naszej metafory, zauważmy, że w pojęciu „monolitu” zawarte są w zasadzie dwa aspekty. Jeden to wspomniana wyżej spójność, której istnienia w przypadku twórczości Molvaera nie sposób kwestionować (można natomiast spierać się, czy istotnie stanowi ona o rzeczywistej wartości jego muzyki). Drugi to z kolei pewna odrębność, swoistość. Tej zaś norweskiemu trębaczowi wielu odmawia. Z grubsza rzecz biorąc, powodem tego jest istnienie (przede wszystkim w głowach recenzentów) pewnej formacji muzycznej, określanej zbiorczo mianem nu jazzu. Lubująca się w stylistycznych szufladkach krytyka chętnie kreuje Molvaera na typowego przedstawiciela tego gatunku – a że za jego pioniera (z racji chronologicznych) uchodzić on nie może, pada więc czasem następujący wyrok: niezłe, ale wtórne: ot, taki nu jazz. Sam artysta znajduje się zresztą w o tyle niekomfortowej sytuacji, że na muzycznej mapie Europy to właśnie kraje skandynawskie (a Norwegia w szczególności) postrzegane są jako prężnie działający ośrodek „nowych brzmień” w jazzie. Czyli – tu znów dochodzi do głosu geograficzne przekleństwo – mielibyśmy rzekomo do czynienia z kolejnym muzykiem z dalekiej Północy, parającym się chłodną, przestrzenną, nieco transową i no-

stalgiczną, za to silnie „syntetyczną” odmianą jazzu. Smęty.

W tym miejscu należy nam się odrobina historii. Mówimy: norweski nu jazz. Myślimy: Bugge Wesseltoft – artysta, którego dorobek postrzegany jest często jako pomost pomiędzy nieco starszym „nordic jazzem” spod znaku wytwórni ECM (Jan Garbarek, Terje Rypdal, Ketil Bjørnstad) a brzmieniami określonymi przez samego zainteresowanego jako „future jazz”. Wydał on m.in. słynny album o wiele mówiącym tytule *New Conception of Jazz*, był również założycielem istniejącej już przeszło 10 lat i specjalizującej się w „nowych brzmieniach” wytwórni Jazzland Rec. Do „stajni” Wesseltofta należą m.in. Audun Kleive, Sidsel Endresen, grupa Wibutee oraz etatowy gitarzysta zespołu Molvaera; Eivind Aarset. Istotnie, można tu mówić o pewnym w miarę jednolitym środowisku. Muzycy związani z Jazzland tworzyli dziesiątki projektów na zasadzie „każdy z każdym” – długo by wymieniać personalne zawiłości, nazwisko Molvaera także pojawia się tam kilkakrotnie. Dość powiedzieć, że wszystkie tuzy „nowego jazzu” są w dosłownym sensie sąsiadami – Molvaer, Aarset i Wesseltoft mieszkają w tej samej dzielnicy Oslo i, jeśli wierzyć zapewnieniom, jakie podczas jednego z wywiadów pałą z ust szefa Jazzland, chadżają do siebie nawzajem na grilla. W ten sposób na norweską scenę jazzową wpływa już nie tyle geografia, co wręcz topografia.

Mimo tych zażyłości, sam Molvaer wyraźnie pielęgnuje swoją niezależność – żadna z jego solowych płyt nie ukazała się pod szyldem wytwórni Wesseltofta, choć ta przecież uważała się za sztandarowy label „nu” czy też „future” jazzu, do której to szufladki tak chętnie wciska się dorobek norweskiego trębacza. W przypadku dwóch pierwszych płyt: *Khmera* i *Solid Ether* (2000) wybór padł na ECM Records, co miłośników tej nobliwej wytwórni mogło nieco zdziwić. Jak dotąd szef ECM Manfred Eicher omijał podobne rzeczy szerokim łukiem – w tym wypadku jednak względy artystyczne przeważały chyba nad stylistycznymi przegródkami. I dobrze. Kolejne płyty sygnowane były już przez Sula Records. W ten sposób tytułowa Sula-wysępka wygrywa ze stołecznym Oslo, a indywidualizm – z udziałem w masowym nujazzowym froncie.

Tyle personalia i wzajemne koligacje – tymczasem wróćmy do meritum, czyli do samej muzyki. „Nowy” norweski jazz to przecież nie tylko lokalne zjawisko towarzyskie, ale przede wszystkim pewien fenomen muzyczny. Podchodząc do problemu nu jazzu analitycznie, musimy odpowiedzieć sobie na dwa pytania: dlaczego „nu” oraz dlaczego właściwie „jazz”? Odpowiadając na pierwsze z nich, trzeba zwrócić uwagę na szerokie wy-

korzystanie wszelkich technologicznych nowinek – samplerów, sekwencerów, całej tej cyfrowej aparatury, której poszczególnych części nie podejmuję się wymienić z imienia. Ale to tylko część prawdy: gdyby bycie „nu” lub „nie-nu” zależało wyłącznie od zamiłowania do tego typu gadżetów, to czołowym przedstawicielem nu jazzu byłby pewnie Herbie Hancock. Rzecz tkwi raczej w czym innym, mianowicie w zbliżeniu (w warstwie brzmieniowej i formalnej) do gatunków kojarzonych dotąd z tanecznymi parkietami, do tzw. muzyki klubowej w całej jej różnorodności, od deep house’u i drum’n’bassu, po electro, downtempo, ambient... Zresztą, użyte przeze mnie określenie „muzyka klubowa” już samo w sobie jest mocno anachroniczne i przez to mylące. Rzecz także w tym, że wymienione wyżej gatunki „wyszły” już z klubów, a granica między „muzyką, przy której się tańczy” a „muzyką, której się (nabożnie) słucha” uległa ostatnimi czasy zatarciu. Nu jazz ma w tym procesie swój poważny udział.

W takim razie: dlaczego „jazz”? To już sprawa, która wymagałaby osobnego, wyczerpującego omówienia. Trzeba by przede wszystkim dojść, co też właściwie współcześnie *de facto* oznacza termin „jazz”. Jak trudne jest to zadanie, wie każdy, kto bywa na różnych festiwalach z „jazzem” w nazwie – konia z rzędem temu, kto wskaże mi raczej, dla których w poszczególnych przypadkach coś może być „jazzem”, a coś innego już nie. Nie podejmując się więc przedstawienia problemu w całej rozciągłości, wymienię tylko trzy (z mojego punktu widzenia najistotniejsze) aspekty: *harmonię* (która w nu jazzie przechowała się w formie mocno uproszczonej, lecz wyraźnie odsyłającej do swoich korzeni), *instrumentarium* (także szczątkowo; np. jazzujące dzieciaki pojawiają się często wyłącznie w formie sample’i) oraz *element improwizacji* (związany z „otwartą” formą utworów).

Zgoda – w świetle tej powierzchownej analizy wychodzi na to, że muzyka Molvaera to w gruncie rzeczy nu jazz czystej wody: jazzowa trąbka improwizująca na tle transowych beatów i tyle. Pozostaje natomiast jedno „ale”: nujazzowa szufladka, tak jak naszkicowałem ją powyżej, zostaje rzeczywista (w tym sensie, że stawia pewne kryteria, którym jedna muzyka sprosta, a inna nie), natomiast nie jest w ogóle *funkcjonalna*, tzn. skwitowanie czegoś określeniem „ot, taki nu jazz”, praktycznie rzecz biorąc, nic nie mówi. Cdy słyszę takie nazwy, jak „swing” czy „hard bop”, wiem dość dokładnie, jakiej muzyki mogę się spodziewać. Określenie „nu jazz” takiego komfortu mi nie zapewnia. To właśnie jeden z uroków stosowania elektroniki i samplingu: samplewać można praktycznie wszystko, elektronicznie symulować daje się dziś niemal dowolne brzmienie. Wiadomo tylko, że owe sample miałyby nawiązywać luźno do stylistyki jazzu;

należałoby też spodziewać się eksperymentu, improwizacji... Spodziewać się zaskoczenia? Na co komu ta wiedza? Zostawmy ją tym, którzy i tak już wiedzą swoje: smęty. Tyle że z elektroniką w tle.

By oddać jednak sprawiedliwość zasadzie życzliwego spojrzenia, spróbujmy ugryźć problem z innej strony i potraktujmy fenomen nu jazzu jako, w pewnym sensie, fenomen kontrastu między człowiekiem a maszyną. Między – tak przecież istotnymi dla jazzu – wolnością i emocjami a algorytmicznym rygiem narzuconym przez komputerowe beaty. Jeśli więc zasadę kontrastu przyjąć za podstawowy wyróżnik nu jazzu, to trzeba stwierdzić, że dla Molvaera nie ma ona raczej rangi dogmatu. Sam muzyk przyznaje wprawdzie, że w swojej twórczości zależy mu na konfrontacji bezdusznej cyfrowej aparatury z naturalnym brzmieniem trąbki. W końcu to instrument wyjątkowo wiernie oddający wysiłki wykonawcy (słychać wyraźnie całą pracę jego układu oddechowego), przez co jest także bardzo „emocjonalna”. Norweg nie czyni jednak tego zestawienia fundamentem swojej muzyki – od początku, na wszystkich kolejnych płytach (koncertach zresztą też) towarzyszą mu nie tylko komputerowo generowane loopy, ale też i najzupełniej żywy bębniarz – Rune Arnesen. Często pojawia się też „żywy” bas (na ostatniej płycie nawet kontrabas), fortepian itp. Ma Molvaer w swoim dorobku sporo utworów, w których żadnych syntetycznych „udziwnień” nie sposób dostrzec; posłuchajcie chociażby kawałka *Merciful* z drugiej płyty. Kontrast? Owszem, ale raczej w stosunku do rozpowszechnionych wyobrażeń na temat tego, czym ma być nu jazz.

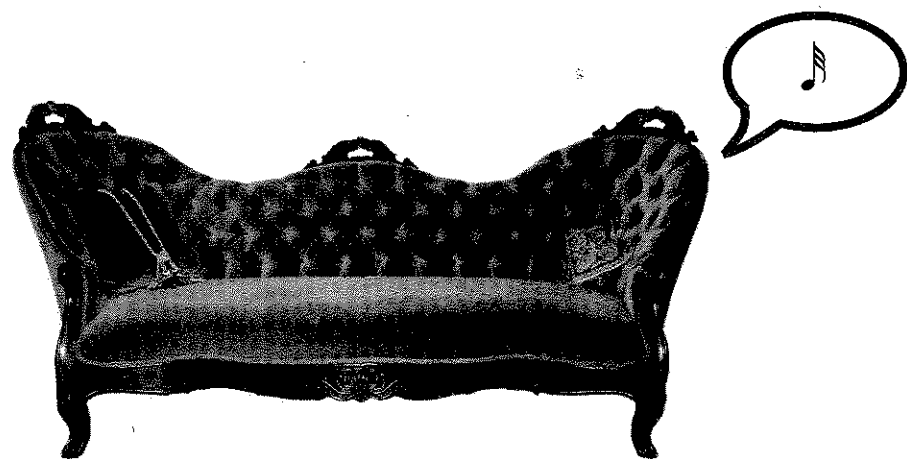
Zacieranie tej nujazzowej „kontrastowości” dokonuje się też w inny, bardziej przewrotny sposób. Skoro z pomocą nowoczesnej elektroniki generować można praktycznie dowolne dźwięki, to nic nie stoi przecież na przeszkodzie (poza możliwościami sprzętowymi, a tych Norwegom nie brak), by symulować też dźwięki jak najbardziej naturalne, nieprzypadające na myśl skojarzeń z jakąkolwiek cyfrową aparaturą. Najnowszy sprzęt wie, jak oszukać nawet bardzo wprawne ucho. Dodajmy do tego teraz manewr odwrotny: ta sama technika potrafi również całkowicie zniekształcić brzmienie żywych, akustycznych instrumentów, tak że brzmieć mogą całkiem „syntetycznie”. Z obydwu tych sztuczek Molvaer i jego ekipa korzystają obficie. Granica między tym, co „naturalne”, a tym, co „sztuczne” rozmywa się. Szczególnie polecam zabawę polegającą na zgadywaniu, w którym miejscu na płycie gra „żywa” gitara. Upprzedzam: nie jest to zadanie łatwe, ale między innymi takie właśnie smaczki składają się na przyjemność słuchania Nilsa Petera Molvaera.

Morał, jaki płynie z tego wywodu, jest mało oryginalny: jeśli hasło „nowy norweski jazz” budzi w Tobie, drogi Czytelniku, łatwe do przewidzenia skojarzenia – włącz którąkolwiek z płyt Molvaera: dostaniesz dokładnie to, czego się spodziewałeś. Jakim cudem będziesz mimo to zaskoczony – nie wiem, ale pewnie właśnie tak będzie. A dla tych, którym Molvaer szybko się przejechał, też mam dobrą wiadomość: rodacy norweskiego trębacza poszli już znacznie dalej – posłuchajcie choćby najnowszych albumów Aarseta czy Jaga Jaz-zista. Jazz chyba po prostu dobrze się czuje w podbiegunowym klimacie.

Tomasz Grajkowski



foto: Kjell Kallekleiv



● sofie, fotelu i o tym, że spaghetti najlepiej gotować z przyjaciółmi

TADEUSZ KOSIEK

Choć trio Boris Baltschun, Axel Dörner i Klaus Fagaschinski, nagrywając kilka lat temu płytę *No Furniture*, ustaliło pewne standardy umebławiania wolnej improwizacji, okazuje się, że na ten temat można mieć odmienne poglądy. Ivar Grydeland i Ingar Zach postawili najpierw sofę, a po jakimś czasie – stwierdziwszy, że dobrze jest mieć też i coś wygodnego dla samotnych gości – dostawili jeszcze fotel. A właściwie trzy fotele i to tylko na razie, bo wkrótce może być ich więcej...

2005 (narodziny)

W 2005 r. SOFA Music kończy pięć lat. W tym samym roku ukazują się trzy płyty: *Solo Las Planques* Michela Donedy (maj), *Urueña* Alessandry Romboli i *Absent Friends* Wade'a Matthews'a (grudzień). Wraz z nimi rodzi się Sillón, siostrzany label wytwórni SOFA.

„We don't sell sofas.”

W roku 2000 dwaj niespełna trzydziestoletni Norwegowie zakładają SOFA Music. Zdecydowali się na to, gdyż wtedy nie było jeszcze w ich kraju wytwórni poświęconej wyłącznie radykalnym odmianom muzyki improwizowanej; muzyki, która stanowiła ich ówczesną *idée fixe*. Ivar Grydeland i Ingar Zach, o nich bowiem mowa, chcą przede wszystkim wydawać swoją muzykę oraz, w miarę możliwości, dokumentować dokonania podobnie

myślących przyjaciół. Samodzielne prowadzenie wytwórni ma pozwolić im na uniknięcie kompromisów i objęcie pełną kontrolą wszystkich etapów tworzenia płyt.

W dość krótkim czasie SOFA Music staje się ważnym punktem na mapie „improwizującej” Europy, zaś aktywność wytwórni stopniowo się zwiększa, prowadząc między innymi do tego, że w jej katalogu eksponowane miejsce zaczynają zajmować płyty artystów pochodzących spoza Norwegii. Jednak ze strony internetowej www.sofamusic.no/about.html do tej pory nie znikają zdania: „SOFA releases improvised music. We do not sell sofas.” Cóż, wygląda na to, że albo założyciele SOFY są ludźmi skromnymi, albo że w „świecie pozamuzycznym” nie są jeszcze tak rozpoznawalni, by na tę stronę trafiali wyłącznie miłośnicy muzyki.

No Spaghetti Edition

Grydeland i Zach nie tylko wydają płyty, ale również organizują koncerty w Oslo i okolicach oraz są współproducentami „objazdowego” festiwalu No Spaghetti Edition. Sądząc, że warto przy okazji napisać kilka zdań na temat tej inicjatywy, której początki sięgają 1998 roku. To właśnie wtedy Tonny Kluften i Ingar Zach wpadli na pomysł stworzenia dużej formacji improwizatorskiej o stale zmieniającym się składzie. Możliwość wymiany muzyków miała ułatwić rdzeniowi grupy (do

którego wkrótce dołączył Grydeland) eksplorowanie rozmaitych obszarów muzyki improwizowanej przy pomocy kolejnych wcieleń NSE. Współpraca z wieloma instrumentalistami, mającymi zazwyczaj swój odrębny, wyraźny ukształtowany indywidualny styl, często wyznającymi odmienne poglądy na to, czym jest improwizacja, oraz posiadającymi różny stopień doświadczenia w jej uprawianiu – ma również na celu uniknięcie przez trójkę „ojców założycieli” zasklepienia się w obrębie jednej koncepcji i popadnięcia w rutynę. W ciągu siedmiu lat istnienia przez No Spaghetti Edition – który zagrał dziesiątki koncertów i nagrał trzy płyty (czwarta w drodze) wydane nakładem SOFA – przewinęło się ponad sześćdziesięciu muzyków (ich nazwiska można znaleźć na www.nospaghettedition.com). Jest to więc chyba jeden z największych, a przy tym najbardziej mobilnych spośród współczesnych big-bandów i wielka szkoda, że nie nagrywa częściej płyt, bowiem dla większości słuchaczy jedynie taki zapis stanowi jedyną możliwość obcowania z muzyką tej niezwykle interesującej formacji.

W przeszłości, pomimo swoich niebagatelnych rozmiarów, sięgających nawet do kilkunastu muzyków, grupa NSE od czasu do czasu odwiedzała inne kraje. Przemieszczanie się po świecie takiej formacji było zbyt uciążliwe, więc po pewnym czasie postanowiono z tego zrezygnować. Nie oznacza to jednak, że obecnie nie ma możliwości wybrania się



No Spaghetti Edition 2004 – fot. Steve Beresford (?)

na koncert No Spaghetti Edition: Grydeland, Kluften i Zach miast się poddać, nieco tylko zmodyfikowali oryginalną ideę, zastępując podróże z dużym składem (co dla muzyków reprezentujących dość niszową stylistykę było ze względów finansowych prawie niemożliwe), uzupełnianiem grupy o miejscowych improwizatorów, z którymi następnie pracują przez kilka dni w tym samym mieście. To właśnie z koncertów tej formacji oraz współpracujących z nią muzyków budowane są wspomniane festiwale. Dotychczas miały miejsce dwie oficjalne edycje: pierwsza w Barcelonie (2004), a druga w Buenos Aires (2005). Trzecia, zapowiadana na bieżący rok, odbędzie się w Norwegii, prawdopodobnie w Oslo.

Sillón, czyli fotel

W katalogu wytwórni SOFA znajduje się kilka solowych płyt improwizujących muzyków; wygląda jednak na to, że *Percussion Music* Ingara Zacha (na którą chciałbym zwrócić szczególną uwagę ewentualnych słuchaczy) będzie ostatnią. Grydeland i Zach postanowili bowiem zachować sofę dla większych składów, zaś solistów zaczęli sadzić w wygodnym fotelu. Jak już wspomniałem, w ubiegłym roku powstał Sillón, druga obok SOFY wytwórnia wchodząca w skład SOFA Music. Głównym powodem jej założenia była chęć stworzenia odrębnej linii wydawniczej poświęconej prezentowaniu solowych

nagrań interesujących muzyków. Prawdą jest jednak również, że niebagatelną rolę odegrali względy ekonomiczne. Płyty wydawane przez SOFĘ pakowane są w digipaki, które są dość kosztowne (zwłaszcza w porównaniu z klasycznymi pudełkami), zaś nakład wynosi 1000 egzemplarzy. W tego rodzaju muzyce jest to ilość, którą nie tak łatwo jest sprzedać (na razie tylko SOFA 505 czyli *Sticks & Stones* Paala Nilssena-Love'a jest wyprzedana). Zadaniem Sillónu, inicjatywy z założenia nastawionej na oszczędność, było poprawienie opłacalności produkcji. Służyć temu miały następujące założenia: 1) koszty ponoszą po połowie artysta i wytwórnia; 2) nakład – 500 egzemplarzy; 3) okładka – brązowa kartonowa koperta, na której ręcznie za pomocą pieczątki (zaprojektowanej przez Lasse Marhauga, skądinąd jednego z najciekawszych współczesnych skandynawskich muzyków) odciska się opis. Ten



Ingar Zach i Ivar Grydeland – fot. Caroline Forbe

>> Ingar Zach – wywiad

Jakie doszło do powstania SOFA Music?

Wraz z Iwarem Grydelandem chcieliśmy przede wszystkim wydawać naszą muzykę. W tym czasie żadna wytwórnia w Norwegii nie odważyłaby się wypuścić takich nagrań, więc zdecydowaliśmy się zrobić to sami. Po pewnym czasie scena eksperymentalna bardzo się w naszym kraju rozwinęła, więc zapragnęliśmy wydawać również muzykę innych artystów.

Wielu twórców narzeka na niemożność lub nawet bezzasadność nagrywania płyt z muzyką improwizowaną. Jaki jest Twój (jako założyciela wytwórni płytowej) stosunek do tej kwestii?

Uważam, że płyta to doskonały sposób dokumentowania muzyki. Z drugiej strony sprawia mi też przyjemność obcowanie z muzyką na żywo. Jest w tym coś bardzo bezpośredniego, czego nagranie nie potrafi uchwycić. Jednocześnie lubię płytę jako taką, niekoniecznie będącą zapisem koncertu. Album nie musi zawierać materiału w pełni „wyimprowizowanego” – cenię również efekty studyjnej pracy. Interesuje mnie to, jak muzyka brzmi, a nie – w jaki sposób powstała.

Podczas przeglądania katalogu SOFY natychmiast rzuca się w oczy, że dominują w nim raczej mniejsze składy. W swej działalności scenicznej również preferujesz projekty solowe lub występy w duetach. Czy kryje się za tym jakaś idea?

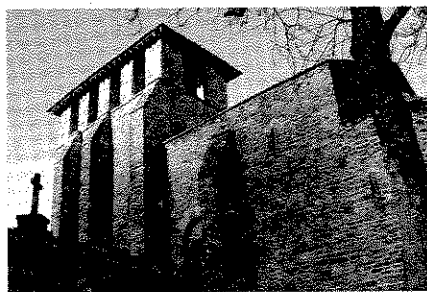
Nie ma w tym żadnej teoretycznej koncepcji, po prostu muzyka (improwizowana albo i nie) bardziej do nas przemawia w małych składach, w których każdy artysta ma możliwość używać właściwego sobie języka dźwiękowego we wspólnej komunikacji, co, jak sądzę, zgodne jest z estetyczną wizją, którą dzielimy z Iwarem.

Czego oczekiwabyś po słuchaczach muzyki improwizowanej? Co Twoim zdaniem jest niedostrzegane, spychane lub pomijane przez odbiorców free improv?

Jak dla mnie za duży nacisk



Michel Doneda - fot. Patrick Fabre



ostatni element sprawia, że poszczególne egzemplarze płyt wydawanych przez Sillón odróżnia od siebie nie tylko numer (odnotowany na odwrocie okładki), ale i miejsce, w którym przybito pieczętkę, przez co każdy staje się prawdziwą „indywidualnością”. Postarano się również zminimalizować koszt projektu okładki, i dlatego oprawa graficzna jest pomysłu Grydelanda i Zacha. Jednak pomimo poczynionych oszczędności SOFA i Sillón są w stanie wydawać tylko cztery płyty rocznie, stąd właścicielom bardzo zależy na dokonywaniu właściwych wyborów. Uważam, że dotąd trafiają w dziesiątkę lub jej bliskie sąsiedztwo. Jak twierdzi Ingar Zach, przy wyborze kierują się przede wszystkim własnym gustem, zaś finalną decyzję podejmują kolektywnie, po wysłuchaniu nadesłanego materiału. Gusty mają zbliżone, a że dotychczas nie było między nimi żadnego konfliktu, mają nadzieję, że taki stan będzie trwał jeszcze długo. Na wszelki jednak wypadek umówili się, że ostateczne słowo w przypadku wytwórni SOFA zachowa Grydeland (który dogląda jej spraw z Oslo), zaś w Sillónie – Zach (kierujący jego pracami z Madrytu). Skoro o decyzjach i wyborach mowa, to chciałbym przy okazji zwrócić uwagę na to, że z wiekiem zaszła w ich poglądach istotna zmiana: nie mają już zamiaru

ograniczać wydawanej przez siebie muzyki wyłącznie do improwizacji (aczkolwiek wciąż uważają, że właśnie w tej stylistyce dzieje się obecnie najwięcej ciekawego) i są otwarci na inne gatunki. Na razie katalog Sillón liczy trzy pozycje, o których chciałbym pokrótce opowiedzieć.

Michel Doneda *Solo Las Planques*

Wydana w maju płyta oznaczona w katalogu wytwórni numerem 1 to już czwarty solowy krążek Michela Donedy. Ów obecnie pięćdziesięciodwuletni saksofonista jest od blisko trzydziestu lat obecny na scenie muzyki improwizowanej, grając zarówno solo, jak i w większych składach – zarówno w tych, które miały okazję istnieć nieco dłużej, jak i w tych bardziej efemerycznych, wręcz jednorazowych. Doneda, choć jest samoukiem, opanował instrument perfekcyjnie i wypracował swój indywidualny sposób gry. Oba te osiągnięcia najłatwiej docenić, słuchając jego płyt solowych, szczególnie tych, które powstały we współpracy z Pierre-Olivierem Boulantem, realizatorem umiejącym przelać, nie roniąc przy tym ani jednej kropli, dźwięk na dowolny nośnik. Gorąco polecam również inne wspólne nagrania tej dwójki (ze wskazaniem

kładzie się na to, że muzyka jest „improwizowana”. Wiele jej przedstawicieli w rzeczywistości tak wiele nie improwizuje, używając tej metody jedynie jako narzędzia do konstruowania własnej muzyki. Sądzę, że nie powinniśmy stemplować wszystkiego etykietką „muzyki improwizowanej”, gdyż nie sądzę, by odpowiadało to rzeczywistości. Sam będąc muzykiem, wiem, iż wiele z tego, co robię, nie jest improwizacją – stanowi ona tylko część mojego języka, którą chętnie używam jako podstawy to tworzenia nowej muzyki.

Czy jest jakaś szansa na to, by festiwal No Spaghetti Edition odbył się w Polsce? Wystąpił ostatnio na Musica Genera – jak Ci się grało przed polską publicznością?

Festiwal Musica Genera jest fantastyczny, a Robert i Anna wykonują wspaniałą robotę, zarówno dla dobra muzyki, jak i dla polskiej sceny [por. blok trzech tekstów Wokół Musica Genera na ss. 110-117 oraz relację Jana Topolskiego z ubiegłorocznego festiwalu w 4 nr „G” i na www.diapazon.pl – przyp. red.]. Zaś co do organizacji No Spaghetti Edition w Polsce, to nie mówię „nie”. To dobry pomysł, ale nie wcześniej niż w 2008; na ten rok i na przyszły mamy już inne plany.

Czy mógłbyś opisać swoją obecną oraz planowaną działalność zarówno na polu muzycznym, jak i pozamuzycznym?

Ivar Grydeland: Odkąd zacząłem zajmować się muzyką, brałem udział w wielu projektach z przeróżnymi artystami, co było istotną częścią procesu kształtowania się mojego własnego gustu. W ostatnim czasie zacząłem skupiać się na mniejszej ilości projektów, każdemu poświęcając za to więcej uwagi. Aktualnie wraz z Ingarem Zachem i Tonny Kluffenem współtworzę trio Huntsville, grające rodzaj alternatywnego noise country opartego na dronach. Zadebiutowaliśmy koncertem w argentyńskiej La Placie we wrześniu 2005. W tym roku mamy grać na festiwalu Victoriaville oraz na Festival Musiques Création w Jonquière (Kanada). Obecnie pracujemy nad naszą debiutancką

na *Montségur*, wydanym przez Puffskydd w 2003 roku).

Na *Solo Las Planques* składa się siedem utworów, można by wręcz rzecz napisać: siedem studiów saksofonu sopranowego, zarejestrowanych w kaplicy Las Planques we francuskim miasteczku Tanus. Co ciekawe, w tym samym miejscu jednaście dni wcześniej młody francuski saksofonista, Bertrand Gauguet nagrał, również korzystając z pomocy Boulanta, część materiału, który ukazał się na znakomitej płycie *Etwa* (Creative Sources 2005). Wracając jednak do Donedy – każde z nagrań cechuje nieco odmienne podejście do instrumentu, użycie nieco odmiennej techniki, co sprawia, że pomimo zewnętrznego podobieństwa wszystkie utwory posiadają indywidualne cechy i zachowują swoją odmienność – niczym palce jednej dłoni. Wnętrze wybudowanej w XI wieku kaplicy, charakteryzujące się doskonałą akustyką, pozwoliło uwypuklić najmniejsze nawet detale gry Donedy, swobodne i cierpliwe poruszanie się pomiędzy szmerem oddechu z jednej strony, a przenikliwym gwizdem wysokich tonów z drugiej. Umożliwiło mu też „grę ciszą”, która w tego rodzaju muzyce pełni w stosunku do dźwięku rolę równoprawną. I choć ciszy na *Solo Las Planques* nie jest aż tak wiele – spora część płyty jest wręcz hałaśliwa, zaś dźwięk nad-

zwyczaj intensywny – to wybór miejsca i realizatora okazał się ze wszech miar szczęśliwy, zaś sam saksofonista był w doskonałej formie. Znakomity początek serii.

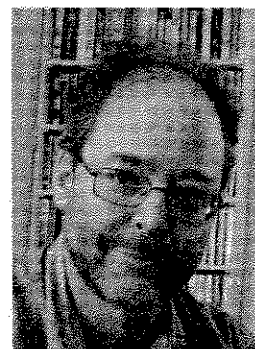
Alessandra Rombolá *Urueña*

Choć to jej debiutancka płyta solowa, sama Rombolá debiutantką bynajmniej nie jest. Już od dłuższego czasu można było obserwować sporą aktywność muzyczną tej absolwentki londyńskiego Trinity College of Music. Współpracuje (zarówno jako solowo grająca flecistka, jak i członkini zespołów kameralnych oraz trudnych do sklasyfikowania formacji multidyscyplinarnych) z twórcami i wykonawcami współczesnej muzyki poważnej i improwizowanej, a także z tancerzami oraz przedstawicielami szeroko rozumianych sztuk plastycznych. Pojawia się w rozmaitych efemerycznych składach, współtworzy również bardziej ustabilizowane zespoły, m.in. MovableDo – poruszający się po różnych zakamarkach świata sztuki duet z amerykańską flecistką Jane Rigler – oraz MUTA, improwizatorskie trio z walijskim harfistą Rhodri Daviesem i Ingarem Zachem. Debiutancka płyta tego właśnie tria ma być pierwszą wydaną przez SOFA w 2006 roku.

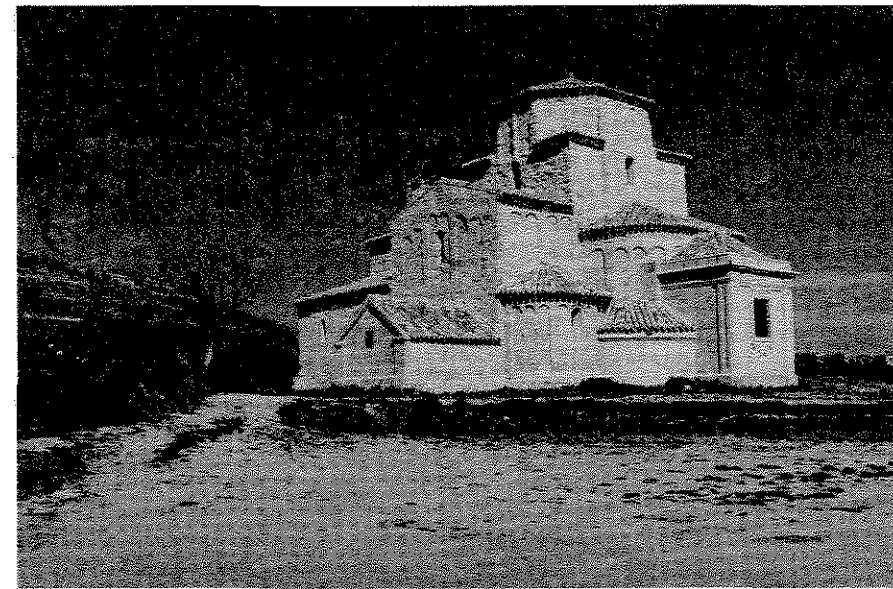
Urueña zawiera sześć krótkich improwizacji zarejestrowanych z niebywałym wręcz kunsztem przez Pierre-Oliviera Boulanta. Typowa dla niego niezwykła dbałość o najdrobniejszy detal oraz umiejętność nadania ciszy postaci wręcz materialnej niewątpliwie pomogła Romboli w stworzeniu kilku małych arcydzieł. Mieszkająca obecnie w Madrycie flecistka nagrała je w lipcu tego roku w pustym kościele – znów XI wiecznym – w niewielkiej hiszpańskiej wiosce Urueña. Przyznać należy, że doskonała akustyka tego miejsca została w pełni wykorzystana przez artystkę oraz realizatora – dźwięk fletu znakomicie współbrz-



Alessandra Rombolá



Wade Mathews



płyta, której wydanie przewidziane jest na rok 2007. Kolejny projekt to trio z pianistą Christianem Wallumrødem – wspaniałym norweskim muzykiem związanym z ECM. Nagraliśmy wspólnie album, który ukaze się również w przyszłym roku. Do tego składu dołącza też czasem klawecista Xavier Charles – w kwartecie gramy improwizowaną muzykę akustyczną (z zastosowaniem instrumentów preparowanych). No Spaghetti Edition to duża grupa, którą kieruję wraz z Ingarem Zachem i Tonny Kluffenem. Zapraszamy muzyków do udziału w specjalnych projektach (trasy, nagrania, itp.). Od początku roku 1999 przez zespół przewinęło się ponad pięćdziesięciu artystów. W ramach rozszerzania naszej działalności zaczęliśmy organizować także festiwal, z którym objeżdżamy świat, współpracując z interesującymi muzykami całego globu. W 2004 byliśmy w Barcelonie, w 2005 w Buenos Aires, w tym roku zawitamy do Stavanger w Norwegii, a w przyszłym – do walijskiego Cardiff. Może któregoś dnia przyjedziemy z nim do Polski...

Ostatni z moich bieżących projektów to trio z Thomasem Lehnem i Ingarem Zachem. Obydwu poznałem w Oslo w 2001 roku, podczas wspólnych koncertów. W 2005 mieliśmy okazję ponownie zagrać razem na festiwalu Musica Genera w Polsce. To było dla nas wspaniałe doświadczenie i cieszy nas bardzo, że nagranie z tego koncertu ma ujrzeć światło dzienne za sprawą wydawnictwa płytowego związanego z festiwalem. Mam wielką nadzieję, że jeszcze będziemy grać w tym składzie, jako że Thomas jest jednym z moich ulubionych muzyków. Poza tym pracuję także solo, używając zazwyczaj mojej elektrycznej gitary hawajskiej. Planuję wydanie owego materiału w bieżącym roku.

Twoje wspólne z Ingarem pt. You Should Have Seen Me Before We First Met należy do moich ulubionych płyt Sofa Music. Opowiedz coś, proszę, o tym projekcie. Czy materiał był czystą improwizacją, czy też towarzyszyła Wam jakaś ustalona wcześniej koncepcja wspólnego grania?

Miło mi słyszeć, że podoba Ci się nasze nagranie. Między rokiem 2001 a 2003 mieliśmy okazję razem studiować na Akademii Muzycznej w Oslo.

mi z otoczeniem, wypełnia całe wnętrze, ono go zaś nie tyle multiplikuje, co raczej wzmacnia i wyostrza. Alessandra Rambolá stosuje szeroki wachlarz technik artykulacyjnych, wśród których szczególnie intrygująco wypadają wokalizacje oraz efekty perkusyjne – nie są one jednak celem samym w sobie, lecz tylko narzędziem służącym do uzyskania zamierzonego rezultatu. Są nim niezwykle wyraziste, pełne niuansów i kontrastów miniatury, których uniwersum brzmieniowe rozciąga się od intensywnej ciszy do ogłuszającego zgiewku, od niebiańskiej harmonii do łoście piekielnych powarkiwań. Utwory te charakteryzują się niezwykłą, a przy tym w pełni kontrolowaną mocą i, co ważne, wyrazistą dramaturgią. I właśnie to sprawia, że nagrania wydają się być nie tyle improwizacjami, co dokładnie przemyślanymi kompozycjami, zadowolili więc powinny zarówno zwolenników chaosu, jak i harmonii. I jednym, i drugim płytę tę gorąco polecam.

Wade Matthews *Absent Friends*

Dziwnym zbiegiem okoliczności trzecia pozycja w katalogu wytwórni Sillón jest zarazem trzecią solową płytą Wade'a Matthews. Ten mieszkający obecnie w Hiszpanii i od wielu lat związany głównie z europejską sceną muzyki improwizowanej Amerykanin znany jest przede wszystkim jako saksofonista i klawecista. W kręgu jego zainteresowań znajdują się także związki muzyki improwizowanej z elektroakustyczną oraz wykorzystanie dźwięków pochodzenia elektronicznego w improwizacji. Tym właśnie zagadnieniom poświęcona była jego praca doktorska obroniona na Uniwersytecie Columbia. Należy wspomnieć, że formacja Zyklus, której Matthews był kiedyś członkiem, a która zawiązała wiele koncepcjom Karlheinz Stockhausena, penetrowała obszar leżący na przecięciu sfer brzmień akustycznych i elektronicznych. Jak widać, stara miłość, nawet i ta do elektroniki, nie rdzewieje – *Absent Friends* zawiera muzykę stworzoną wyłącznie za pomocą komputera. Nie spowodowało to jakichś radykalnych zmian w podejściu Matthews do kształtowania formy. Nadal jest to improwizacja, co podkreśla sam autor, opisując swe dzieło słowami: „100% software synthesis: no sampling, no overdubbing.” Oznacza to, że wszystkie dźwięki wytworzone są przez syntezytor software'owy działający w czasie rzeczywistym, a muzyk nie używał sampli, lecz generował brzmienia na żywo.

Na płytę *Absent Friends* złożyło się siedem improwizacji. Utworów dość szorstkich, raz trzeszcząco-szumiących, to znów bulgocząco-świszczących. Wszystkie sprawiają mimo wszystko wrażenie dość łagodnych w wyrazie i jakoś przedziwnie ciepłych. Nie jest to jednak ciepło ambientu, lecz raczej stonowane-

go noise'u. Nagrania rozwijają się stosunkowo wolno i choć okazjonalnie przecinają je rozmieszczane na różnych poziomach, nieco jakby kontrapunktujące wtręty, utwory nigdy nie bywają gwałtownie modyfikowane, lecz raczej cierpliwie rozbudowywane. Ich słabością wydaje się być to, że nie zawsze łatwo stwierdzić, czemu ów rozwój ma służyć. Jeśli eksplorowaniu ciekawych brzmień (autor i wydawcy sugerują, by doświadczać tej muzyki bezpośrednio poprzez słuchawki), to rezultat jest zadowalający, jeśli natomiast budowaniu przejrzystych i łatwych do ogarnięcia konstrukcji, to nie w każdym nagraniu się to udaje. Nie wiem tylko, czy to wina Matthews jako ich autora, czy też mnie jako nie-uważnego słuchacza. Liczę, że będę się mógł o tym przekonać wkrótce, słuchając płyty, przy tworzeniu której muzyk ten po raz kolejny użył tych samych narzędzi. Wierzę, że nagrany w duecie z Ingarem Zachem album *morke-lys* (Creative Sources 2006) rozwieje wszelkie moje wątpliwości dotyczące elektronicznego oblicza muzyki Matthews oraz pozwoli w pełni docenić jego sztukę. Wracając do *Absent Friends*, chciałbym wyjaśnić, że choć moja ocena nie jest jednoznaczna, to uważam, że jest to płyta warta wielokrotnego wysłuchania.

2006 i dalsze lata...

Dotychczasowy dorobek SOFY i Sillónu pozwala mieć nadzieję, że w przyszłości obdarzą one nas sporą dawką interesującej muzyki. W planach „Fotela” na rok 2006 znajduje się wydanie trzech, czterech płyt, lecz jakich – wciąż jeszcze pozostaje niewiadomą. Wstępne ustalenia sugerują, że w gronie autorów powinni znaleźć się Ingar Zach, Xavier Charles oraz David Stackenäs. Jednak nic jeszcze nie zostało przesądzone, gdyż niektórzy z nich jeszcze do nagrywania nie przystąpili, a i przecież wkrótce pojawić się mogą inne, ciekawsze propozycje. Pewne jest jednak, że warto na nie czekać, bowiem albumy Doney, Romboli i Matthews poprzeczkę ustawiły dość wysoko i sprawiły, że Sillón ma dużą szansę na to, by stać się uznaną marką.

Tadeusz Kosiek

Autor dziękuje panom Ingarowi Zachowi i Arturowi Nowakowi za wyjaśnienia i za cierpliwość konieczną do ich udzielania oraz panom Andrzejowi E. Grabowskiemu i Januszowi Leszczyńskiemu za możliwość wykorzystania obszernych fragmentów recenzji opublikowanych wcześniej na stronach Diapazonu (www.diapazon.pl) i Gaz-Ety (<http://vivo.pl/gaz-eta>).

Były to studia magisterskie z muzyki kameralnej z naszą własną twórczością jako jedynym repertuarem. W ich trakcie zaprosiliśmy do współpracy kilku muzyków do (Thomas Lehn uczestniczył w jednym z pierwszych z takich projektów), choć również graliśmy sporo tylko w dwójkę. Podczas tych lat wypracowaliśmy pewien sposób wspólnego grania, który teraz uważam prawie za komponowanie. Muzyka była wprawdzie improwizowana, ale z dokładnymi wytycznymi, choć nie w formie ustaleń ustnych czy pisemnych, lecz wynikających z dużego pokrewieństwa naszych gustów muzycznych. Wszystko to wpływało to na wysokie podobieństwo utworów oraz obecność wielu wspólnych elementów.

Tonny Klufften (kontrabas): Obecnie najbardziej pochłania mnie projekt solowy. Improwizuję tam na bazie wcześniej skomponowanego materiału elektronicznego, używając w danym momencie tylko jednego „elementu” lub techniki improwizacji. Sillón zaprosił mnie do współpracy, niewykluczone więc, że to właśnie tam efekty moich poszukiwań ujrzą światło dzienne. Wraz z Ingarem Zachem i Iwarem Grydelandem gramy w triu Huntsville, gdzie pracujemy nad nowym brzmieniem muzyki improwizowanej, koncentrując się bardziej na rozwiązaniach rytmicznych, polirytmicznych, a także melodycznych.

Z kolei w duecie z Haraldem Fetveitem, grającym na gramofonach, uprawiamy raczej „miękką” odmianę free improv. Mamy mnóstwo, naprawdę mnóstwo pomysłów do przetestowania, wszak z kontrbasu można wydobyć nieskończenie wiele ciekawych i zaskakujących brzmień, jednak w tym celu trzeba opanować pewne specjalne techniki. Dużym wyzwaniem jest dla mnie użycie tych dźwięków do celów ściśle muzycznych, a nie po to, by słuchacza tylko zszokować czy popisać się przed nim.

Czy uważasz, że w Twojej muzyce jest coś specyficznego skandynawskiego?

Trudno mi jednoznacznie wskazać źródła moich inspiracji. Bardzo ważna jest dla mnie np. muzyka afrykańska i wiem, że zawdzięczam jej wiele w dziedzinie rytmu. Wydaje mi się, że w mojej muzyce brak jest jakiegoś



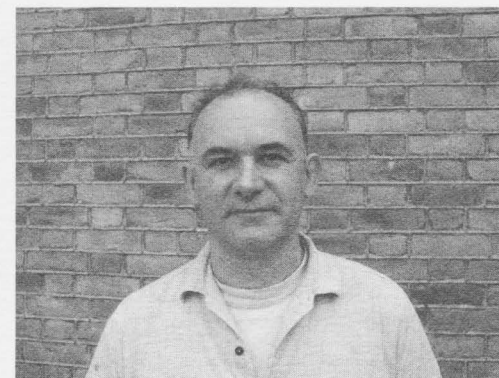
Ivar Grydeland



Tonny Klufften



Ingar Zach



Michel Doneda

Sofa Music

subiektywny przewodnik po płytach

MARCIN KICIŃSKI

Ciągle wielkie wrażenie robi na mnie projekt **No Spaghetti Edition**. Jest to nieregularny, jeśli chodzi o skład, zespół, którego oś stanowią gitarzysta Ivar Grydeland, basista Tonny Klufften oraz perkusista Ingar Zach. Trzy wydane płyty przynoszą próbę eksperymentowania z muzyką improwizowaną, szczególnie na polu elektroniki. Szczególnie warta uwagi jest, moim zdaniem, płyta **Listen ... and tell me what it was**. Tchnie od niej świeżością oraz odwagą w doborze niespotykanych brzmień przeplatanych ze sobą w bardzo dynamiczny sposób. Energia, z jaką zagrała ta studyjna płyta, poraziła mnie, a jakoś produkcji pozwoliła rozkoszować się każdym pojedynczym dźwiękiem.

SOFA Music to także liczne płyty solowe oraz duety. Zazwyczaj bałem się trochę wydawnictw z tej pierwszej kategorii, co w przypadku owej oficyny okazało się bezpodstawne. Płytę **Percussion Music** Ingara Zacha mogę z czystym sumieniem określić mianem

wybitnej. Wypełnia ją cudowna ponad 40-minutowa kompozycja, w czasie której muzyk ten wykorzystując środki elektroniczne, zabiera nas w barwną podróż po krainie dźwięków kojarzącej mi się z samą Norwegią – olbrzymie przestrzenie, piękne, ale także nieprzystępne, chłodne, a momentami nawet przerażające. Na drugim biegunie mamy zupełnie inną koncepcję gry na perkusji, zaprezentowaną przez **Paala Nilssena-Love'a** na płycie **Sticks & Stones**. Perkusista ten to absolutny wirtuoz o niesamowitej charyzmie i oryginalności. Jego muzyka jest gęsta i bardzo rytmiczna. Mniejszą rolę odgrywa w niej przestrzeń i kompozycja, natomiast dominuje przede wszystkim błyskotliwość wykonawcza.

Jeśli chodzi o duety, chciałbym zwrócić uwagę na dwa wydawnictwa. Pierwsze to płyta **You Should Have Seen Me Before** tandemu **Ingar Zach & Ivar Grydeland**, o której mowa w wywiadzie z Iwarem Grydelandem, zaś drugie jest zapisem wspaniałego spotkania

specyficznego skandynawskiego tonu i nikt słuchający tych dźwięków nie rozpoznałby we mnie Norwega. Mam szczęście uprawiać gatunek, w którym osobowość muzyka, jego wrażliwość i umiejętność współpracy są ważniejsze niż geografia. Grając w Argentynie z mnóstwem tamtejszych muzyków, dostrzegałem to samo podejście do improwizacji, co w każdym innym kraju, w którym byłem. Być może przyczyna tego tkwi w tym, że w Norwegii nie mamy tradycji muzyki improwizowanej, prawdopodobnie więc improwizatorzy angielscy byłiby w większym stopniu rozpoznawalni jako Anglicy, niż skandynawscy jako Skandynawowie.

David Stackenäs (gitara): W ciągu ostatnich trzech lat zaszły dwie wielkie zmiany w moim życiu – na świat przyszła dwójka moich dzieci, co spowodowało oczywiście spadek aktywności zawodowej. Mimo to wciąż miałem szczęście uczestniczyć w wielu małych projektach i występach, choć tras i podróży nie było za wiele. Jeśli chodzi o aktualną działalność – niedawno wraz ze Szwedami: Johanem Berthlingiem, Magnusem Broo i Matsem Gustafssonem stworzyliśmy Boots Brown. Jestem bardzo zadowolony z tego, co robimy. Nasza pierwsza płyta ukaże się nakładem nowej szwedzkiej oficyny o nazwie Slottet, kierowanej przez grupę ludzi związanych wcześniej z nieistniejącym już wydawnictwem Crazy Wisdom. Ostatnio byłem na trasie po Szwecji i Norwegii w duecie z Matsem Gustafssonem (z którym zresztą zeszłej jesieni wydaliśmy album *Blues*). Dokładniej rzecz biorąc, występy współdzielimy z duetem: Ken Vandermark i Paal Nilssen-Love. Z kolei podczas najnowszego tournée z saksofonistą Martinem Küchenem zawitaliśmy do Polski i daliśmy koncerty w Warszawie, Bydgoszczy i Łodzi (10-13 marca). Wraz z artystką sztuki wizualnej, Anną Nyberg, biorę również udział w innym interesującym projekcie – instalacji dźwiękowej *Bow*. Składa się ona z pięciu akustycznych gitar leżących na podłodze i tyluż umieszczonych na mikrofonowych statywach wiatraków, które wydobywają z tych specjalnie nastrojonych gitar dronowe dźwięki. Ich brzmienie zmienia się powoli w trakcie trwającego godzinę utworu.

Ingara Zacha i Dereka Baileya pod tytułem **Ulaer**. Płyta piękna – a dla mnie osobiście o tyle ważna, że pierwszy raz przesłuchana tuż po śmierci wielkiego mistrza improwizującej gitary. Siedem utworów tu zawartych jest dla mnie podróżą w głąb oceanu wspomnień muzyki Baileya. Wewnętrzna różnorodność, częste zmiany konwencji, dynamiki i brzmienia powodowały, że gdzieś tam słyszałem echa albumów tak odległych, jak np. *Dart Drug* i *Mirakle*.

Na koniec jeszcze jedna płyta, absolutnie powalająca: **Flat iron** sygnowana przez **Sten Sandell Trio**. Ciężkie, wywołujące dreszcze na plecach kroki po basowej stronie klawiatury, perkusyjno-rytmiczne wykorzystanie fortepianu, a przede wszystkim (ugruntowana wieloletnimi studiami kompozytorskimi) skłonność Sandella do strukturyzowania improwizacji – wszystko to razem daje efekt narastającego napięcia, dążącego do kulminacji. Każdy z tych równouprawnionych trzech muzyków ma za zadanie dołożyć swoją cegiełkę do tej imponującej budowli i wziąć na swoje barki odpowiedzialność za ustalenie kierunku wspólnego grania. Takie podejście do improwizacji jest mi osobiście chyba najbliższe.

Albumy, które opisałem powyżej, stanowią mój subiektywny wybór najlepszych z 16 znanych mi wydawnictw SOFY. Proponuję jednak się nim zanadto nie sugerować – sam

bowiem z każdym kolejnym przesłuchaniem odkrywam kolejne nadzwyczajne detale, doznaję nowych wrażeń, dostrzegam niezauważone uprzednio istotne elementy. Specyfiką wytwórni jest bowiem to, że po każdym z nimi spotkaniu pozostają ciągle jakby niedopowiedziane, tajemnicze, niczym ciągle niedokończona partia szachów z wymagającym przeciwnikiem – myśli się o nich, gospodaruje się dla nich czas, celebryje wspólne chwile.

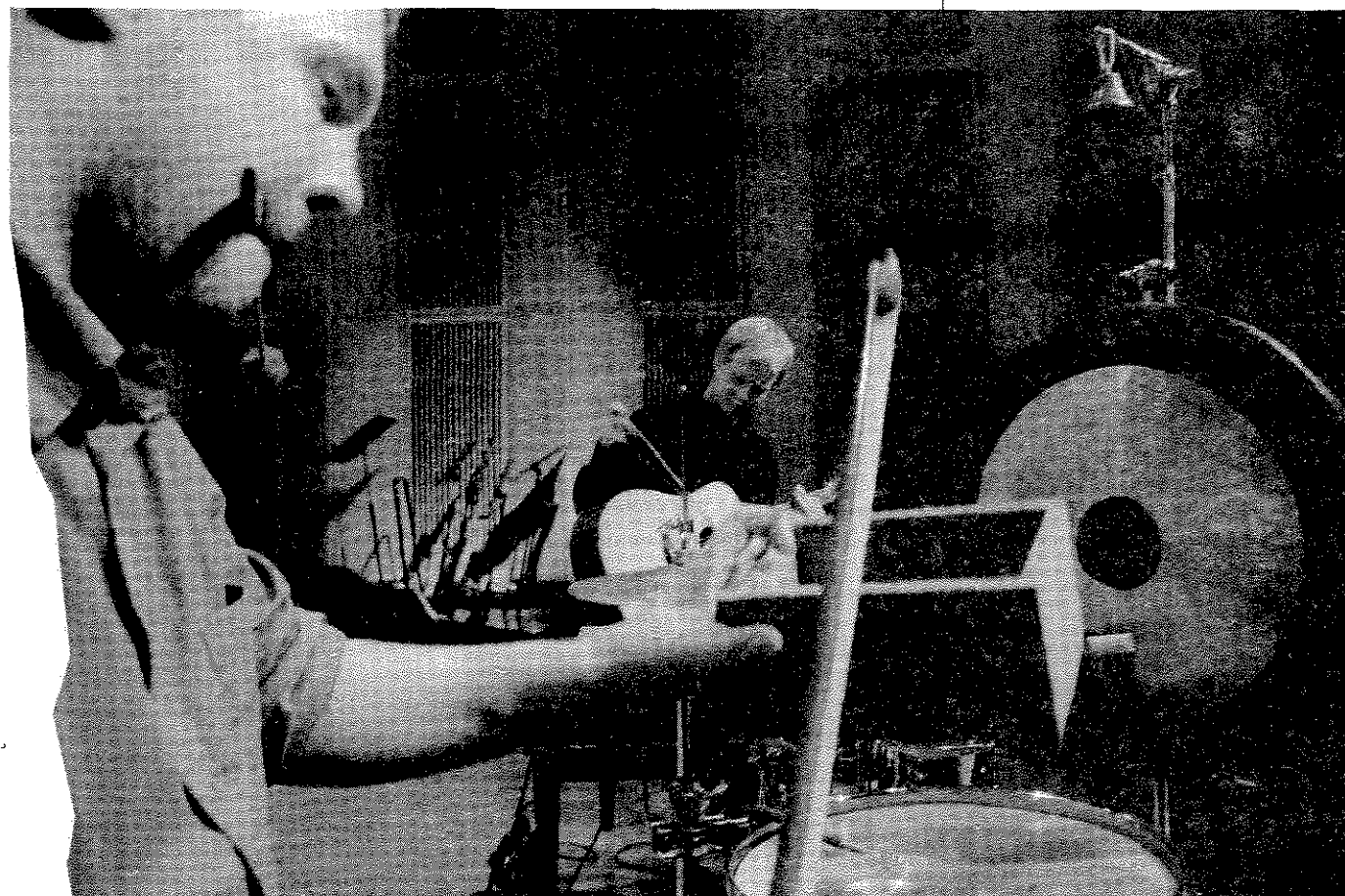
Marcin Kiciński

Artykuł ten nie powstałby bez wsparcia płytowego: Pawła Romańczuka i firmy Multikulti, oraz translatorskiej pomocy Jakuba Danilewicza i Alicji Byrskiej, którym serdecznie dziękuję.

Czy możemy się spodziewać kolejnych płyt zespołu Tri-Dim (David Stackenäs – gitara, Ingar Zach – perkusja, Hakon Kornstad – saksofon)? Utwór drugi z płyty 2 of 2 został rewelacyjnie zremiksowany przez Jima O'Rourke – czy było to zdarzenie incydentalne, czy też planujecie dalsze eksperymenty na polu elektronicznej modyfikacji materiału wcześniej wyimprowizowanego?

Nie sądzę... Zespołowi Tri-Dim poświęciłem najwięcej uwagi i czasu w latach 1998-2005. To było wspaniałe doświadczenie, ale w chwili obecnej nie planujemy już wspólnego grania, czas na zmiany. Możliwe, że będę współpracował z Hakonem w innych składach, jednak Tri-Dim udaje się teraz na odpoczynek. Remiks z Jimem był jednorazowym przedsięwzięciem. Jego realizacja trwała trochę zbyt długo, ale w pełni to rozumiem, gdyż za swoją pracę O'Rourke nie otrzymywał żadnej gratyfikacji, a w tym samym czasie był bardzo zajęty współpracą z Sonic Youth. Niemniej jednak remiks wyszedł mu znakomicie i byliśmy zeń bardzo zadowoleni.

Rozmowy przeprowadził
Marcin Kiciński



Ingard Zach i Ivar Grydeland – fot. Eivind Kristensen



From Norway with Love

WAWRZYNIEC MAKINIA

Gdybym miał wskazać najbardziej kreatywnych muzyków norweskiej sceny jazzowej, bez wahania na pierwszym miejscu wymieniałbym Paala Nilssena-Love'a. Mimo jego młodego wieku jest on również dla mnie jedną z największych postaci sztuki perkusyjnej – stawiam go w jednym rzędzie z fascynującymi publiczność i krytyków legendami – Hanem Benninkiem, Tonym Oxleyem, Paulem Lyttonem, Arthurem Murrayem czy Paulem Lovensem.

Paal Nilssen-Love urodził się 24 grudnia 1974 roku w słynnym z jazzowego festiwalu Molde. Jego rodzice prowadzili w Stavanger klub jazzowy, w atmosferze którego wychowywał się Paal. Jego ojciec, Terry Love, sam był wykształconym perkusistą jazzowym (i malarzem z zamiłowania), ale w latach wczesnego dzieciństwa syna zakończył aktywność koncertową. Mimo to wybór perkusji (i jazzu) był dla Paala czymś oczywistym, a może tak naprawdę

wcale wyboru nie dokonał. Uczony przez ojca, od początku lat 90. zapraszany był do udziału w jam sessions odbywających się w klubie rodziców. To właśnie na owej scenie debiutował u boku takich sław, jak trębacz Didrik Ingvaldsen czy multiinstrumentalista Frode Gjerstad. Wydaje się, że kierunek twórczej drogi Love'a nadało spotkanie z tym drugim – wtedy już muzykiem wielce doświadczonym, grywającym u boku muzycznych legend (Petera Brötzmana, Johnny'ego Dyani, Kenta Cartera, Johna Stevensa, Williama Parkera, Rashida Bakra i Hamida Drake'a). To za jego sprawą miał miejsce fonograficzny debiut Paala, który mając 18 lat, wszedł w skład prowadzonej przez Gjerstada Circulacione Totale Orchestra i w sierpniu 1992 roku wziął udział w nagraniu albumu *Enter Eller* (ukazał się on nakładem oficyny Circulacione Totale rok później!). Przesłuchiwany po latach dziwaczny rockowo-func-

kowo-jazzowy kolaż nie za wiele powie nam o artystycznych możliwościach młodziutkiego Nilssena-Love'a – perkusja jest tu „schowana” za podwójną linią funkującego momentami basu (Ingvard Mjelde Olsen i Gulleiv Wee) i podporządkowana zmianom rytmu przez bas narzucanym. I choć to nagranie doczekało się kontynuacji (w 1998 ukazał się drugi album z gościnnym udziałem Paala Nilssena-Love'a)², było jednak ważnym projektem z jednego powodu – wyznaczało początek do dziś trwającej współpracy Paala z Frode Gjerstadem.³

Rok 1992 przynosi też w życiu Paala Nilssena-Love'a inne znaczące zmiany. Artysta rozpoczyna studia na wydziale muzyki jazzowej Uniwersytetu w Trondheim – miejscu, które, na dobrą sprawę, ukształtowało współczesną młodą scenę norweską. W 1993 roku perkusista wchodzi w skład (obok Håvarda Wiika oraz Ingebrigta Håkera Flatena) autorskiego kwartetu Gisle Johansena. Jako Element – bo taką nazwę przyjęli – pierwszą swą płytę nagrywają trzy lata później w studiu Konserwatorium Muzycznego w Trondheim⁴, w międzyczasie współpracując również z Iainem Ballamym i Chrisem Potterem. Zespół, pozostający pod wyraźnym wpływem twórczości mainstreamowej Steve'a Lacy'ego i klasycznych form jazzu, ucieka jednak od autorskiej formuły – ich druga płyta to już dzieło kolektywne.⁵

Przeprowadzka do Oslo w 1996 roku oznacza dla Paala początek wciąż rozwijanej współpracy z międzynarodowym gronem improwizatorów. Niezwykle wzrasta wówczas jego muzyczna aktywność – wraz z Ingebrigtem Håkerem Flatenem, Bjørnem Olem Solbergiem oraz dwoma muzykami z RPA (Zimem Ngwaną i Andile Yenanem) zakłada kwintet San⁶, występuje z grupami Vindaloo i The Quintet, zaczyna także grać muzykę w pełni improwizowaną u boku saksofonisty Håkona Kornstada i gitarzysty Raoula Bjørkenheima oraz artystów szwedzkich – Stena Sandella i Matsa Gustafssona. Te spotkania to stanowią dla Nilssena-Love'a (niczym dla Coltrane'a spotkanie z Monkem) impuls i wielkie wyzwanie – coś, co w niezwykle sposób otwiera go na nieznaną mu wcześniej muzykę. O ile na wcześniejszych płytach norweskich perkusista zwraca na siebie uwagę przede wszystkim niezwykłą energią (obie płyty kwartetu Element, *Sharing Bugge Wesseltofta*⁷, *San Song*), to już na albumie nagrany z muzykami afrykańskimi czy krążku *Shaman Elementu* rzuca się w uszy znakomite wprost wyczucie formuły grania oraz instrumentarium. Niewychodzący w swych dotychczasowych nagraniach poza główny nurt jazzu muzyk staje się w ciągu kilku lat w pełni ukształtowanym improwizatorem i eksperymentatorem gotowym podjąć zupełnie nowe wyzwania.

Sten Sandell Trio to pierwszy regularny projekt z udziałem Nilssena-Love'a, który od-

woływał się do europejskiej, abstrakcyjnej tradycji twórczości improwizowanej. Szwedzki pianista znalazł w osobie norweskiego perkusisty partnera idealnego dla realizacji formuły tria grającego „polirytmiczną muzykę totalną”.¹⁸ Trio (uzupełnione basistą Johanem Bertlingiem) rozpoczęło działalność w 1999 roku w Sztokholmie i od tego czasu instrumentalści regularnie spotykają się w stolicy Szwecji lub w Norwegii, będąc jedynym bodaj skandynawskim składem z fortepianem w takim stopniu odwołującym się nie tylko do awangardy (zwłaszcza pianistki Cecilia Taylora)¹⁹, ale także do dokonani kompozytorów współczesnych (od Johna Cage’a i Mortona Feldmana począwszy, na Xenakisie i Edgarze Varèzie kończąc).¹⁹

Kolejnym projektem – i chyba zarazem najbardziej aktywną grupą, w którą zaangażował się Nilssen-Love – jest trio Matsa Gustafssona, The Thing. Muzycy spotkali się po raz pierwszy w 2000 roku¹¹, zagrali wtedy razem kilka koncertów i dokonali rejestracji swego pierwszego nagrania (*The Thing*, Crazy Wisdom/Universal 001/159 073-2), od którego tytułu pochodzi nazwa zespołu. Ów materiał był owocem fascynacji dokonaniem Dona Chery’ego¹², ale sama interpretacja mocno przywodziła na myśl styl wczesnego Gustafssona i AALY Trio [por. też artykuł Janusza Zielińskiego na s. 94 – przyp. red.]. Doświadczenia członków The Thing i ich inspiracje twórczością europejskich improwizatorów wsparte zostały odwołaniami do punka i rocka, a zagrane z niezwykłą energią i wściekłą furią spod znaku Alberta Aylera piękne tematy Chery’ego przyczyniły się do koncertowych sukcesów składu. Rok później The Thing zaprosili do wspólnego muzykowania legendę amerykańskiej sceny avantjazzowej, Joe McPhee.¹³

Dzięki współpracy z Gustafssonem, od lat związanym także z chicagowską sceną awangardową, trio stało się dla Paala Nilssena-Love’a i Ingebrigta Håkera Flatena okazją do nawiązania kontaktów z instrumentalistami z oceanu. Jeszcze w 2000 roku Ken Vandermark zaprosił norweską sekcję do swego kwartetu (rozszerzonego następnie do kwintetu) School Days. Nieistniejąca¹⁴ już grupa zarejestrowała cztery płyty, nagrywając kompozycje lidera, Kena Vandermarka, Jeba Bishopa, a także Roswella Rudda, Normana Howarda i Billa Evansa. Jak sama nazwa wskazuje, muzycy odwołują się do fascynacji jazzem lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Sięganie do korzeni współczesnego jazzu nie jest jednak dla nich wyprawą do artystycznego muzeum – grają go bowiem z dzisiejszej perspektywy, bogatsi o całe pokolenia doświadczeń. Współpraca z Vandermarkiem i innymi chicagowskimi artystami owocuje do dnia dzisiejszego. To nie tylko duety nagrywane dla Smalltown Supersound, wspólne koncerty¹⁵, ale również zaproszenie do udziału w dużych składach

– prowadzonym przez Vandermarka Territory Band¹⁶ i ostatniej płycie Peter Brötzmann Chicago Tentet.¹⁷

Nagrania i koncerty School Days były także jedną z inspiracji dla powstałego w czysto skandynawskim składzie kwintetu Atomic. Znający się z kwartetu Element Paal Nilssen-Love, Ingebrigt Håker Flaten i Håvard Wiik zaprosili do współpracy dwóch szwedzkich instrumentalistów kojarzonych wcześniej raczej z dosyć mainstreamowym jazzem: trębaczka Magnusa Broo oraz grającego na saksofonach i klawecie Frederika Ljungkvista. Ich muzyka, którą można by najkrócej określić jako cool free jazz, łączy w sobie fascynację twórczością Coltrane’a z czasów nagrań dla Blue Note, i kwartetem Davisa z lat 1964-1968 ze stylem utworów wykonywanych w latach 70. przez Jana Garbarkę w kwartetach z Bobo Stensonem lub Keithem Jarrettem, zostaje też wzbogacona doświadczeniem grania free właśnie spod znaku „młodszego Chicago”. Pierwsza ich płyta¹⁸ z miejsca została okrzyknięta debiutem roku, natomiast drugi album, potrójny koncertowy *Bikini Tapes* zasługuje na osobną monografię.¹⁹

Jak mawia jeden z moich przyjaciół, **prawdziwym sprawdzianem dla improwizującego jazzmana jest duet** – tu nic nie da się ukryć, każda chwila dekoncentracji, twórcza pustka widoczna jest najpełniej. Duety, zwłaszcza z saksofonistami²⁰, są w przypadku Paala jednak czymś absolutnie wyjątkowym: Nilssen-Love / Gustafsson Duo udokumentowane zostało nagraniem *I Love It When You Snore*.²¹ To dźwiękowy pejzaż, w którym rozmowa i interakcje między muzykami są tak naprawdę mało istotne. Pozornie obojętni na poczynania partnera, używając minimalnych, ale i skrajnych środków, tworzą poszarpany kolaż, w którym i cisza znajduje swoje miejsce.

Nilssen-Love / Håkon Kornstad Duo to skrajne przeciwieństwo nagrania z Gustafssonem – tutaj ważne są tylko interakcje, muzycy słuchają siebie, wzajemnie się inspirują, grają free, ale ograniczeniem (i inspiracją równocześnie) jest dla każdego z nich postawa partnera i to, co on w danej chwili proponuje. Znakoμίta i zapoznana płyta duetu zawierająca zapis koncertu z nowojorskiego Knitting Factory ukazała się w 2003 roku.²²

Nilssen-Love / Vandermark Duo to z kolei coś pomiędzy.²³ Muzycy słuchają siebie nawzajem, ale często także tracą się z pola widzenia: swobodnie improwizują, zupełnie nie zwracając uwagi na poczynania partnera i rytm opowieści, by w jednej chwili, „na zawołanie”, spotkać się gdzieś i zapętlić krótki, rockowo-transowy motyw złożony z kilku dźwięków, porzucić go i znów się spotkać, kilometry dalej. Moim zdaniem absolutna rewelacja – połączenie elementów komponowanych (tematy) i wolnej improwizacji w niezwykle energetycznym, duetowym wydaniu, do którego jednak

¹⁸ Circulacione Totale Orchestra, *Enter Eller*, CT CD 199208, 1993.

¹⁹ Circulacione Totale Orchestra, *Borealis*, RCD1091, 1998.

²⁰ Frode Gjerstad Trio zrealizowało albumy: *The Blessing Light*, CJR 1126, 2001, *Last First*, Falcata-Galia, FALC-0007/0079, 2002, *St. Louis*, FMR Records, 2003, oraz sygnowane przez Frode Gjerstad Trio i Peter Brötzmann *Sharp Knives cut Deeper*, Splas(h) CDH850.2. Najnowsza płyta zespołu z Paalem Nilssen-Lovem ukazała się 2 lutego 2006 – Frode Gjerstad Trio, *Mothers and Fathers*, Circulacione Totale Records, CTCD 8.

²¹ Element, *Element*, Turn Left Production 1, 1996.

²² Element, *Shaman*, bp99001cd, 1998.

²³ Czego owocem jest nagrana w maju 1996 roku płyta *San Song*, NOR-CD 9720, 1997. Paal Nilssen-Love pojawia się na jeszcze jednym albumie Zima Ngwany – *Zimology*, SSCD 038 z 1998 roku. Pochodzący z tej płyty utwór *You Think You Know Me* – zamyka wydaną przez World Music Network składankę *Rough Guide to South African Jazz*, RGNET 1045CD.

²⁴ Bugge Wesseltoft, *Sharing*, Sonet/Jazzland 538278-2, 1998.

²⁵ Czytając relacje z koncertów i słuchając płyt Sten Sandell Trio, mam wrażenie, iż idealną charakterystyką muzyki w tym projekcie realizowanej jest „polytonalny totalmusic” – to pozostaje jednak tylko określeniem, elementem opisu formuły tria grającego „neo-współczesną muzykę jazzową” („new modern jazzmusic”). I choć szufladka ta stanowi logiczny absurd, całość („polytonalny totalmusic” – new modern jazzmusic”) świetnie, moim zdaniem, oddaje styl muzyki.

²⁶ Do podobnej stylistyki odwołuje się Paal Nilssen-Love Quartet (w składzie: Evan Parker, Sten Sandell i Ingebrigt Håker Flaten) na wydanym przez portugalski Clean Feed albumie *Town Orchestra/House* CF041, 2005. Jest to również najbardziej awangardowy i abstrakcyjny projekt Nilssena-Love’a (głównie zresztą ze względu na obecność oraz technikę i artykulację Evana Parkera), za wyjątkiem zamykającego płytę utworu *House*.

²⁷ W tej chwili mają na koncie dwie płytowe realizacje dla norweskiej oficyny Sofa: jedną, będącą zapisem koncertu w ramach Vancouver Festival 2001 *Standing Wave* (SOFA 504) oraz drugą, nagraną na Ulmea Jazzfestival w 2002 roku (*Iron Flat*, SOFA 514), a wydaną w 2004 roku [por. też tekst Marcina Kicińskiego o tej wytwórni parę stron wcześniej – przyp. red.].

²⁸ Trio Gustafsson / Håker Flaten / Nilssen-Love. Współpraca basisty Ingebrigta Håkera Flatena z Paalem Nilssenem-Lovem jest dużo dłuższa – obaj byli wszak członkami kwartetu Element i kwintetu San (choć znalazłem także informacje o tym, że pierwszy raz grali ze sobą już w 1992 roku).

²⁹ Cztery z sześciu utworów na płycie oraz *Ode to Don*, dedykowana nieżyjącemu już wtedy twórcy.

³⁰ *The Thing* with Joe McPhee, *She Knows...* Crazy Wisdom/Universal 006/014756-2. Współpraca ich trwa do tej pory, ale jest raczej sporadyczna. Istnieje jeszcze jedno ich wspólne nagranie – wydana w 2005 roku płyta *Cato Salsa Experience* and *The Thing* with Joe McPhee, *Sounds Like A Sandwich*, Smalltown Superjazz, STSJ103CD.

³¹ W kwietniu – jak można dowiedzieć się ze stron Paala Nilssena-Love’a (www.paalnilssen-love.com) i Kena Vandermarka (www.kenvandermark.com) – mają wznowić działalność. Podane są daty kilku koncertów z kwintetem Atomic, ale czy to

trzeba dojrzeć, by móc w nim zasmakować. To był jednak tylko przedsmak, zapowiedź Free Music Ensemble – wspólnego projektu Nilssena-Love’a, Vandermarka i Nate’a McBride’a. Nie uciekając od melodyki w komponowanych tematach, grają wielowątkowe utwory o skomplikowanej i zróżnicowanej rytmice i wielkiej przy tym prostocie i komunikatywności. Pierwsze dwa nagrania²⁴ wydają się znowu tylko przyszywką – muzycy w pełni prezentują swoje zgranie i koncepcyjną doskonałość na ostatniej płycie, *Cuts*²⁵, śmiało eksperymentując z „improwizacją strukturalną”. Prezentowana przez to trio muzyka jest dziś, moim zdaniem, najśmielszą formułą współtworzoną przez Nilssena-Love’a.²⁶

Nie byłoby obecnego poziomu FME bez duetów Vandermarka z Nilssenem-Lovem. Nie byłoby go chyba także, gdyby nie dwa inne projekty Paala: Scorch Trio – sekcja Håker Flatena / Nilssena-Love oraz grający na elektrycznej gitarze i elektrycznej violi da gamba Raoul Björkenheim²⁷. To bodaj najbardziej motoryczny (jeżeli chodzi o grę perkusji) projekt z udziałem Paala, często o ambientowej wręcz strukturze. Pozwolił mu jednak zaprezentować coś unikatowego – uwolniony (pozornie) od roli rytmika, tka on na swoim zestawie muzycznym pajęczynę, o gęstej dźwiękowo fakturze, włączając w grę tria doświadczenia solowego projektu. I to jest właśnie drugi nurt jego działań, dzięki któremu FME w swym ostatecznym kształcie w ogóle mogło powstać.

Od roku 1999 norweski perkusista koncertuje solo. Pierwszy koncert zagrał w klubie Blå w Oslo jako support dwóch improwizujących angielskich muzyków. Było to 20 minut indywidualnego „bębnienia”, które stało się początkiem systematycznie rozwijanej koncepcji solowego grania. Jak sam przyznaje, zmierzanie się z dokonaniem gigantów im-

pro wizacji (Bennink, Lytton, Lovens, Oxley, Murray, Cyrille, Cooper czy Graves) stanowiło dla niego wielkie wyzwanie, ale „każdy powinien coś grać sam, by wiedzieć, kim naprawdę jest i co chce osiągnąć”. Pierwsza płyta została zarejestrowana w Sofienberg Church w Oslo w 2001 roku²⁸ i jest prezentacją tego, co Paal chciał osiągnąć – używając trzech różnych zestawów perkusyjnych, stworzył niezwykle spójną całość. Pozorne uwolnienie instrumentu od jego rytmicznych funkcji, przyniosło gęsto utkaną siateczkę szmerów i brzmień, tak typową dla nagrań FME czy Scorch Trio. Jednocześnie jednak artysta cały czas panuje nad rytmem. Najbliższy jest w tym chyba Hanowi Benninkowi, będąc jednak mniej od niego wyalienowanym, mniej awangardowo-europejskim, zaś może – bardziej wszechstronnym, bogatszym o doświadczenia muzyki rockowej: kiedy potrzeba, potrafi zagrać niczym sekcja metalowej kapeli. Także techniką gry Paal przypomina słynnego Holendra – gdy gra, gra całe jego ciało i on gra całym ciałem, gdy patrzy się na jego grę, odczuwa się ją niemal fizycznie (siłą sugestii?). Na drugą płytę solową musieliśmy czekać do ubiegłego roku – nagrana w tej samej sali, w której 27 lat wcześniej występował jego ojciec, jest bardzo osobistym hołdem dla tego, kto muzykę w nim zaszczepił.²⁹

Wielkim honorem było dla Paala zaproszenie w 2002 roku na Molde Jazzfestival jako tak zwanego *resident artist*. Po tygodniowym przeglądzie 9 projektów z jego udziałem jeden z dziennikarzy na łamach „Down Beatu” podsumował imprezę: „przyniosła ona jedną wielką rewelację – Paala Nilssena-Love’a, największego dziś innowatora oraz najbardziej dynamicznego i wszechstronnego perkusisty jazzu”.

Wawrzyniec Mąkinia



tylko jednorazowe wydarzenie czy też reaktywacja projektu – nie wiadomo.

¹⁵ W lutym 2006 roku prawie miesięczna trasa po Skandynawii (Double Duo Tour) dwóch duetów Ken Vandermark / Paal Nilssen-Love i Mats Gustafsson / David Ståckenas [por. także wypowiedź tego ostatniego na poprzedniej stronie – przyp. red.].

¹⁶ Territory Band 3 *Map Theory*, OkkaDisk, OD12060, 2004; Territory Band 4 *Company Switch*, OD12070, 2005; Territory Band 5 – materiał został zarejestrowany w październiku 2005 roku i powinien być wydany w roku 2006 nakładem OkkaDisk. Territory Band 4 jest rozwinięciem (i przetworzeniem na duży skład) koncepcji znanej z ostatniej płyty FME, a właściwie sumą doświadczeń trzeciego Band i FME wzbogaconą jeszcze o elementy noise’u.

¹⁷ Peter Brötzmann Chicago Tentet, *Be Music*, Night OkkaDisk, OD12059, 2005.

¹⁸ Boom, Boom, Jazzland Acoustic, 0044003826427.

¹⁹ *Bikini Tapes*, Atomic, Jazzland, Universal Jazzland Rec 0602498715406. Prócz tych dwóch płyt z udziałem Atomic ukazał się wspomniany już podwójny album *Nuclear Assembly Hall*, wydana w limitowanym nakładzie 60 egzemplarzy płyta *Atomic versus Vandermark 5* będąca wyborem sześciu utworów z dwóch wspólnych koncertów obu zespołów w chicagowskim Green Mill 11 i 12 czerwca 2004 roku oraz ciepła jeszcze (wydana w lutym 2006 roku) i nieznana mi dotąd płyta *Happy New Ears*, Jazzland, Universal.

²⁰ Nie znam wszakże duetów Paala Nilssena-Love’a wydanych przez Utech Records w limitowanym nakładzie: Paal Nilssen-Love / Lasse Marhaug *Personal Hygiene*, Utech Records, 2005; Paal Nilssen-Love / Nils Henrik Asheim, *Pipes & Bones*, Utech Records, 2005; Paal Nilssen-Love / Anders Hana, *AMI/FM*, Utech Records 023, 2005 – a dwa pierwsze zapowiadają się znakomicie (wszystkie egzemplarze zostały już niestety wyprzedane). Duet z Stevem Hubbackiem *Off The Map*, FMRCD 138-1203 to, moim zdaniem, pomyłka. Paal koncertuje także (rzadko) od 1999 roku z Johnem Butcherem – Clean Feed zapowiada na 2006 rok ich wspólne nagranie free improv.

²¹ Paal Nilssen-Love / Mats Gustafsson *I Love It When You Snore*, STS 063CD.

²² Schlinger, Smalltown Supersound, STS 077CD.

²³ *Dual Pleasure*, STS068CD, 2002 oraz dwupłytowy album *Dual Pleasure 2*, STS085CD, 2004.

²⁴ FME *Live at Glenn Miller Café*, OkkaDisk, OD10007, 2002 oraz FME *Underground*, OkkaDisk, OD12051, 2004.

²⁵ FME, *Cuts*, OkkaDisk, OD12061, 2005.

²⁶ Nie zaliczam do nich Territory Band, choć ze względu na samą wielkość składu, muzyka jest tu o całe niebo bardziej skomplikowana pod względem formalnym – jednak Nilssen-Love występuje raczej w roli wykonawcy niż współtwórcy koncepcji.

²⁷ Raoul Björkenheim / Ingebrigt Håker Flaten / Paal Nilssen-Love *Scorch Trio*, RCD2025, 2002 i Scorch Trio *Luggurt*, Scorch trio, RCD2038, 2004.

²⁸ Paal Nilssen-Love *Sticks & Stones*, Sofa 505, 2001.

²⁹ Paal Nilssen-Love, *27 Years Later*, Utech 024, 2005.

Paal Nilssen-Love i Ken Vandermark – fot. Rune Mortensen

Rune Grammofon

Kłopoty z brzmieniem Północy

RAFAŁ KSIĘŻYK

Pod koniec lat 90. niewielka norweska wytwórnia niezależna Rune Grammofon rzuciła na łopatki wszystkich amatorów poszukującej muzyki. Brawurowo włączyła się do fali bujnych eksperymentów epoki posttechno i wyraźnie objawiła potencjał muzyki Północy. Ich płyty frapowały już na pierwszy rzut oka kapitalną, minimalistyczną oprawą graficzną autorstwa Kima Hiorthoya. A muzyka? W pierwszym rzucie albumów Rune Grammofon pojawiły się sensacyjne elektroniczne archiwalia i debiuty z kręgu świeżych wówczas zjawisk nowej improwizacji. Dziś Skandynawia to europejska potęga nowego jazzu i elektroniki. Zmieniło się też oblicze Rune Grammofon – ale czy na lepsze?

1. Nowe brzmienie Północy

Dwa objawione wtedy światu zespoły: Supersilent i Spunk do dziś pozostają znakiem rozpoznawczym wytwórni. Wrażenie, jakie wywołała ich muzyka, można porównać z tym, jakie robił słynny już wtedy w kręgach techno fiński duet Panasonic [por. artykuł Macieja Smoczyńskiego na s. 40]. To był manifest nowej muzyki Północy. Już nie: bujająca w chłodnym i mglistym natchnieniu, ale surowej i organicznej. Tym, co łączyło Panasonic i Supersilent, było odrzucenie panujących wówczas niemiłościwie w świecie elektroniki lśniąco-metalicznych dźwięków techno. Zastąpili je atakiem prostych brzmień dobywających się z generatorów domowej roboty i urządzeń studyjnych sprzed 30 lat, w rodzaju modulatorów kołowych. Supersilent porównywano początkowo z eksperymentami rozimprowizowanej formacji live electronics lat 60. – Musica Elettronica Viva. Album *Supersilent 1-3* z 1998 roku był jak na debiut i inaugurację nowej wytwórni dość osobliwy: składał się z trzech płyt z materiałem powycinanym z wielogodzinnych nagrań studyjnych jamów.

Supersilent powstał w wyniku połączenia sił freejazzowego tria Veslefrekk i producenta muzyki elektronicznej, Helge Stena, znanego jako Deathprod. Ten ostatni zaczynał jeszcze w latach 80. od hałaśliwych postindustrialnych kolaży, zaś markę producenta zyskał, współpracując z neopsychodeliczną formacją Motopsycho. Na płytach Supersilent podpisywał się jako „audio virus”, co miało odzwierciedlać charakter i skalę jego ingerencji, zarówno podczas zespołowych abstrakcyjnych, elektroakustycznych improwizacji, jak i na etapie miksu i edycji nagrań z owych jamów. Wczesna muzyka Supersilent była dzika, chmurna i surowa, głęboko zanurzona w elektryczno-metalicznym bruityzmie brzmieniowym i żywiole rytmicznym, w których łączyły się echa pogańskich rytuałów, freejazzowych faz i wściekłych elektronicznych beatów. Kwintesencję tego stylu przynosi w bardziej skondensowanej formie ich najlepsza płyta, *Supersilent 4* (1998).

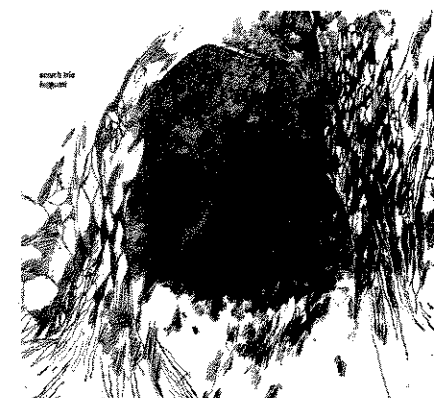
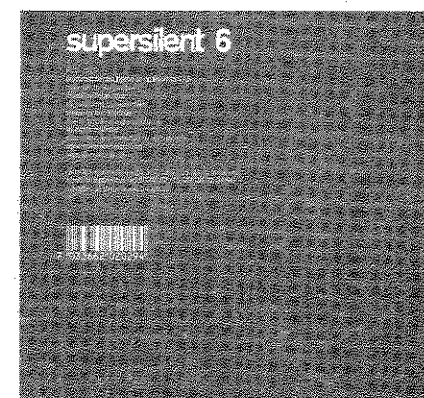
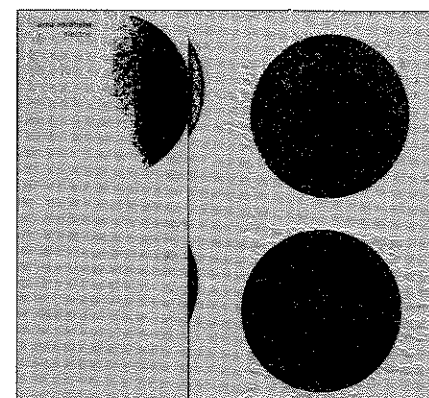
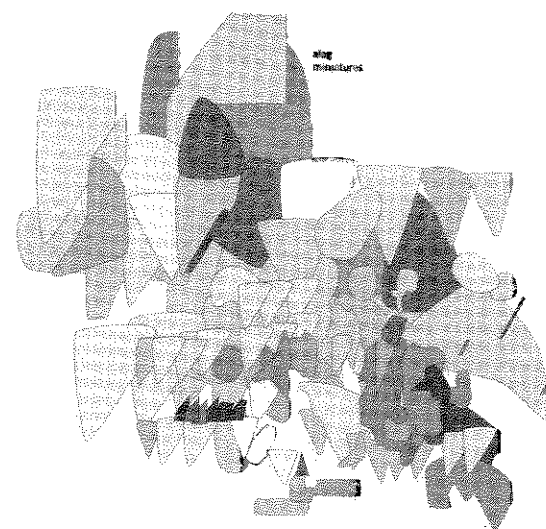
Jeszcze bardziej radykalną propozycję dał improwizujący żeński kwartet Spunk. Dziewczyny wykorzystują baterię kilkunastu instrumentów (m.in. skrzypce, wiolonczela, trąbka, flet, flet bambusowy, waltornia, harmonijka) i innych obiektów, jak gwizdki, zabawki, elektroniczne generatory i samplery. Muzyka ta sprawia wrażenie prywatnego rytuału, w którym wszystko jest dozwolone, ale siła wyobraźni góruje nad chaosem. Delikatnie brzmiące partie instrumentów akustycznych łączą w sobie echa muzyki etno z różnych rejonów świata, wszystko to podsyte jest jednak groteską i nekane natłotami groźnie brzmiącej elektroniki. Radykalizm i delikatność spotykają się w łobuzerskiej formule, która przypomina o patronującej grupie postaci Pippi, bohaterki powieści Astrid Lindgren. Działający od 1999 roku Spunk z miejsca trafił do ekstraklasy kobiecej improwizacji, która w swej „mającącej” manierze wyznacza nowe, ekstremalne przestrzenie tego gatunku. Norweżki

plasują się tam obok takich artystek jak Ikue Mori, Joanne Héty i Les Poules, czy wreszcie The Lappettes.

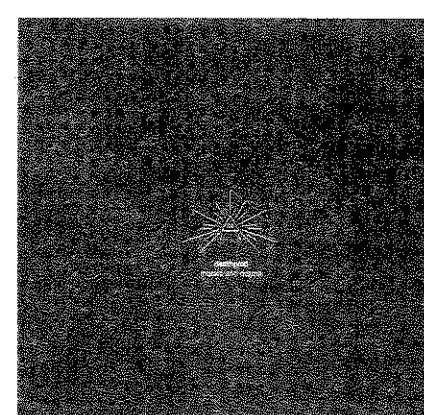
2. Zagubione warszawskie brzmienie

Pierwszym prawdziwym hitem Rune Grammofon okazał się jednak *Nordheim Transformed* (1998), album prezentujący lokalne młode sławy miksujące nagrania pioniera norweskiej elektroniki. Pomysł takiej fuzji, który dziś odbija się czkawką po prowincjonalnych festiwalach, był wówczas jeszcze zupełnie świeży. Tym bardziej, iż Biosphere i Deathprod biorąc na warsztat muzykę Arne Nordheima, przypomnieli całemu światu zapoznane arcydzieła muzyki elektroakustycznej lat 60., a, jak wiadomo, cała generacja posttechno (od Autechre po Ekkeharda Ehlersa) była takich inspiracji nadzwyczaj spragniona. Sam Nordheim ma dziś w ojczyźnie status giganta, niczym nasz Penderecki, jednak jego młodzieńcze eksperymenty z elektroniką długo pozostawały w cieniu. Równocześnie z *Nordheim Transformed* ukazał się album *Electric* z oryginalnymi nagraniami kompozytora, które – z racji braku dobrze wyposażonego ośrodka muzyki elektronicznej w ówczesnej Norwegii – zrealizował on w Studiu Eksperymentalnym Polskiego Radia w Warszawie. W Polsce do dzisiaj nie doczekaliśmy się wydania albumu ze skarbami archiwów pionierskiej placówki. Owo zagubione warszawskie brzmienie świat mógł poznać dopiero z norweskich płyt z muzyką Nordheima – po *Electric* (z słynną Warszawą utkaną z głosów życia miasta z końca lat 60.) ukazał się jeszcze album z obszerną elektroniczną kompozycją *Dodeka*.

Jeśli ktoś z Czytelników zagryzał zębami, to koniecznie trzeba dokończyć polski wątek w dziejach Rune Grammofon. Pierwsze jej wydawnictwa dotarły do Polski zaraz po tym, jak stały się głośne na świecie – dzięki pręż-



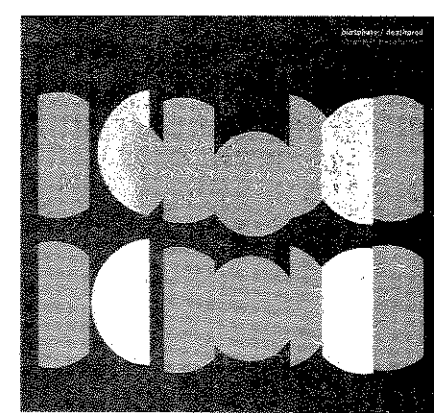
nej, niezależnej dystrybucji Multikulti. Tymczasem, w uznaniu dla poziomu wydawnictwa, otrzymało Rune poważną propozycję od niemieckiej wytwórni jazzowej ECM (która swe legendarne wyestetyzowane brzmienie realizuje właśnie w norweskich studiach nagraniowych); płyty ECM z kolei dystrybuowane są przez koncern Universal. Jaki to ma związek z muzyką? Taki, że na kilka lat nagrania Rune zniknęły z Polski. Lokalna dystrybucja automatycznie przeszła w ręce Universalu, a wielkie firmy nie zwracają sobie głowy albumami, które na naszym rynku znajdują 20 nabywców. Szybko wszakże doszło na linii ECM – Rune Grammofon do konfliktu. W 2004 roku Niemcy zamieścili na swej stronie internetowej sarkastyczne pożegnanie, stwierdzając, iż trudna jest współpraca z wytwórnią, która reklamuje się hasłem: „pieniądze niszczą wszystko”. Pod takim tytułem ukazała się wówczas flagowa składanka artystów nagrywających pod szyldem Rune Grammofon. Norwegowie wrócili do niezależnej dystrybucji Multikulti i to dzięki niej można szybko sprawdzić, co kryje się w katalogu Rune, który przekroczył w tej chwili 50 pozycji. Świat nie jest niestety tak prosty, aby móc w tym miejscu spokojnie poprzestać na alterglobalistycznym happy endzie. Kiedy ostatnio spojrzałem



w ów katalog, nasza mnie paradoksalna refleksja, iż w momencie rozstania z ECM Rune Grammofon zdążył właśnie stać się ECM-em nowej generacji. Nie uprzedzajmy jednak faktów.

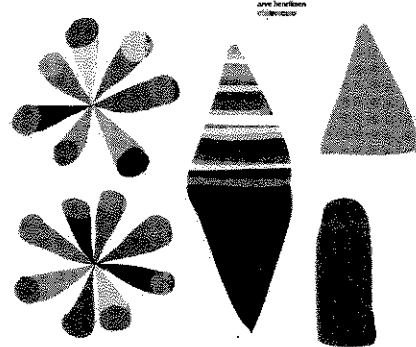
3. Na rozdrożu

Po mocnym starcie Rune intensywnie poszerzał swój katalog – tak stylistycznie, jak i ilościowo. Pojawiła się w nim m.in. płyta współczesnego kompozytora Farteina Valena (to do dziś jedyne w wytwórni nagranie muzyki symfonicznej), osadzony w skandynawskim





in the country
the pace
of my
heartbeat



folku album skrzypka Nielsa Økland (współpracuje z Rune do dziś, przenosząc motywy etniczne w krąg brzmień ambientowych) oraz wydawnictwo dokumentujące ówczesne osiągnięcia Scorch Trio, gdzie fiński weteran gitary, Raoul Björkenheim jamuje z młodą norweską sekcją rytmiczną Ingeborg Håker Flaten / Paal Nilssen-Love w konwencji free power. Popłynęła również trwająca do dziś fala bliższych ambitnej muzyce pop płyt adaptujących echa nowej elektroniki i postrocka. Choć albumy Alog, Phonophani, Information czy Skyphone znalazły swoich amatorów, zasadniczo nie wносиły nic nowego poza bystrym podjęciem formuły ustalonej już przez artystów niemieckich i anglosaskich.

Najciekawsze okazały się pozycje kontynuujące nurt eksperymentalny. Przede wszystkim Voice z 2002 roku, autorski debiut znanej ze Spunk wokalistki Mai Ratkje [por. artykuł Agaty Pyzik na następnych stronach – przyp. red.]. Podstawowym materiałem tej muzyki jest głos artystki rejestrowany w różnych okolicznościach, niekiedy wprost na dyktafon czy minidyk. Pojawia się on we wszelkich możliwych postaciach: od wzniosłych czystych zaśpiewów, po nieartykułowane piski i krzyki, niczym z dziecinnej zabawy albo szamańskiego rytuału, a niekiedy gwałtowne jak japoński noise. Głos jest również traktowany jako surowiec cyfrowej obróbki, cięty, przyspieszany i zwalniany, sprowadzany do wyczerpania z informacji piskliwego szumu.

W nagrodzonej Prix Arts Electronica produkcji Voice asystował duet Jazzkammer – formacja, którą postawić trzeba obok Supersilent jako czołowych wówczas reprezentantów norweskiej nowej muzyki. Weterani skandynawskiej sceny noise, John Herge i Lasse Marhaug, połączwszy swe siły, doskonale odnaleźli się w kręgu elektronicznych eksperymentów. Przekonuje o tym ich debiutancki album Timex, nagrany dla Rune w 1999 roku, gdzie brawurowo manipulują zakłóceniami

i śmieciem informacyjnym, łącząc nagrania dźwięków otoczenia z cyfrowymi manipulacjami o częstotliwościach wyśrubowanych psychoaktywnie. Wszystko to na miarę estetyki wytwórni Mego i z taką surową, organiczną żywiołowością. Kolejne nagrania Jazzkammer ukazują się we wciąż nowych wytwórniach (czyżby ze względu na radykalizm ich pomysłów?) i niezmiennie zaskakują. Na Hot Action Sexy Karaoke (Ground Fault 1999) adaptują wątki plądrofonii i improwizacji, z kolei Pancakes (Smalltown Supersound 2002) to zaskakujące subtelnym wyciszeniem, wyborne studium muzycznego redukcjonizmu.

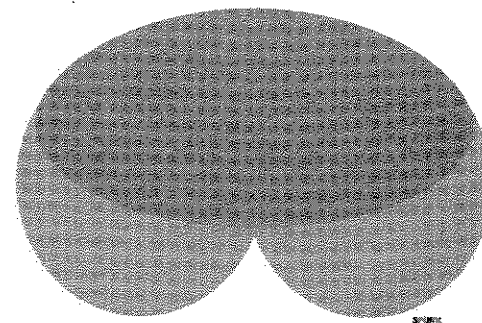
4. Zagubione brzmienie Północy

A co działa się u Supersilent? Ich ewolucja była zaskakująca. Wyciszony, zamglony album 5 (2001) złożony ze zmiksowanych przez Stena nagrań koncertowych jawił się impresją Norwegów na temat Davisowskiego In a Silent Way. Studyjna produkcja 6 (2003) zdominowana została przez barwy syntezatorów, niedwuznacznie odwołując się do space rocka lat 70. w germańskim duchu Tangerine Dream czy Popol Vuh. Rzecz brzmiała wyborne, ale też sprawiała wrażenie płyty adresowanej raczej do postrockowych fanów formacji w rodzaju Godspeed Your Black Emperor czy Sigur Rós.

Przed wszystkim jednak muzycy Supersilent zaczęli intensywnie grywać w nowych konfiguracjach z muzykami skandynawskiego jazzowego mainstreamu. Pojawili się np. w zespołach Terje Rypdala i Nilsa Pettera Molvaera. Najaktywniejszy okazał się trębacz Arve Henriksen, który stworzył dla Rune dwa albumy solowe oraz znalazł się w składzie związanej z wytwórnią formacji Food. Producentem dwóch nagranych dla Rune płyt tego ostatniego projektu został Deathprod, ale próżno tam szukać rozwinięcia formuły Supersilent. Śpiewne melodie trąbki i sak-

sofonu szybią tu w marzycielskich przestrzeniach tchnących ambientem. Ten rodzaj natchnionego estetyzmu znamy z produkcji ECM i trudno się oprzeć wrażeniu obcowania z nowym – wzbogaconym raptem o doświadczenia elektroniczne – wcieleniem tej samej tradycji. Bębniarz Supersilent znalazł się zresztą w zespole pianisty Torda Gustavsen, omdlewającej w oparach ambient norweskiej megagwiazdy ECM-u. Solowe albumy Henriksena z pseudoetnicznymi wokalami i medytacyjną aurą orientu lokują się na granicy new age. Nie koniec na tym – muzyk zajął się produkcją albumu formacji In The Country Mortena Qvenlida, wymuskanego pianisty ze szkoły jarrettowskiej. Płyta brzmi tak, jakby Rune chciał uszczknąć co nieco z mody na Gustavsen. Natomiast album nagrany przez Shining, formację złożoną z byłych członków Jaga Jazzist, wytwórnia reklamowała hasłem niczym ze złego snu: „bridging the gap between classic King Crimson and ECM lyricism”. Nic dodać, nic ująć – oto mielizna wystarczająca rozległa, by ugrzęzła na niej cała surowa, organiczna ekspresja Rune z końca lat 90.

Pośród satelickich dokonań z kręgu Supersilent odnaleźć jednak można dwa interesujące wydawnictwa. Boks Deathprod prezentuje rozproszone nagrania podsumowujące solowe poszukiwania Helge Stena – od postindustrialnych eksperymentów po wysmakowany dark ambient, gdzie elektronicznie uzupełniają dźwięki skrzypiec, fisharmonii, szklanych harmonijek oraz głosy. Utwory są nierówne, jednakże nie brak wśród nich pereł, jak choćby cykl Imaginary Songs from Tristan da Cunha. Pracując nad nim, Sten rejestrował najpierw odgłosy otoczenia w norweskich lasach, potem zgrywał je, improwizując na czterosciskowym magnetofofonie, a otrzymane w ten sposób nagranie kopiował na... cylinder archaicznego fonografu. W konfrontacji źródłowych dźwięków natury z rozmaitymi technologiami obróbki artystę zdaje się interesować



to, co zostaje w tym procesie utracone. Kore-sponduje to z uwagami poczynionymi w dołączonym do płyty obszernym eseju, w którym czytamy, iż Stena inspiruje dźwięk w wymiarze molekularnym (pojmowany jako zjawisko fizyczne). Autor daje tam również wyraz swemu przekonaniu o tym, że siła dźwiękowych wibracji wykracza daleko poza granice ludzkiej słyszalności – pochodzące z tamtych rejonów częstotliwości potrafią oddziaływać wprost na wyobraźnię. Frapująco wypada też studyjna improwizacja duetu Stale Storlækken / Thomas Strønen uwieczniona na albumie Humcrush. Bębniarz Food i klawiszowiec Supersilent proponują tu oryginalną, bo wyluzowaną i dowiecpią syntezę space rocka, fusion i nowej elektroniki.

5. Atomówki Johna Cage'a vs. Magowie Północy

Pod koniec 2005 roku, już po rozstaniu z ECM Rune zapowiedział premiery nowych albumów swych sztandarowych grup – Supersilent i Spunk. Czekając na nie z niepokojem, zastanawiając się, czy przyniosą one wyzwolenie od hipnotycznego wpływu niemieckich magów. Płyty nie dają jednak jednoznacznej odpowiedzi. Pewne jest jedno: dziewczyny górą. En Aldeles Forferdelig Skydom, ich trzeci album, nagrany w 10. rocznicę założenia grupy, to bodaj najlepsze dzieło Spunk – istnych Atomówek Johna Cage'a. Czuć tu wpływ Voice Mai Ratkje. Dziewczyny rżą jak konie, cmo-kają, młasczą, kaszlą i piszczą, a wszystkie te „zaumne”, płynące wprost z ciała dźwięki włączone zostają w improwizację na równych prawach z instrumentami. Efekt bywa niekiedy demoniczny, czasem groteskowy, pewne jednak jest, iż spójny front muzyki Północy zostaje tu obroniony i poszerzony. Spunk wciąż wyzwala potencjał małych instrumentów w duchu poematów dada, jawiąc się sfeminizowaną wersją Art Ensemble Of Chicago czy

też muzyki Jacquesa Berrocala. Zespół rozwinął przy tym łatwość kreowania sugestywnych nastrojów. Dzikich i pięknych.

Gorzej z Supersilent. Album 7 to utrwalo-ny na DVD zapis koncertu. Już statyczny, czarno-biały minimalizm obrazu budzi skojarzenia z wizualną manierą okładek ECM. Muzyka zaskakuje sporą dawką motywów etnicznych wprowadzanych przez Henriksena – trąbka przywołuje echa dworskiej muzyki Azji i rytuałów marokańskich, choć z drugiej strony jej elektroniczne zmodyfikowane brzmienie podejmuje trop w gruncie rzeczy davisowski, choć na nutę Dona Cherry'ego. Do tego mamy natchnione newage'owe zaśpiewy, potężne kosmiczne syntezatory (znów przypominające oczesny Tangerine Dream) i pogańskie partie bębnow doładowane elektrowarkotem i galopadą łamanych beatów rodem z Aphex Twina. Problem w tym, iż żywioł zespołowej improwizacji został zastąpiony eklektycznym zlepkiem motywów, które składane są z przewidywalną dramaturgią, odtwarzając awangardowe rzekomo kłisze. Ewolucja Supersilent utrwala albumach 1 – 7 mogłaby posłużyć za modelowy przykład tego, jak przejść od modernizmu do postmodernizmu. Nie można powiedzieć, że najnowszy krok na tej drodze objawił się w postaci płyty słabej, jednak klasycznie okrzepły Supersilent stał się obecnie grupą, która spuszcza z tonu i kokie-tuje już raczej młodzieżową publiczność zespołów Yaga czy Sigur Rós.

Ostatnie albumy Rune Grammofoon, honorowane w Norwegii prestiżowymi nagrodami, zdają się kreować nowy rodzaj akademizmu, w którym pod szatą nowatorstwa kryje się kolejne, podrasowane wydanie romantycznego banału o mglistym i chłodnym liryzmie Północy. Szkoda, bo zapowiadało się znacznie ciekawiej.

Rafał Księżyk

Najlepsze wydawnictwa Rune Grammofoon

konkret:

Arne Nordheim – *Electric* (1998)
Supersilent – 4 (1998)
Jazzkammer – *Timex* (1999)
Maja Ratkje – *Voice* (2002)
Stale Storlækken & Thomas Strønen – *Humcrush* (2004)
Deathprod – *Deathprod* (box) (2004)
Spunk – *En Aldeles Forferdelig Skydom* (2005)

pop:

Biosphere & Deathprod – *Nordheim Transformed* (1998)
Supersilent – 6 (2004)
Alog – *Miniatures* (2005)

Kolorowe pończochy Pippi

AGATA PYZIK

Pippi Langstrumpf miała zwyczaj spać z nogami na poduszce, głowę chowając pod kołdrą. Mieszkała sama w Willi Śmiesznotce z małpką i skrzynią złotych monet. Nigdy nie chodziła do szkoły, uwielbiała łązić po drzewach i wyprowadzać w pole bardziej głupkowatych dorosłych. Czy ktoś taki nadaje się na artystyczną patronkę?

Przez większość szanujących się konserwatorów sztuki podobna propozycja zostałaaby z pewnością oceniona jako infantylna, irytująca i głupia. Ale gdyby lekko rozluźnić nasze oczekiwania co do powagi i „przekazu”, może dałoby się ją potraktować jako godną uwagi? Znamienne, że odwołuje się do niej także np. artystka wideo Pippilotti Rist. To nowe – frywolne, radosne i wolne od kompleksów – oblicze feminizmu, nieuciekające przed śmiesznością czy trywialnością. Twórczość Mai Ratkje również ma w sobie pewien przekorny i zawadiacki sznyt. Jej podejście odbiega od etosu awangardy, kojarzącego się zresztą z modernistycznym typem twórcy-mężczyzny, podszywając go autoironią i ujmując w cudzysłów.

Określana może przesadnie jako „enfant terrible” sceny norweskiej, urodzona w 1974 roku Maja Solweig Kjelstrup Ratkje jest kompozytorką, improwizatorką, performerką, niekonwencjonalną wokalistką, czarodziejką laptopa i prawdziwą dźwiękową Zosią Samosią. Najtrafniejszym jej określeniem byłoby chyba: „artystka dźwięku”. Maja Ratkje dowolnie miksuje gatunki i style. Korzysta z tzw. „nowych mediów”, ale nie dorabia do tego ideologii. Ma klasyczne wykształcenie kompozytorskie, ale obok pisania oper z przyjemnością gra noise’owe sety. Jest nieprawdopodobnie aktywna, jeśli chodzi o ilość projektów, w które jest zaangażowana. W 2003 otrzymała nagrodę im. Arne Nordheima. Wyróżniano jej utwory *Louange*, *Waves I* czy *Waves IIb*. Już w 1997 Ratkje dostała zamówienie na Gaudeamus International Young Composer’s Meeting w Holandii. Jej utwory wykonują Arve Tellefsen, Cikada, The Vertavo String Quartet czy Oslo Sinfonietta. Od 1995 do 1999 roku przewodniczyła festiwalowi Young Nordic Music a od 2001 jest członkiem Norweskiej Rady Kultury. Zapraszana zarówno na festiwale w rodzaju Radio France’s Présences 2004 czy Nordic Sounds, jak i na wytyczające nowe trendy Transmediale czy Ars Electronica, świetnie porusza się w obu środowiskach. Występowała m.in. z Oslo Sinfonietta, Merzbowerem, Evanem Parkerem, Zbigniewem Karkowskim, Sachiko M, Jazzkammer (x,y,z), Jaga Jazzist i Lasse Marhaugiem. Współtworzy żeński im-

prowizujący kwartet Spunk, którego muzykę określa jako „audio-anarchizm” i gdzie miesza się akustyczne etno i brzmienie kilkunastu instrumentów (w tym skrzypiec, trąbki i najróżniejszych perkusjonaliów), wspomaganych samplerami i innymi elektronicznymi generatorami dźwięku. Należy również do rady programowej festiwalu Ultima w Oslo, na którym premierę miała jej opera pt. *No Title Performance and a Sparkling Water*, którą stworzyła razem ze Spunk. Od 2000 gra w hardcorowo-noise’owym duo Fe-mail i stale współpracuje z duńskim performerem Jaapem Blonkiem, z którym wydała serię płyt *Music For... (Shopping, Loving, Faking)*.

Dzięki swojej komunikatywności i entuzjazmowi stała się maskotką mediów, które widzą w niej świeże i atrakcyjne opakowanie dla trudnej w odbiorze i mało medialnej muzyki awangardowej. Jej otwartość doskonale z tym współgra, ale czy sama twórczość nie zostaje przez to lekko zbanalizowana? Bez obaw przed lekceważeniem Ratkje mówi, że identyfikuje się z Pippi. Swoim drażniącym niektórym zapalem Maja przypomina aktywistki rodem z lat 70., ale bez ich ideologicznego napuszenia. Jedną z głównych cech jej twórczości jest zabawa konwencjami tradycyjnie kojarzonej z kobiecością estetyki, choć bez typowego dla starszej generacji feministek namaszczenia i powagi. Kto powiedział, że performance nie może być świetną zabawą i zachowywać przy tym znamion „sztuki wysokiej”? Przelamywanie estetyki kobiecej nie musi się kończyć epatowaniem fizjologią czy turpizmem. Atrybuty takie jak „ładność”, „delikatność”, „miękość”, użyte z dystansem i poczuciem humoru, mogą się okazać całkiem nośne i niebezpieczne wobec nieco nudnawego etosu artysty. Maja postanowiła trochę urozmaicić monotonną konwencję koncertów, na których publiczność sztywno siedzi i kontempluje występ, jakkolwiek byłby on „awangardowy”. Każdy jej występ – czy to solowy, czy ze Spunk – to nieprzewidywalny, pełen łobuzerskiego wdzięku punkowy kabaret, trochę performance, a trochę też poważny, akademicki. Maja zręcznie wykorzystuje elementy zaskoczenia i przyznaje, że bawią ją reakcje słuchaczy, mieszczące się w przedziale od oburzenia do zachwyty. Mówi również, że nie chciałaby, żeby jej aparycja zanadto odrywała uwagę od muzyki, która jest najważniejsza. Dlatego nie celuje ani w nadmierny epatowaniu kobiecością, ani też nie usiłuje się kreować na silną-jak-mężczyzna. Po prostu wykonuje swoją pracę muzyka i tak właśnie chce być postrzegana.

W dzieciństwie chciała być jednocześnie muzykiem i bokserem. Zaczynała w wieku kilku lat od gry na skrzypcach, potem przerzuciła się na fortepian. W szkole pasjonowała się fizyką i matematyką. Kiedy zaczynała studia w Akademii Muzycznej w Oslo, nie miała za sobą żadnej instytucjonalnej edukacji muzycznej. Twierdzi, że wysłuchanie w wieku 19 lat w bibliotece konserwatorium *Gesang der Jünglinge* Stockhausena całkowicie zmieniło jej podejście do muzyki, którą traktowała wcześniej raczej jako zabawę. Zdecydowała wówczas, że będzie komponować. Jej podejście do tworzenia nie spotkało się z akceptacją na uczelni, więc jako odskocznia dla sformalizowanego muzykowania wraz z kilkoma koleżankami utworzyła improwizujący Spunk. Dziś ze śmiechem wspomina, jak torturowała fortepian i waliła bez opamiętania w jego klawisze, starając się wydobyć możliwie dysonansowe dźwięki i współbrzmienia, by chwilę później przejść do delikatnej kołysanki w tonacji molowej, a całość nazwać *Umierające róże* albo *jakoś w tym guście*. Do tej pory chętnie sięga w swoich utworach po silne i ekspresyjne kontrasty i stara się poruszać w jak największej ilości rejestrów.

Akademickie wykształcenie dostarczyło jej formalnych narzędzi i kontekstu. W 2003 roku wydała w Rune Grammofon [por. tekst Rafała Księżyka parę stron wcześniej – przyp. red.] płytę zatytułowaną po prostu *Voice*, która trafiła do odbiorców z różnych muzycznych światów. Tytuł albumu wskazuje jednoznacznie na zawartość – wariacje na temat możliwości dźwiękowych głosu, który jest nie tylko najbardziej podstawowym, ale też najbardziej symbolicznie „obciążonym” instrumentem. To rodzaj dźwiękowego pamiętnika, zawierającego fragmenty zapisywane na różnych nośnikach: noszonym zawsze przy sobie dyktafonie, zarejestrowane na żywo w trakcie koncertów czy w studiu. Stały się one bazą do późniejszych przetworzeń, manipulacji i wielokrotnego miksovania. Na *Voice* udało jej się wydobyć zaskakującą rozpiętość nastrojów, od liryzmu do atmosfery tajemnicy i przerażenia. Kakoфонie głosów wahające się od słodczy do wściekłości, odłamki dźwięków i nieco zwichrzone dźwięki otoczenia zostają skonstrastowane z gwałtownymi przepływami fal hałasu.

Dezynwoltura *Voice* nie oznaczała zaniegowania zdobytego warsztatu, była raczej rodzajem wytchnienia czy estetycznego podsumowania kilku lat twórczości. Artystka mówi, że chciała stworzyć coś niepoddającego się

klasyfikacji, a zarazem zmierzyć się z jakimś ograniczeniem. Na *Voice* takim trudno klasyfikowalnym i zarazem ograniczającym czynnikiem stał się jej własny głos i relacje, w jakie głos ludzki wchodzi z technologią. Przy nagrywaniu muzyki współczesnej dąży się raczej do zatarcia śladów procesu nagrywania, tymczasem na *Voice* są one aż nadto słyszalne: gmeranie przy odtwarzaczu minidysków, włączanie/wyłączanie dyktafonu, zniekształcony sygnał wejściowy komputera, odgłosy otoczenia. Ratkje celowo używała wielu przyrządów, wydobywających różne walory dźwięku, starając się nie wartościować ich potencjału estetycznego. Założenie było takie, że każdy dźwięk może być muzyką.

Jej improwizacje na *Voice* czy na płytach z Jaapem Blonkiem to niemaskowana kulturowym sztafażem, „organiczna”, żywiołowa energia przyprowadzona dziewczęcym wdziękiem i liryzmem. Ratkje sepleni, wdzięczy się jak mała dziewczynka do lustra w łazience albo przedrzeźnia stetryczną diwę operową z nadwagą, by po chwili dostać ataku histerii i wrzeszczeć jak opętana, a następnie cichutko nucić pod nosem, jakby skracała sobie czas gotowania zupy. To prawdziwy miszmasz, groch z kapustą, który Maja niefrasobliwie miesza łyżką, zawodząc do dyktafonu te swoje przyspiewki ery postindustrialnej.

Zachowanie odgłosów generowanych przez maszyny nadaje *Voice* specyficzny smak – choć wołałabym tu uniknąć oklepanego określenia „aspekt ludzki”, kryjącego w sobie otwarcie na porażkę i niedoskonałości. Te siemiężne wtręty potrafią być po prostu ciekawym urozmaicheniem mechanicznych dźwięków. Ratkje bada skalę rejestrów, w jakich najbliższe jej narzędzie potrafi się poruszać, i ile jest w stanie wyrazić „bez słów”. Jej mamrotanki w wymyślonym, nieistniejącym języku nie mają w żaden sposób ograniczonego „znaczenia”, a to, co wydaje się, że mogą wyrażać, będzie raczej dość przygodną i przypadkową projekcją słuchacza. Zawarty na płycie finalny rezultat może być równie dobrze efektem przemyślanej konstrukcji, jak i całkiem przypadkowym zbiorem dźwięków i hałasów.

Ratkje zawsze stara się, aby koncerty były dla słuchaczy niezapomnianym doświadczeniem. Zawierają często więcej elementów wizualnego performansu niż tych stricte muzycznych. Kiedy we wczesnych latach występowała z Oslo Industrial Ensemble, na scenie odbywały się regularne „walki”. Aspekt wizualny wspiera muzykę, a występy przeradzają

Spunk – fot. Ann-Iren Ødeby



się w szamańskie odjazdy, gdzie nieokielzane, pozaracjonalne atawistyczne siły współgrają ze zdobyciami technologii i wyrażają potrzebę niekomunikatywności w przeciążonym informacją świecie, niepowtarzalności pozawerbalnego przekazu, braku jakichkolwiek ograniczeń ekspresji.

Ostatnie lata obfitowały w interesujące kobiecie projekty w dziedzinie improwizacji i laptopowej elektroniki, by wspomnieć tylko intermedialną wystawę *Hernoise*, firmowaną przez Kim Gordon z Sonic Youth, czy wielopokoleniową supergrupę The Lappetites, tworzoną przez wybitne artystki, jak Eliane Radigue, Kaffe Matthews czy ACF. Pomagała one **odkładać obraz kobiety w muzyce**, a w szczególności – zmąskulinizowany paradigmat twórcy noise'owego czy improwizatora. Fakt, że w tej dziedzinie działa więcej mężczyzn wpływa z pewnością na sposób postrzegania kobiety próbującej się wdrzeć na to okupowane terytorium. Te stereotypy są przecież krzywdzące także dla mężczyzn. Ratkje wielokrotnie musiała wysłuchiwać komentarzy w rodzaju: jak to możliwe, że taka mała dziewczynka robi tyle hałasu? I nie przybiera przy okazji „męskich” póz?

Ze względu na skłonności do radykalizmu, jej twórcze podejście do możliwości głosu prowokują do porównań z podobnymi artystkami, w szczególności z Diamandą Galas. Ratkje twierdzi jednak stanowczo, że nie eksperymentuje tylko dla efektu, bardziej chodzi jej o same brzmieniowe uwarunkowania owego naturalnego instrumentu niż o wywoływanie silnych wrażeń u słuchaczy. W tym, co robi, stara się unikać okazywania emocji wprost, czy wręcz chce głos wyabstrahować od popularnych skojarzeń z emocjonalnością. Domniemana „treść” nie ma być aż tak czytelna. Podczas gdy Galas otwarcie nasycy swoje concept albumy wojowniczym i radykalnym przekazem, który czasem dominuje nad muzyką, Ratkje jest raczej zainteresowana dźwiękowym potencjałem samego głosu, niż epatowaniem skrajnościami. Bliższe jest jej podejście eksperymentujących wokalistów pokroju Phila Mintona, Yamatsuki Eye z Boredoms czy Mike'a Pattona. Interesuje ją przekraczanie granic konwencji muzycznych, dźwiękowych, a nie obyczajowych czy emocjonalnych. Oczywiście, śpiew, zwłaszcza na koncertach, wyzwała i angażuje uczucia, ale jako kompozytorka Ratkje stara się jednocześnie od nich zdystansować, żeby nie redukować muzyki do zaledwie jednego wymiaru emocji. „Moim celem jako kompozytorki jest wykazać złożoność i dwuznaczność przekazu muzycznego.”

Z wielkim entuzjazmem odnosi się do muzyki japońskiej, zwłaszcza sceny noise. Po raz drugi, jak twierdzi, przeżyła dźwiękowe

katharsis na festiwalu Guilty Connector w Tokio, na którym usłyszała Merzbowa i Otomo Yoshihide [por. także artykuły Jacka Skolimowskiego oraz Wojciecha Mszczy Jr. o tych artystach dostępne na stronie www.glissando.pl – przyp. red.] obok klasycznej muzyki dworskiej. „Ta muzyka ma w sobie szczególnego ducha, było to dla mnie oczywiste”. Tradycja zachodnia jest jej zdaniem zanadto zdominowana przez linearne pojmowanie czasu i rozwoju dzieła muzycznego. Drażni ją nachalna dialektyczność przebiegu utworu, zwierzonego narzucająca się „konkluzja”. Prasa norweska krytykuje ją zresztą za brak wycucia formy, chociaż Ratkje drobiazgowo ją opracowuje. Skomponowała *Gagaku Variations* na kwartet smyczkowy i akordeon (wydane w *New Series* oficyny ECM), w którym bezpośrednio nawiązuje do muzyki japońskiej, opierającej się w jej pojęciu na podejściu bezosobowym, oderwanych od czasowości formach i interwałach pełnej wyczekiwania ciszy. Album *Music For Shopping* zawiera field recordings nagrane w Japonii. O noizie zdarza jej się nawet dawać wykłady.

Ratkje opisuje **noise** jako dojmujące, fizyczne doświadczenie. Może nie czyni tak bezpośredniego i radykalnego połączenia muzyki z erotyką i seksualną siłą, jak Merzbow, ale, jak sama opisuje: „Noise działa na mnie odświeżająco jak żaden inny dźwięk, uszczęśliwia mnie i dzięki niemu czuję, że naprawdę żyję. Noise jest pozytywną energią, nawet jeśli czasem ujawnia mroczne siły. Przemawia do mnie jego bezpośredniość. Słuchanie lub tworzenie hałasu można porównać do nakładania białej farby na wszystkie irytujące barwy, pokrywania ożywczą bielą wszelkich osobistych frustracji.” Scenę noise postrzega jako zmąskulinizowaną: „Zdarza się, że artyści-mężczyźni identyfikują ze sobą słowa »hałas« i »siła«. Czasem wydają się być zainteresowani ekspansją hałasu dla niego samego.”

Z przyjaciółką ze Spunk założyła noise'ową formację pod nazwą Fe-mail, która swobodnie i otwarcie ironicznie żongluje tzw. „kobieca estetyką”, a same artystki przedstawiają się w lekko kiczowatym, kwiatowym albo „seksownym” entourage'u. Wraz z płytą dostajemy nie tylko muzykę, ale i opakowanie, zdjęcia, rysunki, tekst – dopiero ta całość składa się na przekaz. Dziewczyny na fotosach mierzą się z „typowym” wyglądem poważnego muzyka, co w zestawieniu z dźwiękową zawartością tym efektywniej zgrzyta. Biorąc do ręki kompakt z tak ufyzowanymi niewiastami nikt nie spodziewa się zapewne nawału agresywnych dźwięków. Ratkje nie chce jednak, aby jej twórczość była sprowadzana wyłącznie do łamania kobiecych stereotypów. „Jeśli przyjrzeć się baczniej moim utworom, tylko niewielka ich część odwołuje się do tego wprost. To nie tyle muzyka ma być konfrontacją ze stereotypami, ale mój prywatny sposób bycia.”

Ze Spunk chcą nagrać płytę z muzyką noise dla... dzieci. Mają plan dawania raz w roku w Oslo (w jakimś dziwnym miejscu) koncertu pod hasłem „Spunk dobrze temperowany” – ma ich być w sumie dwanaście, jako że na każdy koncert wybierają sobie jeden dźwięk ze skali chromatycznej. Do tej pory odbyły się cztery, które dały razem melodię B-A-C-H. Po zakończeniu tego niezwykle go cyklu wydadzą 12-płytowy box. Następny koncert planują urządzić w supermarkecie.

W domu Ratkje słucha najchętniej Chicks on speed, Gesualda da Venosę, Merzbowa, Mozarta, Erkkiego Kurenniemi, Scelsiego, Stockhausena, Toma Waitsa, Hosokawy, Lachenmanna... Uwielbia filmy Lyncha, Kubricka, Tarkowskiego i braci Kaurismäki. Proces komponowania zaczyna się u niej od abstrakcyjnej idei dźwięku, która może dojrzewać miesiącami. Potem szuka właściwego narzędzia, środków ekspresji. „Bawię się materiałem, a on »reaguje« na to albo nie. Staram się grać na granicy absolutnej kontroli i anarchii i zawrzeć to w utworze, który powstanie. Technologia stwarza niebezpieczeństwo homogenizacji efektów, kiedy wszystko staje się przeciętne.”

Sprzęt może, jej zdaniem, służyć tylko jako narzędzie wspomagające czy rozszerzające umiejętności i pomysły samego artysty. Nie uważa się za ekspertkę od technologii. „Używam tego, co mi akurat wpadnie ręce i co uznaję za użyteczne lub z jakichś względów interesujące. Moje akademickie korzenie dają mi, paradoksalnie, gwarancję, że to ja panuję nad techniką, a nie ona nade mną i tak samo rzecz ma się ze sprzętem. Nie zależy mi na tym, żeby unowocześniać się za wszelką cenę, nie jestem na bieżąco z najnowszymi możliwościami w tej dziedzinie. Intuicja podpowiada mi, czego użyć. Nie można pozwolić, aby sprzęt stał się celem samym w sobie, jeśli nie stoi za nim wizja”. Stąd jednym z jej ulubionych instrumentów jest zwykły poręczny dyktafon, do którego śpiewa i z którego w trakcie występów odtwarza nagrane wcześniej dźwięki. „W razie czego, do zagrania koncertu wystarczy mi dyktafon.”

Według Ratkje pomimo coraz większego otwarcia i przenikania się gatunków muzyki polityka festiwalu i instytucji wciąż opiera się na **ograniczeniach** – nawet w Skandynawii, gdzie muzycy są mniej skrepowani konwencjami. Muzyka improwizowana ma swój festiwal dopiero od 2002 roku – tylko dzięki inicjatywie perkusisty Paala Nilssena-Love'a i znajomych muzyków. Na All Ears młodzi twórcy elektroniki występują obok tuzów pokroju Evana Parkera.

Ratkje uważa, że sztuka jest dziś zanadto uwikłana w całą sieć uwarunkowań, także w znaczeniu dosłownym: jako uzależniona od

środków masowego przekazu i dostępna tylko dla tych, którzy dysponują aparaturą zdolną włączyć ich w ten, w gruncie rzeczy, zamknięty obieg. Zanadto podlega też rozporządzającym nią instytucjom, aby miała prawdziwie subwersyjną, polityczną moc zmieniania zastanego porządku. Ale może być językiem łączącym ludzi, którzy się na taki stan rzeczy nie zgadzają i stanowią jakiś pośredni sposób sprzeciwu. Pójście na koncert czy kupno nagrań też może być formą nieposłuszeństwa, choćby względem sieczki, serwowanej w mainstreamowych mediach. Maja wierzy, że głos sam w sobie może być narzędziem sprzeciwu. Dlatego tyle energii wkłada w koncerty.

„Społeczeństwu zachodnim grozi śmierć z nudów spowodowana nadmiarem oferowanych rozrywek. Mimo obfitości wszystko jest strasznie nudne i przewidywalne, i dąży do konserwowania odbiorcy w gnuśnym bezpieczeństwie. Ludzie tkwią mniej lub bardziej w okowach konwencji, chociaż rozpaczliwie pragną się od nich uwolnić.” Stąd Ratkje lubi koncertować w miejscach „dziewiczych”, do których zalicza Chiny i Europę Wschodnią, bo tam publiczność reaguje żywiej na rzeczy rzadko spotykane i coś ciekawego ma jeszcze szansę się wydarzyć. „Interesują mnie ludzie i sposoby komunikacji, dlatego staram się po rozumiewać poprzez muzykę. Jednocześnie

nie zawieram nadzwyczajnej liczby znajomości i nie czerpię z nich tak dużo, jak bym mogła, dlatego że praca jest bardzo wyczerpująca, wymaga czasu i skupienia. Nie potrafiłabym robić czegoś, co miałabym traktować obojętnie. Na koncertach wywołuję często skrajne reakcje – są tacy, którzy odbierają muzykę obrazami, i tacy, którzy się nudzą. Ta nieprzewidywalność mnie fascynuje. Chcę ofiarować ludziom coś, co stanie się dla nich silnym przeżyciem, nie ingerując w ich prywatność. Ona mnie nie interesuje, co nie oznacza braku osobistego zaangażowania, ale te dwie rzeczy po prostu nie mają ze sobą wiele wspólnego.”

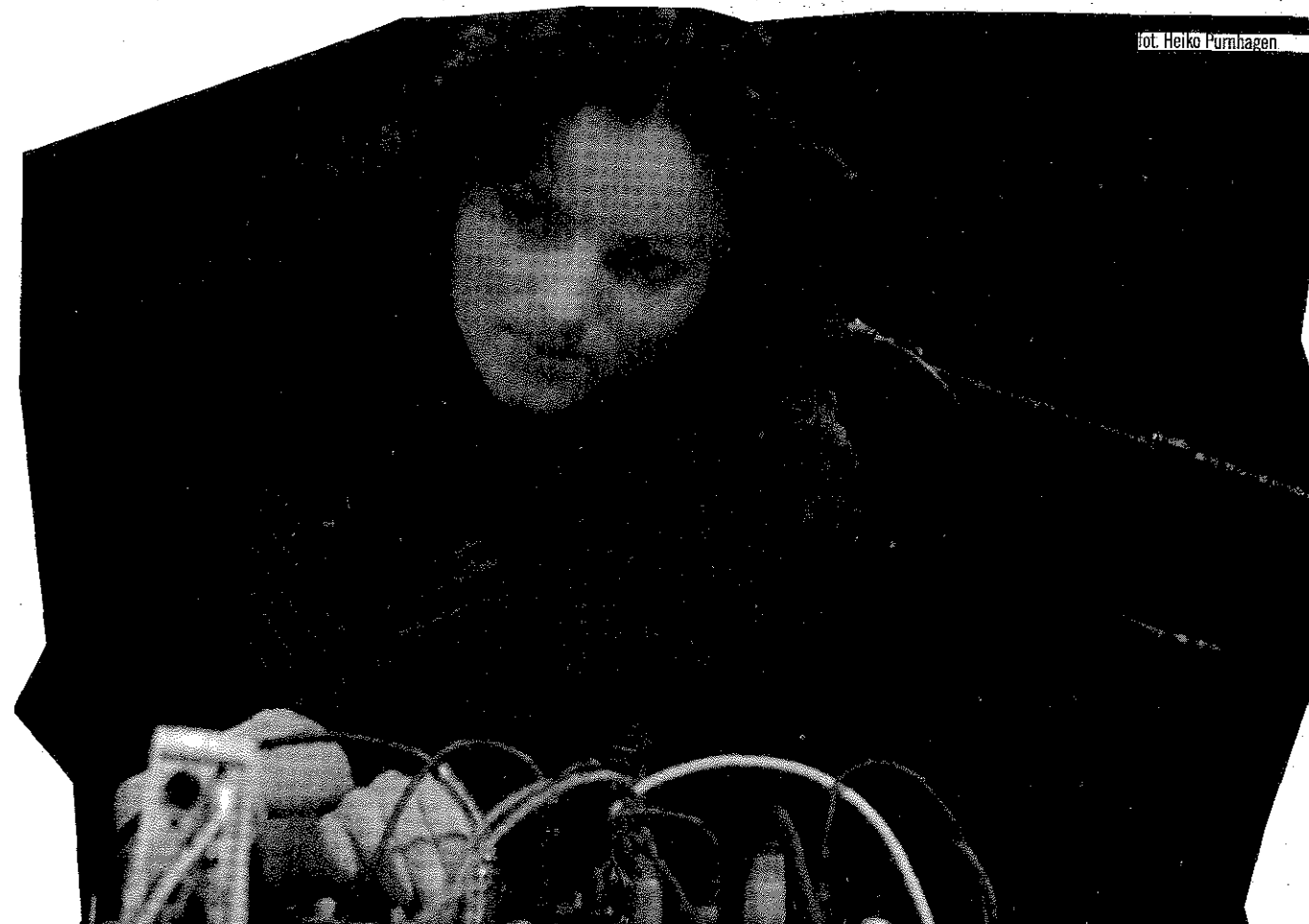
Muzyka kobieca często opisywana jest za pomocą metafor natury czy „prywatnego rytuału”, co włącza ją w szkodliwy dla niej schemat. Prędzej czy później musi się pojawić: bigos, zupa, haftowany obrusik albo pudełeczko z kolorowymi szpulkami nici. Te porównania są infantylne, ale może dopiero się takie stają w świetle pewnej tradycyjnej i sformalizowanej estetyki? Wydaje mi się, że odbiegające od tradycji kobiece granie ma z definicji charakter dywersyjny, co jednak nieustannie grozi podniosłą nudą, etosiarstwem mimo woli i utratą bezpretensjonalności czy dowcipu. Jednak nie zgodzę się z Rafałem Księżykiem (*Tropiki. W stronę*

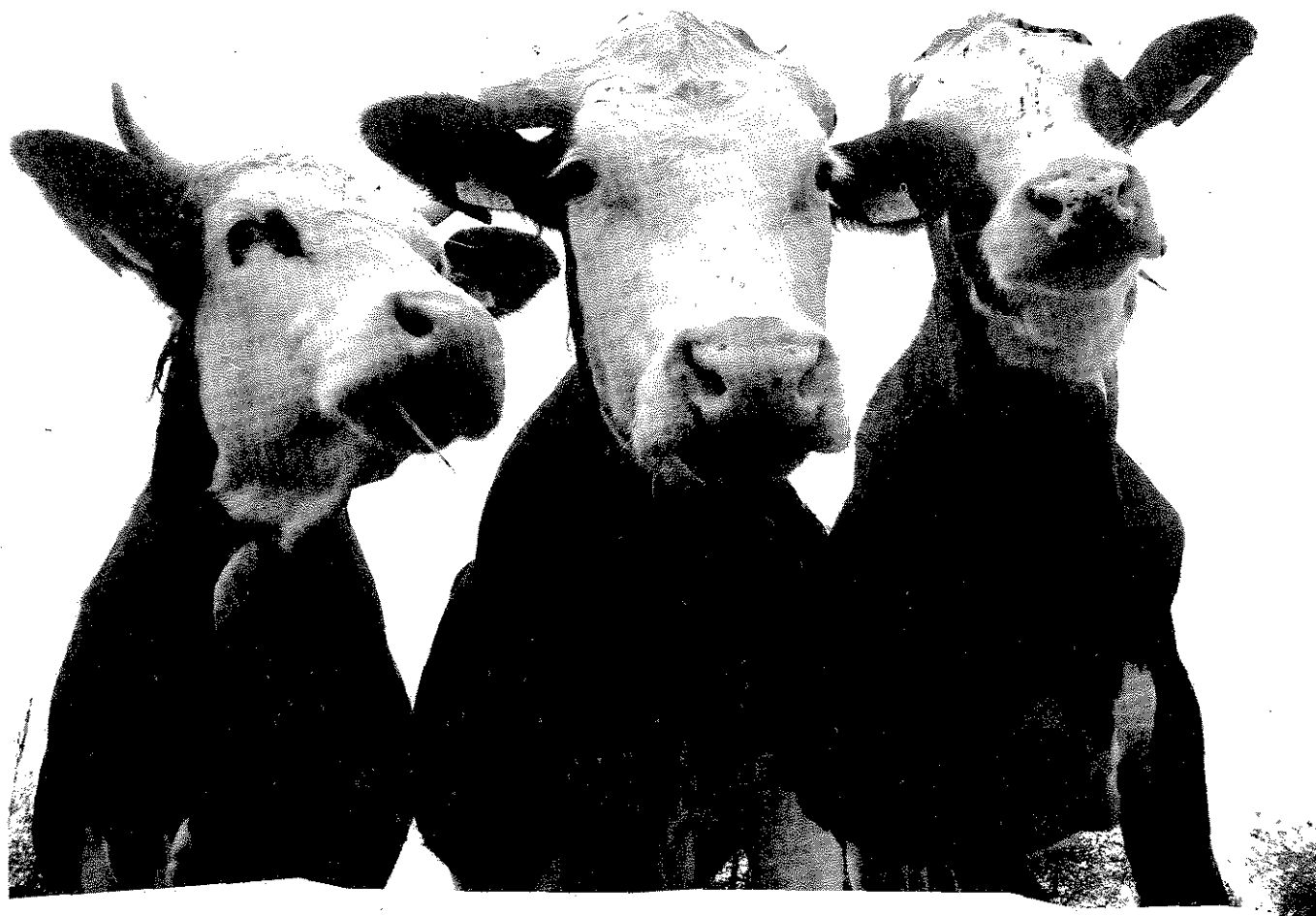
mających dziewcząt Parasol Magazyn #2, na www.parasolmagazyn.pl), twierdzącym, że improwizowanej laptopowej muzyce kobiet brakuje lekkości, choć nie da się im odmówić nowatorstwa i odwagi. Może Pippi i E-poetka to nowe wzorce kobiecości, w których jest miejsce i na radykalną twórczość, i na radosny chaos? Dzięki poczuciu humoru Maja próbuje wyjść poza upraszczającą dychotomię miękkości/filigranowości i agresywności.

Tym, których jej gadatliwość drażni, radzę po prostu posłuchać Voice. Bez względu na pretensjonalność opisów ta muzyka raczej nie polecą w MTV, a Ratkje nie zostanie „norweską Björk”, nawet po interwencji speców od wizerunku. Jakkolwiek zaawansowane kompozytorsko i wysublimowane, piosenki tej drugiej przynależą do popu. Dzikie, chwilami niemal rżące – jak w ataku wścieklizny – wrzaski na Voice nie dają się tak łatwo poskromić i obłaskawić. Warto wsłuchać się w to, co ma nam do opowiedzenia (wywrzeszczenia, wymiauczenia, wychrzakania, wyszeptania).

Agata Pyzik

Wszystkie wypowiedzi artystki pochodzą z jej znakomitej i często aktualizowanej strony www.ratkje.com, na której dostępna jest również biografia, pełna dyskografia, artykuły prasowe i galeria zdjęć.





Muzyka Karin Rehnqvist, czyli współczesny panteizm

EWA SZCZECIŃSKA

Introwertyzm Północy fascynuje od dawna, w pewnym momencie była nawet na kulturę Skandynawii moda. Niektórym została na dłużej, przestała być tylko fascynacją tym, co inne; stała się magnesem przyciągającym z siłą, nad którą nie sposób zapanować.

No właśnie, od dawna należę do grona tych, co przez ducha skandynawskiego introwertyzmu zostali zaczarowani. Ostatnio zaś najbardziej pociągająca jest w nim dla mnie twórcza energia kobiet: silnych, mentalnie niezależnych, a mimo to bynajmniej nie męskich. Kobięca twórczość jako sposób na dotknięcie niewyrażalnego: czy tak to postrzegam tylko dlatego, że sama jestem kobietą? Czy w fascynacji skandynawską wolnością kobiet ujawnia się mój bunt przeciwko powszechnemu w wielu miejscach świata stłam-

szeniu feministycznego potencjału twórczej energii? Niewykluczone.

Słuchając muzyki Szwedki Karin Rehnqvist, mam wrażenie, że ów kobiecy duch – intuitywna umiejętność docierania do najgłębszych pokładów ludzkiej egzystencji – osiągnął w jej dźwiękach apogeum (choć z przyjemnością włączyłabym również do tych rozważań twórczość innej skandynawskiej artystki, Mai Ratkje z Norwegii).

Karin Rehnqvist urodziła się w Sztokholmie w 1957 roku. W tamtejszej uczelni zdobyła klasyczne wykształcenie. Swobodnie włada złożonymi technikami kompozytorskimi (studiowała między innymi u apostoła dźwiękowej spekulatywności, Briana Ferney-

hougha). Unika tylko mediów elektronicznych; są chyba dla niej zbyt sztuczne.

Karin Rehnqvist spotkałam tylko raz, w 1994 roku w Sztokholmie podczas Światowych Dni Muzyki. Przestrzeń nad pokładem XVII-wiecznego statku (muzeum Wazy) rozdarty wówczas przenikliwe dźwięki kobiecych głosów (Susane Rosenberg, Lena Willemark). Była to jedna z kompozycji Rehnqvist: *Puksånger-lockrop*, czyli w wolnym tłumaczeniu: *Pieśni krowich dzwonków – nawoływanie stad*. Wręczyła mi ona wówczas wizytówkę – kartkę z wyrysowanymi przez kilkuletnią córkę artystki koślawymi literkami, ozdobioną rysunkami słonka i kwiatków. I sama ta wizytówka mówi już o niej wiele.

Bo Karin Rehnqvist żyjąc w nowoczesnym, cywilizowanym kraju, zachowała w so-

bie tęsknotę za panteizmem, a także umiejętność bycia między ziemią a niebem. Artystka żyje naturą; archaiczne, prastare doświadczenie świata jest w niej zakodowane gdzieś bardzo głęboko. A jej twórczość – wyrażana za pomocą surowych, napiętych dźwięków – sprawia, że owej tajemnicy dotknąć mogą również inni. Karin Rehnqvist jest niczym medium między naturą a człowiekiem, a ściślej – między północnym mistycyzmem natury a człowiekiem współczesnym. To coś znacznie więcej niż nostalgiczne „powroty do...”. Zaskakująca i fascynująca jest naturalność tego gestu – życia, bycia, tworzenia. I samej muzyki.

Puksånger-lockrop na głosy (z użyciem archaicznej techniki śpiewu *kulning*) i perkusję (1989). Bębny i przenikliwy krzyk – wysokie dźwięki bez wibrata, słyszalne na duże odległości. To zderzenie – bębnow, szamańskiego instrumentu, który niesie przesłanie na Południu (Afryka), i śpiewu *kulning*, który to samo czynił niegdyś na Północy – od samego początku ustawia tę muzykę w perspektywie wykraczającej poza doświadczenie czysto estetyczne.

Tak zaczyna się *Pieśń krowich dzwonków – nawoływanie stad*. Potem wszystko nagle łagodnieje, śpiew Leny Willemark i Susanny Rosenberg wchodzi w polifoniczny dialog, z dyskretnym akompaniamentem bębnow dochodzącym z oddali. Niknie napięcie, zaczyna się część narracyjna. Polifonia staje się prosta jak wczesnośredniowieczny wielogłos. Archaiczna.

I znów przenikliwy krzyk, nagłe glissandowe wzniesienie, jak z trzewi, w przestrzeń. Gęstość. Z kolei kadencja – tajemnicza, szepciana „opowieść” bębnow (na których gra Helena Gabrielsson). Potem pojawiają się tytułowe dzwonki. Będzie jeszcze kilka nowych wątków, wróci *kulning*... Z czasem dociera do nas, że przy pomocy prostych, wyrazistych środków – chorał, technika *kulning*, polifonia, imitacja, sygnałowe i szemrzące bębny – wciągnięci zostajemy w rytuał, zaś tytułowe nawoływanie bydła jest tylko pretekstem do dotknięcia prastarej symboliki ziemi. Czy to przypadek, że w wykonaniu utworu udział biorą wyłącznie kobiety? Być może tak (choć, jak wiadomo, przypadków nie ma).

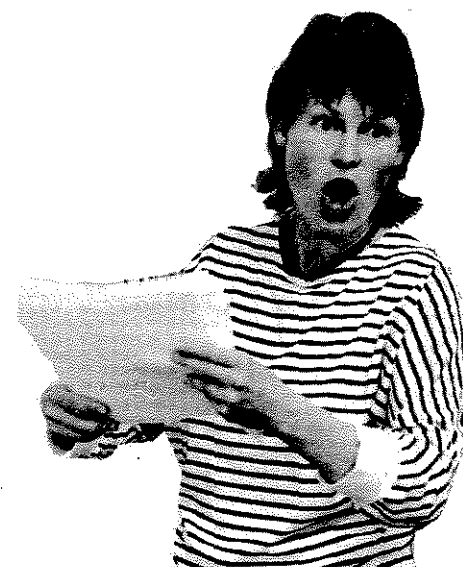
I dalej *Wings (Skrzydła)* na flet solo, utwór skomponowany w roku 1998 na zamówienie „Warszawskiej Jesieni”. Tu Karin Rehnqvist za sprawą fletowego, quasi-improvizowanego snucia dotyka z kolei innej podstawowej kategorii: oddychania. Flet, skrzydła, powietrze – z tych skojarzeń wywodzi się muzyka. I znów mamy do czynienia z dźwiękową naturalnością. Karin Rehnqvist nie eksperymentuje

z nowymi znaczeniami, sięga do tych prastarych, wydobywa je instynktownie – pierwotna wrażliwość po prostu w niej jest. Jeżeli komponuje muzykę na flet – nie przeciwstawia się odwiecznej, przypisanej temu instrumentowi konotacji. Z pewnością właśnie dlatego wrażenia, odczucia słuchacza idą za naturalnymi skojarzeniami, takimi właśnie jak powietrze, oddychanie, życie.

Podczas ubiegłorocznej „Warszawskiej Jesieni” Japończyk Toshio Hosokawa opowiadał w prosty sposób o muzyce na tradycyjne dalekowschodnie instrumenty dęte – harmonijkę ustną *shō* i flet *shakuhachi*. Odwołując się do symboliki Zen, mówił o wdechu (= życiu) i wydechu (= śmierci) oraz o dźwiękach krążących, zataczających koło. Rehnqvist również zdaje się przynależć do owej prastarej, holistycznej kultury, tyle że wywiedzionej z tradycji europejskiej. Tu nie ma gry, zmagania się, docierania do drugiego dna, ironii, dystansu. Nie ma też ucieczki od przerażającej w swej ekspansji cywilizacji technicznej. Jest zgoda na współczesny świat, jako że i w nim można znaleźć miejsce dla tych wartości, które poza powierzchownie rozumianą nowoczesnością wykraczają. Karin Rehnqvist nie unikając języka współczesnego, przywraca muzyce wewnętrzną harmonię. Wprowadza nowoczesną instrumentację (np. w utworze *Dådra* na puzon i perkusję). Potrafi w przemyślny sposób konstruować przestrzenną dźwiękową mozaikę à la Webern (w kompozycji *Łód* na flet prosty, wiolonczelę i teorbę), czy wydobyć intensywną ekspresję z iskrzenia współbrzmień między głosem a instrumentem w heterofonicznym *Rådda mig ur dyn* (Wyciągnij mnie z bagna), w którym wysoko brzmiący kobiecy śpiew i dźwięki saksofonu altowego przenikają się do tego stopnia, że nie wiemy już, gdzie kończy się głos, a gdzie zaczyna instrument.

Jedno trzeba tu jeszcze dodać: jej muzyka, pozbawiona patosu i zadęcia, rozgrywa się jednak w przestrzeni powagi. Jest tu inspiracja chorałem, sięganie do tekstów biblijnych, strof europejskich mistyków (Blake), czy sformułowań mistrzów metafory (Szekspir), jak np. w *Andrum* na głosy, perkusję i puzon – quasi-moralitecie przywracającym gest średniowiecznego misterium. Mianem „nowego średniowiecza” zwykliśmy określać twórczość Estończyka Arvo Pärta, tymczasem Karin Rehnqvist również, choć od innej strony, swą muzyką do średniowiecznego holizmu prowadzi. Archaizm, nowoczesność i dźwiękowa mediacja między ziemią a niebem – szamanizm współczesności – taki jest świat dźwięków Karin Rehnqvist.

Ewa Szczecińska



Hillborg

Muzyka niebieskiej planety

ADAM SUPRYNOWICZ

Jeden z najwybitniejszych współczesnych kompozytorów szwedzkich, student Lindgrena i Ferneyhougha, gitarzysta rockowy, twórca muzyki filmowej. Badacz współbrzmień i faktur zainspirowany spektralizmem i powtarzalnością, śmiało operujący wyrazowymi ekstremami i miksujący Pucciniego ze Strawińskim i Feldmanem. Laureat licznych nagród, w tym dwukrotnie Międzynarodowej Trybuny Kompozytorów. Współczesny maksymalista.

Niniejszym wszystkie te etykiety wyrzucam do śmieci. Najgłupszą rzeczą, jaką można bowiem uczynić, słuchając muzyki Andersa Hillborga, byłoby ich używanie. Należy wykasować je z pamięci, jeśli chcemy się czegośkolwiek o tej muzyce dowiedzieć.

Światy

„Zamiast jak grzeczny student zacząć od małych form, muzyki solowej i kameralnej, skoczyłem od razu na głęboką wodę za sprawą *Celestial mechanics* (1983-85) i *Clang & Fury* (1985-89), utworów, które przekraczały możliwości mojego warsztatu. To był kompletnie szalony skok. (...)

W Szwecji dominowała wtedy postawa antyintelektualna, pełna pogardy dla warsztatu, naznaczona wszechobecną mantrą: »dla kogo i dlaczego piszesz, czy słuchacze cię zrozumieją...«. Wywodziłem się ze środowiska rockowego i miałem dość populistycznych pierdół, chciałem tworzyć sztukę.¹

Studia dały mu potrzebne umiejętności, a wiarę w siebie utwierdziło wykonanie studenckiej, morderczo trudnej kompozycji *Worlds* przez Orkiestrę Radia Szwedzkiego prowadzoną przez Esę-Pekkę Salonena. Spotkanie z tym pełnym entuzjazmu rówieśnikiem, wychowanym w skrajnie odmiennej subkulturze helsińskiej Akademii Sibeliusa, przywiązanej do postserializmu i – jak mówi Hillborg – boulezowskiego „sadowmodernizmu” było dla niego szczególnie istotne. Piekielna mieszanka doświadczeń eksplodowała w głowie Hillborga „muzyką sfer”.

Mechanika niebieska

Celestial Mechanics na smyczki i perkusję jest pierwszą wycieczką w krainę mikrotonalności osiągniętej prostym zabiegiem: każdy z 17 instrumentów smyczkowych strojony jest indywidualnie, z nieco innym (dokładnie zaplanowanym) stopniem odchylenia od normalnego stroju. Harmonia osiągnięta w ten sposób przekracza granice zwykłej intonacji, rozplywa się w zaplanowanej nieokreśloności. Wszechświat być może jest skończony, ale kiedy patrzymy w niebo – jego granice pozostają poza naszą wyobraźnią. Świat dźwięków też być może jest skończony, ale...

Wystarczy rozstroić instrumenty – i już

wszelkie nasze wyobrażenia o harmonii tracą punkt zaczepienia. Dźwiękoprzestrzeń się wygina; starczy minimalny zwrot – i już wszystko formuje się inaczej. Czasem usłyszymy coś znajomego – w echu, w tym, co pozostaje po dźwięku. Drobnym kamyczek wędrujący w próżni rozpryskuje to złudzenie. Niepojęta jest mechanika niebieska.

„Zawdzięczam wiele twórczości filmowej Tarkowskiego. Interesujące jest jego poczucie czasu, jego zdolność zmiany tempa rzeczywistej narracji filmowej. Opowiada historię i nagle się zatrzymuje. Jest tylko obraz – i nic więcej. Potem zaczyna opowiadać znowu. Ta swoboda jest imponująca. Lubię niewytłumaczalność: nagle po prostu cicha. Pozorny brak następstwa, bez znaczenia dla kolei rzeczy.”²

Momentem przekroczenia progu dojrzałości jest dla Hillborga dopiero zakończenie (w 1989) kilkuletnich prac nad drugą kompozycją orkiestrową: *Clang & Fury*. Tu irracjonalizm uderza od razu: wstępne akcje instrumentów dętych, przypominające *Święto wiosny* Strawińskiego, nie zapowiadają dalszych wydarzeń, w których napięcie buduje się przez ścieranie nieadekwatności, różnic drobnych, ale dotkliwych. Muzyczne organizmy zdają się pragnąć połączenia, próbują zbudować potężny pion – ale nie są w stanie osiągnąć jedności. Nic dziwnego, skoro zespół podzielony jest na trzy grupy, dla których punkt odniesienia, pierwotne orkiestrowe a³ wynosi odpowiednio 440, 449 i 431 Hz...

Różnorodność jest istotą natury i wszechświata. Dla naszej percepcji matematyczna harmonia sfer nie istnieje. Muzyka Hillborga jest jak najdalsza od bachowskiej geometrii. Jest jak film – niekoniecznie Tarkowskiego; przypomina raczej fascynującą opowieść w rodzaju przyrodniczego serialu, w którym swobodnie wędrujemy między przestrzenią kosmiczną a wnętrzem roślin, po drodze dziwiąc się sobie samym.

muozbaeyiwuoom

Wyjątkowość człowieka jest szczególnym absurdem przyrody. Jest irracjonalna. Można zasygnalizować to na przykład odwracając szereg harmoniczny (w *Lamento*, 1982), ale tak naprawdę – jakie to ma znaczenie? Utworów Hillborga nie tłumaczy technika, tak jak człowieka nie tłumaczy to, że pewne sprawy wyglądają u niego inaczej, niż u ameba.

W komputerowym alfabecie brakuje czcionek, którymi można by zapisać tytuł utworu chóralnego (1983/86), oddający „otwieranie się i zamykanie brzmienia”. Ten utwór sam w sobie jest zjawiskiem. Zjawiskiem jest chór. Zjawiskiem jest głos oddający ciepło życia. Sam śpiew jest życiem, jego otwieraniem się i zamykaniem (kto widział ukwiął, wie, o co chodzi), oddechem, falą i przeobrażeniem; nigdy nie otwiera się tak

samo, i nigdy tak samo się nie zamyka. Życie jest wszak węglowym przypadkiem mechaniki niebieskiej.

U człowieka prawa przyrody splecione są w sferze psychicznej. „W *Lamento* kłarnecista ma tylko dwie możliwości: totalna akcja albo całkowite milczenie, nic pomiędzy. Jest zmienny jak arlekin: brutalnie wyrzuca z siebie dźwięki lub – przeciwnie – gra z euforyczną radością, jest lodowato sarkastyczny lub czuły i pieścizotliwy, a wszystko to naraz.”³ Przewrotny to lament: oglądany jak preparat pod mikroskopem człowiek stroi miny wykrzywione do granic możliwości – karykaturalne na tle zmrożonych akordów smyczków, wobec ich doskonałej obojętności. Jest jak ci, którzy zalegają z rozpaczą, zakładając maskę z komedii dell'arte. Im mocniej ich to wciąga, tym większą pustkę czują z zewnątrz; usiłują tę przestrzeń wypełnić.

Absurd objawia się z jeszcze większą mocą w napisanym 8 lat później *Hautposaine*. To już czysta burleska: trzyminutowe wygibasy puzonu na tle odtwarzanej z taśmy mechanicznej perkusji, z krótkim oddechem przy sentymentalnej melodii zniekształconej orkiestry tanecznej, przemieniającej się w banalny elektroniczny podkład akordowy. Żart artysty świadomego kodów popkultury, pustych i powierzchownych, mimo to – istniejących.

Pawie opowieści

Popisowy utwór dla fenomenalnego puzonisty Christiana Lindberga zmienia kierunek narracji. Hillborg zgłębia teraz pozorny świat ludzkich konstruktów myślowych. „Kiedy Anna Lindal zadzwoniła do mnie i zamówiła koncert, wcale nie było przesądzone, że się zgodzę. Wtedy, w roku 1985, samo pojęcie »koncertu skrzypcowego« było czymś skrupowanym tradycją, czymś burżuazyjnym. A technika wirtuozowska – czymś bardzo podejrzanym. *Koncert skrzypcowy* był moim pierwszym dużym utworem po *Clang & Fury*; pierwszym, w którym świadomie szukałem bardziej pragmatycznego podejścia: muzyka musi być do grania. Względ na wykonawców stał się tak samo ważny, jak realizacja abstrakcyjnej muzycznej idei.”⁴

Doświadczenia z czasów eksperymentowania z dźwiękiem odbijają się w muzyce koncertującej Hillborga w szalonej barwności partii orkiestry. Charakter składni zmienia się jednak diametralnie: teraz układa się ona melodycznie, a rwana narracja, wciąż z ducha Tarkowskiego, przemienia utwory w teatr gestu. Za *Koncertem skrzypcowym* (1992) – *Koncert kłarnetowy „Peacock Tales”* (1998), oba ulepione z muzycznych skojarzeń, w których migocze wirtuozowska tradycja i zostakowiczowska bezlitosna, ostinatowa rytmika, bachowskie figury i Tosca Pucciniego, obsesyjna powtarzalność Reicha i holenderskie hokety, dopra-

wione isticie gitarowymi riffami. Wynaturzenie banału, jak u Schnitkego, przyswożone gorzkimi akordami. Wszystko lekko rozgotowane, nie do końca uchwytnie, rozłazące się, a zarazem uchwycone w karby żelaznej logiki, którą opanował Hillborg do perfekcji już przy *Clang & Fury*, rozjaśniając brawurowo kontekst osobliwego wstępu à la Strawiński przewrotnym zamknięciem utworu.

Martin Fröst, rewelacyjny kłarnecista, dla którego powstały *Peacock Tales*, grając, tańczy, opatruje też wykonania specjalnie zakomponowanym oświetleniem. Objeżdża świat z kameralną i skróconą wersją koncertu, wykonywaną z partią taśmy, wykorzystującą brzmienia orkiestrowe... Czy tak spektakularnie, filharmonicznie kończy się hillborgowska muzyka jako narzędzie poznania Wszechświata, od biologicznej komórki po gwiazdy? Chyba nie. Rozszczepia się tylko na dwa przedmioty, na *kulturę i naturę*. A wszystko po to, żeby zaraz podważyć tę dychotomię.

Czymże jest bowiem surrealistyczna gra w *Pięknego trupa* (*Exquisite Corpse*, 2002), jeśli nie igraniem ze zbiorową nieświadomością? A *Płynny marmur* (*Liquid Marble*, 1995), ze swoją niemal programową ilustracyjnością – czymże jest, skoro Brytyjczycy, przyniesieni wiadomością o śmierci księżnej Diany, odnaleźli w tej kompozycji ujście dla swoich emocji?

Muzyka Hillborga nadal dziwi się światu.

Adam Suprynowicz

¹ Z rozmowy Andersa Hillborga i Esy-Pekki Salonena umieszczonej w książeczce płyty z koncertami: kłarnetowym i skrzypcowym oraz utworem *Liquid Marble* (Ondine, 2003, ODE 1006-2)

² Z rozmowy z Christiną Tobeck, *Nutida Musik* 1986/87:1

³ Z komentarza do utworu; tłumaczenie za książką programową „Warszawskiej Jesieni” 2001

⁴ patrz: przyp. 1



Fylkingen

Pół wieku poezji (dźwiękowej)

DARIUSZ BRZOSTEK

Pragnienie estetycznej waloryzacji, a więc uczynienia warstwy językowo-brzmieniowej dzieła literackiego piękną na swój własny sposób, jest zapewne tak stare, jak sama poezja, zawsze jednak jego urzeczywistnienie napotykało istotne przeszkody spowodowane ograniczonymi możliwościami artykulacyjnymi mówcy i jego mowy. Sytuacja ta uległa zasadniczej zmianie dopiero w pierwszej połowie XX wieku, kiedy to cywilizacja dała artystom do rąk jeden ze swych licznych wynalazków – nośniki dźwięku, umożliwiające rejestrowanie, obróbkę i odtwarzanie głosowych interpretacji tekstu literackiego.

I. Dźwięki poezji czy poezja dźwięków?

Postawione powyżej pytanie nie jest wbrew pozorom li tylko chwytem retorycznym, wyraża się w nim bowiem podstawowy dylemat poezji dźwiękowej, rozpiętej na zawsze w nieokreślonej przestrzeni między muzyką a literaturą, z których każda domaga się pierwszeństwa własnych środków ekspresji. „Walka pomiędzy instrumentalnymi a wokalnymi technikami i sposobami myślenia, pomiędzy supremacją słowa a supremacją muzyki, pomiędzy literaturą a muzyką jest tak długa, jak długo trwa rozwój muzyki. Lecz dopiero w naszym [XX – D. B.] stuleciu znalaziono rozwiązanie tej trudnej kwestii. Tak samo jak linię instrumentalną można wzorować na wokalnej (...), tak i materiał wokalny można rozbić na drobne wycinki, tworzyć z niego motywy, traktować ten materiał równie strukturalnie jak materiał instrumentalny. (...) Wyizolowane słowo, tak jak wyizolowany dźwięk, daje kompozytorowi szansę na twórcze, nie reproduktywne operowanie nim, na uwzględnienie jego olbrzymiego zasięgu strukturalnego i ekspresyjnego.”¹ Powyższe słowa Bogusława Schaeffera, traktujące o praktyce kompozytorskiej Stockhausena i Beria, można z powodzeniem odnieść do podstawowych założeń poezji dźwiękowej, uzupełniając je może o pochodzące z teorii muzyki konkretnej Pierre’a Schaeffera spostrzeżenie, iż nie tylko materiał wokalny „można rozbić na drobne wycinki i tworzyć z niego motywy”, lecz każdy w ogóle materiał dźwiękowy może zostać poddany tego typu obróbce i wykorzystany jako swoisty „prefa-

brykat” kompozycyjny służący tworzeniu pomatu dźwiękowego.

Bogusław Schaeffer pisząc o „muzyce fonicznej”, czyli takiej, w której mowa ludzka traktowana jest „w oderwaniu od swojej semantyczności”, zauważa, że ma ona „swoje źródło nie w sztuce wokalnej, lecz w literaturze. W tym wypadku muzyki sięgają do autonomii literackich doświadczeń Mallarmégo i Joyce’a, do metajęzykowych prób Schwittersa i futurystów rosyjskich, dadaistów, przedstawicieli teatru absurdu, aż po letrystów francuskich.”² Dalej notuje Schaeffer, że w kompozycjach takich znajduje się „wiele wskazówek interpretacyjnych w sensie realizacji”, a więc odnoszących się do głosowego wykonania tekstu i „dotyczących tempa, uporządkowania rytmicznego, rejestru i barwy głosów, sposobu ekspresji i nawet sposobu prezentacji wobec publiczności.”³ Uwagi wykonawcze pozwalają poddać głosową interpretację tekstu swoistej dyscyplinie kompozycji muzycznej, odrywając ją od uwarunkowań czysto literackich i przenosząc w sferę zjawisk typowo muzycznych. Wszystkie te poczynania znamionują już wprawdzie rozwiązania formalne (techniczne i kompozycyjne) znamienne dla poezji dźwiękowej, pozostając przy tym jednak wciąż jeszcze w sferze kompozycji muzycznej – akustycznej interpretacji tekstu, nie zaś budowy autotelicznego dzieła poetyckiego przy użyciu materii dźwiękowej pochodzenia niekoniecznie i niewylącznie wokalnego.

Wydać się, że poezja dźwiękowa (ang. *sound poetry*, *sound art*, *text-sound composition*, choć określenia te nie zawsze bywają używane synonimicznie!) jest fenomenem artystycznym, który zrodził się na styku dwóch zjawisk cywilizacyjno-kulturowych znamienych dla minionego stulecia. Jednym z nich było pojawienie się nowych mediów (film, radio, telewizja) oraz towarzyszących im technik utrwalania i obróbki dźwięku, wykorzystywanych w sztuce niemal od zarania XX wieku. Drugim – tendencja obecna w kulturze niemal od jej zarania, rozprzeczona jednak w szczególny sposób przez modernistyczne awangardy (dadaizm, futurizm, surrealizm) i skodyfikowana pod nazwą „intermediów” przez artystów związanych z Fluxusem. Jej istotą jest – zdaniem twórcy

tego terminu, Dicka Higginsa – nie tyle jednocześnie posługiwanie się rozmaitymi środkami ekspresji artystycznej, ile „pojęciowe stopienie”⁴ tychże środków, czy też „konceptyjna fuzja dwóch lub większej liczby wcześniej zdefiniowanych obszarów sztuki”⁵ w celu powołania jednego, lecz nie jednorodnego formalnie dzieła sztuki. Twór będący efektem kreacji intermedialnej znajduje się więc niejako „w połowie drogi” między muzyką a rzeźbą, poezją a plastyką itd. W przypadku *sound poetry* ów „nieoznakowany teren pomiędzy” uwidacznia się tym wyraźniej, że wiele poematów dźwiękowych w swych premierowych wykonaniach „na żywo” przyjmowało formę działań parateatralnych, poszerzając w ten sposób sferę intermedialności dzieła o teatr, happening czy performance (które same w sobie mają charakter multimedialny!). Na bazie podobnych eksperymentów rozwinęła się także poezja dźwiękowa, czerpiąca zarówno z dobrodziejstw taśmy magnetycznej – nośnika dźwięku, jak i z doświadczeń muzyki fonicznej, a także elektroakustyki, eksplorującej twórcze możliwości studia nagraniowego oraz muzyki konkretnej Schaeffera, który z mikrofonu, magnetofonu i stołu mikserskiego uczynił pierwszoplanowe instrumenty muzyczne.

Tak jak poezja wizualna stała się dość oczywistą reakcją na pojawienie się pisma i jego nośników (książka, druk) oraz próbą artystycznego wykorzystania oferowanych przez nie możliwości, tak poezja dźwiękowa okazała się estetycznym odzwierciedleniem na zaistnienie nowych przeznaczników (radio) i nośników (taśma magnetyczna) dźwięku, umożliwiającich nawet odrzucenie samego tekstu na rzecz poezji dźwięków mowy i świata. I choć próby estetycznej waloryzacji warstwy językowo-brzmieniowej dzieła literackiego znamionowały już poczynania Schwittersa i Chlebnikowa (by wspomnieć tylko ich), to jednak o poezji dźwiękowej wypada mówić tam tylko, gdzie podobne eksperymenty wiązały się wprost z twórczym wykorzystaniem potencjału nośników dźwięku. Słusznie bowiem zauważa Dick Higgins, teoretyk i praktyk *sound poetry*: „Poezja dźwiękowa, poezja intermedialna, w której dominuje element akustyczny, nie jest nowym zjawiskiem, ale **pisanie** tego typu poezji lub **publikowanie**

jej tekstów mogło doprowadzić jedynie do ukształtowania notacji, a nie do ostatecznego wykonania tego, co artysta zamierzał osiągnąć. A zatem pełny rozwój mógł nastąpić dopiero po pojawieniu się środków rejestrujących...”⁶ Albowiem tylko utrwalenie wykonania uwalniało *sound poetry* od kontekstu pisma i czyniło z niej poezję dźwięków **mowy**, by odwołać się tu do de Saussure’owskiego znaczenia tego ostatniego pojęcia. Z czasem oczywiście dostrzeżono możliwość odejścia od dźwięków mowy na rzecz dźwięków w ogóle, co jednak ostatecznie zbliżyło poezję dźwiękową do muzyki konkretnej, prowadząc niemal do nieuchronnego z nią stopienia. Stąd też wypada odnotować, że do rangi fundamentalnego wyróżnika *sound poetry* urasta nieuniknione, dialektyczne napięcie między pragnieniem wyekspozowania brzmieniowej strony komunikatu poetyckiego kosztem jego semantyki, a tendencją do usemantycznienia ekspresji muzycznej wykorzystując obciążone kontekstem znaczeniowym dźwięki mowy, natury i cywilizacji (a także „abstrakcyjne” dźwięki samych nośników) jako prefabrykaty kompozycyjne. Poematy dźwiękowe pozostają więc w stanie nieustannego i nieusuwalnego zawieszenia między literaturą a muzyką, zbliżając się w poszczególnych przypadkach bądź do tej pierwszej (quasi-słuchowiska), bądź też do drugiej (*sound art*), nie tracąc przy tym autonomii formalnej, zrodzonej właśnie z intermedialności przekazu.

Ale poezja dźwiękowa była zarazem (już w chwili swych narodzin) artystycznym komentarzem do trwającego od lat językoznawczego i filozoficznego sporu, jaki toczył się o komunikacyjne wartości „symbolizmu dźwięków mowy”, odwołującego się do naturalnych, intuicyjnych asocjacji semantycznych, wzbudzanych przez określone głoski i grupy głosek⁷. Jako taka, *sound poetry* stała się więc jeszcze jedną próbą poszukiwania języka uniwersalnego, wolnego od kontekstów kulturowych i rozumiałego dla wszystkich. Kwestia komunikatywności dźwięków mowy wzbogaciła się tu jednak o aspekt czysto estetyczny, którego istotę scharakteryzował doskonale J.R.R. Tolkien w swej rozprawie *Angielski i walijski*, formułując apoteozę niezależnego „od znaczenia i pisowni” piękna

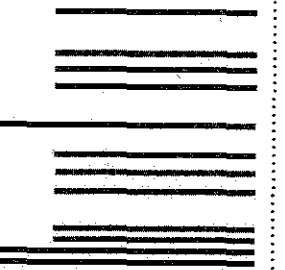
wylaniającego się z jakości brzmieniowych języka walijskiego: „Satysfakcji tej [estetycznej – D.B.] doświadcza się bowiem najbardziej bezpośrednio i wyraziście w momencie kojarzenia, to jest w odbiorze (lub wyobrażeniu) form słów mających określony styl oraz przypisane znaczenie, nie związane z tą formą.”⁸ Jednym z założeń twórców *sound poetry* było zaś uczynienie poezji komunikatywną i wartościową estetycznie wyłącznie w oparciu o brzmienie dźwięków mowy, poza ich kontekstem znaczeniowym. Umożliwiła to m.in. reinterpretacja i artystyczna waloryzacja zjawisk właściwych ekspresji językowej dzieci, niektórych mistyków i osób z zaburzeniami psychicznymi: glosolalii oraz tzw. „bełkotliwej mowy”, „gdzie obserwuje się tylko fonologiczne prawidła: sekwencje fonologiczne ani nie tworzą jednostek, które mają gramatyczne funkcje, ani leksemów z semantyczną referencją”⁹. Owa tendencja miała zresztą korzenie w założeniach literackiej awangardy początków XX wieku, zorientowanej dźwiękonaśladowczo i zmierzającej nierzadko do całkowitej onomatopeizacji wiersza, w którym, „główna więź między słowami polegała na tym, że wszystkie one współtworzyły »fonograficzny« odpowiednik jakiegoś jednolitego kompleksu dźwięków (warkot motoru, radiowe sygnały itd.)”¹⁰ Czyż więc wolno się dziwić, że pierwsi poeci dźwiękowi, mając do dyspozycji narzędzia utrwalania i przetwarzania dźwięku, miast zadowolić się językową onomatopeją, wyruszyli z mikrofonami w świat, by rejestrować prawdziwy warkot motoru, lub też posługiwali się autentycznym radiem?

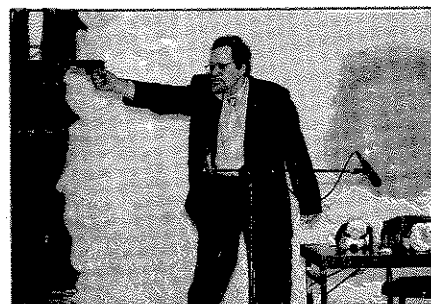
Poezja dźwiękowa już *in statu nascendi* była zatem skażona pewną genologiczną nieokreślonością, zaś jej późniejszy rozwój nie przyczynił się bynajmniej do formalnego ujednolicenia wyzyskiwanych przez poetów dźwięku środków ekspresji artystycznej. Zaowocowało to ostatecznie narodzinami wielu typów *sound poetry*, wśród których można wyróżnić szereg interesujących zjawisk z pogranicza muzyki i poezji. Wymieńmy tylko te najistotniejsze: „manipulowana elektronicznie” poezja recytowana na żywo przed publicznością (Henri Chopin); quasi-słuchowiska/audycje eksponujące dźwiękową warstwę dzieła literackiego kosztem

wyodrędnienia jego semantyki (John Cage, *Roaratorio*); recytacje utworów literackich utrwalone na taśmie magnetycznej i poddane następnie studyjnej obróbce dźwiękowej (multiplikacja ścieżek, przesunięcie fazowe itd.) w celu uzyskania określonych efektów brzmieniowych oraz semantycznych (Sten Hanson); kolaż dźwiękowy – celowa bądź aleatoryczna dekonstrukcja uprzednio zarejestrowanych nagrań poetyckich, radiowych i plenerowych (William S. Burroughs, Brion Gysin, Åke Hodell); utwory ilustracyjne, konfrontujące zapis głosu ludzkiego z efektami dźwiękowymi oraz partiami instrumentalnymi (Leo Kupper). Przegląd ten nie wyczerpuje oczywiście katalogu form poezji dźwiękowej, daje jednak pewne wyobrażenie o ich liczbie i różnorodności oraz nieusuwalnym napięciu między semantyzacją muzyki i desemantyzacją literatury, wyznaczającymi specyfikę wszystkich chyba odmian *sound poetry*.

II. Fylkingen – introspekcja i krytyka społeczna

W roku 1933 grupa młodych szwedzkich kompozytorów (Dag Wirén, Lars-Erik Larsson) powołała do istnienia towarzystwo muzyczne Fylkingen, którego nadrzędnym zadaniem było promowanie współczesnej muzyki kameralnej oraz stworzenie warunków pracy dla twórców eksperymentujących z formą muzyczną, pozbawionych dotąd możliwości upublicznienia swych dzieł na konserwatywnych scenach. Szybko jednak, bo już u zarania lat 50. Fylkingen przeistoczyło się dość płynnie (za sprawą kolejnego pokolenia kompozytorów) w centrum *stricte* awangardowe, kojarzone otąd głównie z eksperymentalną muzyką elektroakustyczną oraz sztukami intermedialnymi, pośród których szczególne miejsce zajęła właśnie poezja dźwiękowa, przez szereg lat będąca znakiem firmowym tego skandynawskiego ośrodka. Stało się to możliwe dzięki grupie twórców (Bengt Emil Johnson, Lars-Gunnar Bodin, Åke Hodell, Sten Hanson, Ilmar Laaban) zorientowanych awangardowo i poszukujących nowych form wyrazu na styku poezji, muzyki elektroakustycznej i konkretnej oraz happeningu. To ich poczynania, inspirowane eksperymentami Johna Cage’a, Pierre’a Schaeffera i Henri





Sten Hanson - Kinderspiele



Lars-Gunnar Bodin

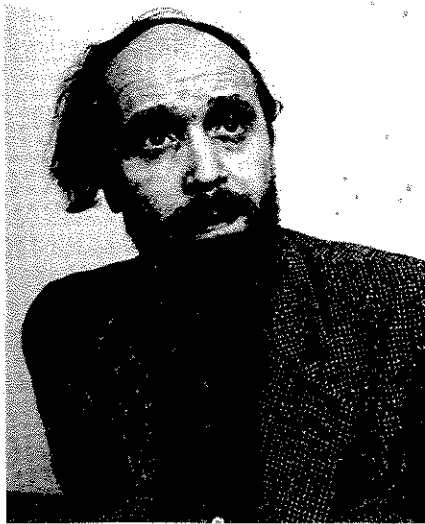
Chopina, wyznaczyły już na początku lat 60. stylistyczną specyfikę tego, co przez następne dziesięciolecie przyjęto określać mianem skandynawskiej szkoły *sound poetry*, czy też, krócej, „stylem Fylkingen”. Pierwszeństwo w dziedzinie eksperymentów z *text-sound composition* należy się jednak innemu outsiderowi, niesłusznie chyba zapomnianemu pionierowi muzyki elektronicznej – Rune Lindbladowi, którego szokująca dla wielu kompozycja *Party* (1953) – zmodyfikowany zapis spotkania towarzyskiego szwedzkiej elity – stała się istotnym punktem odniesienia dla rozpoczynających wówczas karierę poetów dźwięku. Najistotniejszym wkładem ośrodka Fylkingen w rozwój *sound poetry* okazały się jednak organizowane cyklicznie od roku 1967 Text-Sound Festivals – międzynarodowe spotkania twórców poezji dźwiękowej, na których gościli m.in. artyści tej miary, co Henri Chopin, Bob Cobbing, Bernard Heidsieck, Arrigo Lorra Totino czy François Dufrêne. Kolejne edycje festiwalu, dokumentowane wydawnictwami płytowymi, sprzyjały nie tylko integracji środowiska i przepływowi idei artystycznych, ale także dość konsekwentnie podkreślały intermedialny charakter poezji dźwiękowej, anektując kolejne dziedziny sztuki (happening, performance, film abstrakcyjny) dla potrzeb multimedialnych inscenizacji, m.in. poematów dźwiękowych Åke Hodella. Text-Sound Festivals oraz organizowane regularnie przez Fylkingen koncerty w Moderna Museet w Sztokholmie stały się także okazją do zaakcentowania wyrazistego stanowiska światopoglądowego awangardy, zorientowanej nierzadko anarchistyczno-pacyfistycznie, stąd też pokaźna część wystąpień poetów dźwiękowych przybierała kształt manifestów estetycznych i deklaracji ideowych, w czym przodowały, obliczone często na prowokację polityczną, akcje Hodella. Cechą rozpoznawalną skandynawskiej *sound poetry* stało się bowiem zadziwiające połączenie autobiograficznej intymistyki z agitacyjną retoryką protestu społecznego, przybierającego nieraz formę artystyczno-politycznej publicystyki.

Ślady takiego właśnie podejścia do materii artystycznej znajdziemy choćby u Stena Hansona, pośród kompozycji zgromadzonych na płycie *Text-Sound Gems & Trinkets* (Firework Edition, 2002). Hanson preferuje formy „ubogie” – konceptualne i esencjonalne. Większość jego mikropoematów przynosi konsekwentne rozwinięcie jednej techniki przetwarzania dźwięku: powtórzenia, multiplikacji i nakładania ścieżek, zmiany tempa biegu taśmy, permutacji nagranych odcinków tekstu itd. Najlepszym tego przykładem jest perfekcyjnie zrealizowany poemat „krytyczny” *La destruction de votre code génétique par drogues, toxines et irradiation*, w którym artysta odczytuje nieśpiesznie symboliczny

zapis ludzkiego kodu genetycznego, zaś nagranie tej recytacji jest konsekwentnie infokowane elektronicznymi zgrzytami i piskami zyskującymi wymiar alegoryczny i odzwierciedlającymi tytułową „destrukcję kodu genetycznego przez toksyny”. W większości swych utworów Hanson eksponuje głos ludzki, poddając go dość prostej i surowej obróbce, co jest szczególnie widoczne w krótkich poematach, które sam autor określa mianem „szamańskich” (*The New York Lament, Skärp dig för fan*), jako że są one rodzajem świecących mantr opartych na mechanicznych repetycjach sekwencji tekstu poetyckiego. Twórczość Hansona jest przy tym niezwykle osobista i introspekcyjna, co czyni ją tym ciekawszym przykładem kreatywnego spożytkowania nowych mediów. Podobne rozwiązania odnajdziemy także u innych artystów związanych z Fylkingen, nierzadko współpracujących równocześnie ze szwedzkim radiem – Bengta Emila Johnssona, Larsa-Gunnara Bodina czy Öyvinda Fahlströma, których dorobek współtworzy fenomen skandynawskiej poezji dźwiękowej.

III. Åke Hodell – elektroniczny czyszciciel mowy

Najbardziej charyzmatycznym i wpływowym artystą Fylkingen był jednak Åke Hodell, któremu wypada poświęcić kilka słów osobno. Hodell (1919-2000), nieco starszy od swych współpracowników, bogatszy był od nich o doświadczenia wojenne, które odbiły się twórczym echem na całym jego życiu, światopoglądzie i dokonaniach artystycznych, naznaczając je z jednej strony nieusuwalną refleksją nad kruchością ludzkiej egzystencji i wszechwładzą śmierci, z drugiej zaś zaangażowaniem społeczno-politycznym. Pierwsze eksperymenty Hodella z poezją dźwiękową (*General Bussig*, 1963; *igevär*, 1963) mają w konsekwencji charakter skrajnie pacyfistyczny, piętnując militarne

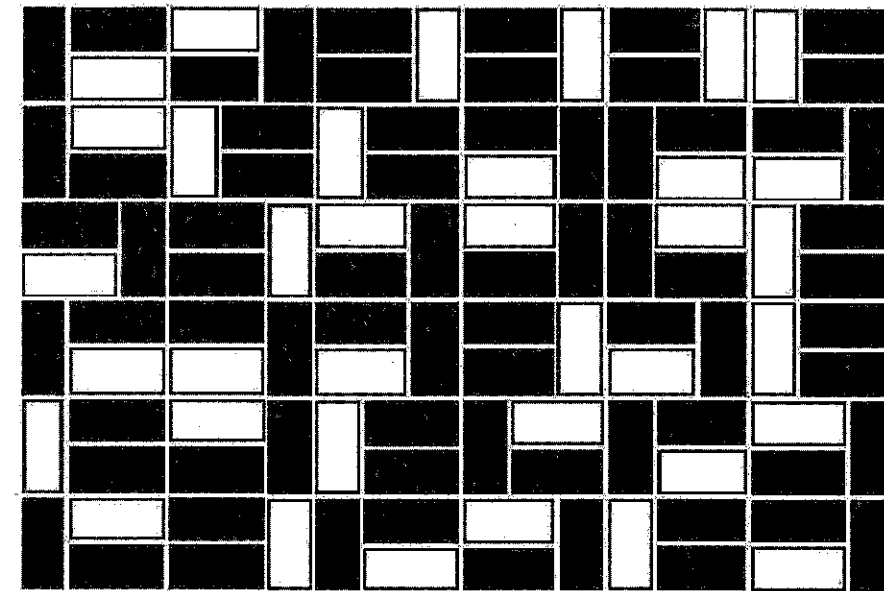


Åke Hodell

„pranie mózgu”, nieludzki wymiar komend i dyscypliny wojskowej oraz kreśląc obraz nieuniknionej nuklearnej apokalipsy – jak w „dźwiękowym thrillerze” *USS Pacific Ocean* (1968), którego anegdota przypomina fabułę słynnego filmu Kubricka *Dr Strangelove*. Z czasem skala krytyki społecznej podejmowanej przez Szweda znacząco się poszerzyła, obejmując m.in. walkę z rasizmem (*Where is Eldridge Cleaver?*, 1969). Najślynniejszą deklaracją polityczną Hodella i bodającą jedynym poematem dźwiękowym, który stał się przyczyną skandalu międzynarodowego (nota dyplomatyczna ambasady brytyjskiej!) okazał się jednak utwór *Mr Smith in Rhodesia* (1970). Cała kompozycja to prosty kolaż dźwiękowy, w którym w estetyczno-polityczną kolizję wchodzi ze sobą rasistowskie wypowiedzi premiera Rodezji Iana Smitha oraz fragmenty angielskiej czytanki dla małych Afrykańczyków („Mr Smith is a good white man”), recytowane przez dzieci brytyjskich dyplomatów w Szwecji i opatrzone sarkastycznym komentarzem samego Hodella („Mr Smith is the murderer”).

Drugi nurt twórczości szwedzkiego poety wyznaczały dalekie od politycznej nieoprawności refleksyjne poematy, zgrupowane w intymistycznym cyklu *Electronic Purgatory* obejmującym pięć kluczowych utworów Hodella. *220 Volt Buddha* (1971) to w istocie pomyślane jako forma quasi-rytualna multimedialne widowisko, obejmujące występy tancerzy w maskach, projekcje slajdów oraz preparacje taśm. *The Road to Nepal* (1971) kreśli imaginacyjny dźwiękowy obraz tytułowej podróży na Wschód. W *The Djurgården Ferry across the Styx* (1972) i *Cerberus, the Hellhound* (1972) powracają echa doświadczeń wojennych, z których Hodell, nawiązując do motywów mitologicznych, konstruuje dźwiękowe narracje na poły autobiograficzne, na poły alegoryczne. *Orpheic Revelations* (1973) to jeszcze jedna halucynacyjna podróż w sferę (nie)znaczących dźwięków, nawiązująca dość przewrotnie do tradycji orfickiej. W tym „elektronicznym czyszcisku” wyizolowane i obrane ze swych dotychczasowych sensów słowa wzbudzają zgoła nieoczekiwane skojarzenia semantyczne, bądź też zatracają się w ulotnym pięknie czystego brzmienia, przepadając pośród dźwięków natury i cywilizacji, które z kolei nieoczekiwanie nabierają znaczeń symbolicznych lub zgoła asocjacyjnych. Niemal kompletny zbiór najważniejszych nagrań Hodella przynosi album *Verbal Brainwash and Other Works* (Fylkingen Records, 2000), godny polecenia tym wszystkim, którym nieobca jest sztuka dźwięku oraz magia żywego słowa, odświeżająca język poetyckiej i muzycznej awangardy.

Dariusz Brzostek



¹ B. Schaeffer, *Mały informator muzyki XX wieku*, Kraków 1987, s. 136-137.

² B. Schaeffer, dz. cyt., s. 71.

³ Tamże.

⁴ Zob. D. Higgins, *Intermedia*, przeł. M. i T. Zieliński, w: tegoż, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, wybór P. Rypson, Gdańsk 2000, s. 129.

⁵ D. Higgins, *Muzyka z zewnątrz?*, przeł. J. Holzman, w: tegoż, dz. cyt., s. 151.

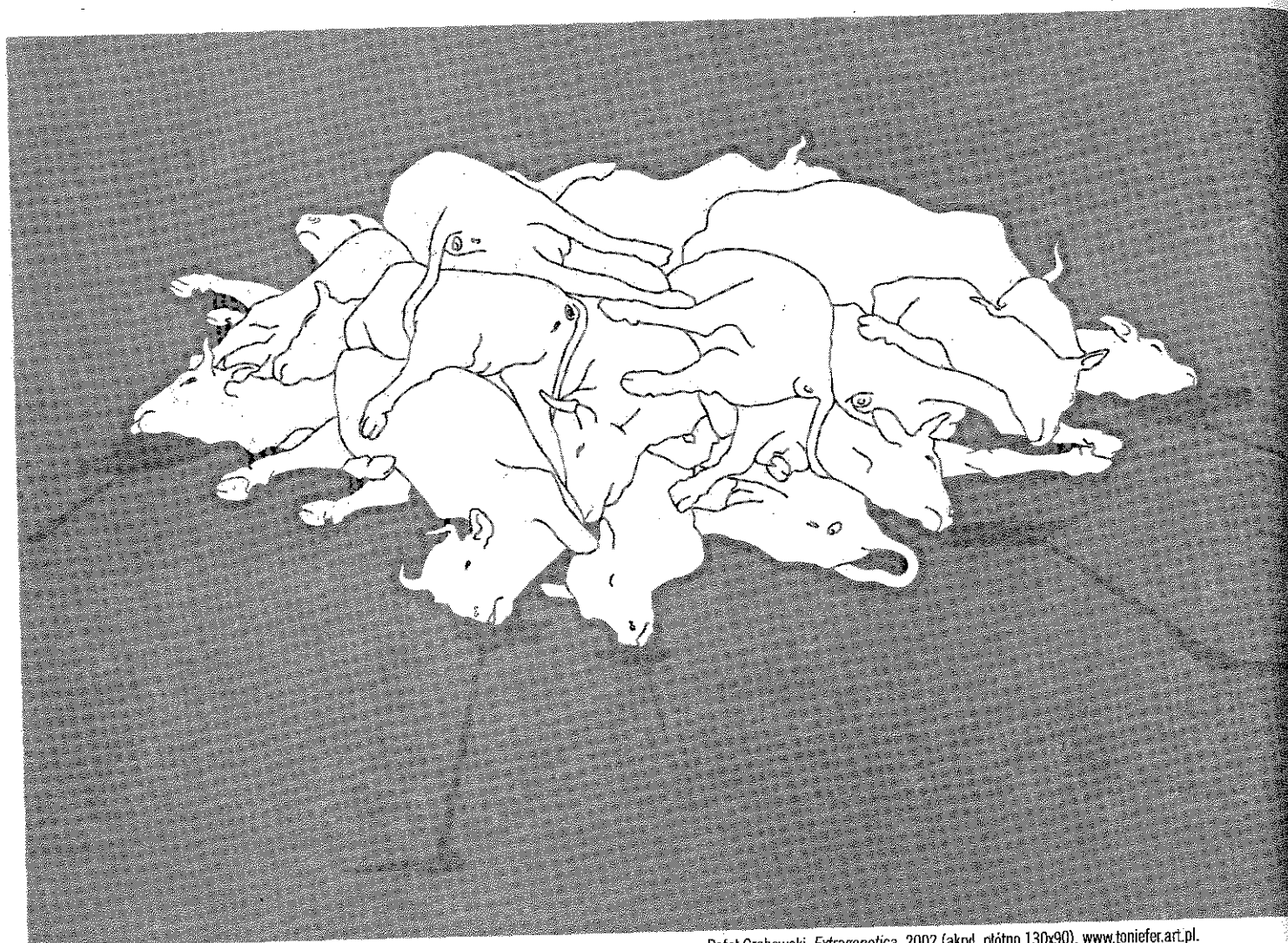
⁶ Tamże, s. 156, podkreślenia – D.B.

⁷ Dzieje tego sporu rekonstruuje Roman Jakobson w swym znakomitym szkicu *Magia dźwięków mowy*, przeł. M.R. Mayenowa, w: tegoż, *W poszukiwaniu istoty języka*, Warszawa 1989, t. 1, s. 282-340. Nie mniej inspirujące refleksje przynosi tom Bronisława Malinowskiego, *Ogrody koralowe i ich magia*, Dzieła t. 5, Warszawa 1987.

⁸ J.R.R. Tolkien, *Angielski i walijski*, w: tegoż, *Potwory i krytycy*, przeł. T. A. Olszański, Poznań 2000, s. 250.

⁹ R. Jakobson, dz. cyt., s. 334.

¹⁰ J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*, Kraków 1998, s. 87-88. W literaturze polskiej ślady tej tendencji odnajdziemy w twórczości Jasieńskiego i Młodożeńca, wszechświatowe pierwszeństwo w tej materii należy jednak do Wilemira Chlebnikowa.



Rafat Grabowski, *Extragenetica*, 2002 (akryl, płótno 130x90), www.toniefer.art.pl.

Mats Gustafsson

JANUSZ ZIELIŃSKI

Szwedzki mistrz saksofonu, Mats Gustafsson skupia w sobie kilka bardzo dla mnie cennych cech. Z jednej strony dysponuje niezwykle bogatym wachlarzem niekonwencjonalnych technik artykulacyjnych, co stawia go w pierwszym rzędzie najbardziej radykalnych awangardzystów tego instrumentu, tuż obok fenomenalnego Johna Butchera (w Polsce podobnie bezkompromisową postawę prezentuje Anna Zaradny). Z drugiej – jego grę często charakteryzuje ogromna energia, nieraz nieomal noise’owa agresja, porównywalna ze stylem Petera Brötzmana (którego *Machine Gun* odmieniło życie bohatera tego artykułu, jak sam utrzymuje w wywiadach) oraz saksofonistów zespołu Borbetomagus: Jima Sautera oraz Dona Dietricha. Jest Gustafsson jednocześnie osobą nadzwyczaj otwartą na nowe. Nie odciął jeszcze co prawda pepowiny łączącej go z frejazzową tradycją – co dokumentują m.in. pły-

ty, które nagrywa w hołdzie dla takich postaci jak Steve Lacy oraz Don Cherry – jednak nie zamyka się również na doświadczenia estetyk tak odległych, jak gitarowy noise spod znaku Thurstona Moore’a czy etno, zaś większość jego twórczości jest zupełnie nieidiomatyczna. Niewielu luminarzy saksofonu cechuje aż taka otwartość. Sprzyja jej niewątpliwie ogromna erudycja muzyczna Gustafssona oparta na jego gigantycznej kolekcji płyt (w czym ma swe źródło nazwa jednego z jego projektów: Diskaholics Anonymous Trio).

Urodzony w 1964 roku w Umeå, jest aktywny zarówno na polu improwizacji, jak i kompozycji. Gra na wszelkich rodzajach saksofonów: sopranowym, sopraninowym, tenorowym, barytonowym, a czasami na innych instrumentach. Początkowo pojawiał się najczęściej gościnnie lub na składankach, w tym

na dwupłytowym albumie dokumentującym współorganizowany przez niego w 1989 roku festiwal Sounds (zaistniały w ramach działalności osławionego Fylkingen, z którym był związany [por. artykuł Dariusza Brzostka na poprzednich stronach – przyp. red.]). Już od wczesnych płyt Gustafsson prezentuje się jako artysta w pełni świadomy. Doskonale ilustruje to materiał *From Things to Sounds...* z 1990 roku, nagrany wspólnie z innymi Szwedami – Raymondem Stridem i Stenem Sandellem jako trio Gush, gdzie Mats gra również m.in. na flecie, stosując między innymi techniki zbliżające jego brzmienie do shakuhachi. Tytuł płyty jest jak najbardziej adekwatny, jako że muzycy usiłują zamienić kłębny materiał w energię dźwiękową. Początek budzić może skojarzenia z co bardziej eksperymentalną muzyką współczesną – mamy tu śpiewanie przez ustnik i tego typu fanaberie, z kolei w utworze drugim zdecydo-

wanie przeważa faktura polifoniczna. Tymczasem w trzecim namolne tremola mordowanego przez Gustafssona saksofonu swoją konsekwencją i metodycznością przywodzą na myśl Evana Parkera. I tak już pozostaje do końca: każdy kolejny z kilkunastu utworów odsłania nowe oblicze zespołu (dzięki Sandellowi pojawiają się nawet dźwięki przetworzone elektronicznie), stanowi przemyślaną całość, ma swój specyficzny rozwój dramatyczny, co odróżnia Gush od dużej części projektów muzyki improwizowanej, gdzie nader często powtarzają się te same schematy budowy utworów. Gustafsson bynajmniej nie stara się być liderem tria (w którym jest zresztą najmłodszy) wszyscy mają równy wkład w kształtowanie muzyki. Każdy gra na kilku różnych instrumentach, co umożliwia testowanie rozmaitych ich konstelacji. Szczególnie korzystnie prezentuje się perkusja, obsługiwana najczęściej przez Strida (chwilami też przez Sandella), do obsady której zresztą Mats miał zawsze szczęście, ale także wyjątkowe upodobanie, bowiem najczęściej współpracował właśnie z perkusistami. Być może nie bez znaczenia jest tu fakt, że we wcześniejszych dekadach byli oni wśród szwedzkich improwizatorów tymi, którzy zdobyli największą światową renomę: legendarny Sven-Åke Johansson (z którym zresztą początkujący Gustafsson spotykał się na scenie), Peeter Uuskyla (grał z Cécilem Taylorem, Peterem Kowaldem, Peterem Brötzmannem) oraz Sune Spångberg (ansambl Iskra oraz współpraca z samym Albertem Aylem).

Wkrótce Mats zagrał z egzotyczną tufańską wokalistką Sainkho Namtchylak, [por. artykuł *Wiatr ze stepu* Radosława Siedlińskiego w 3 numerze „G” – przyp. red.], praktykującą śpiew alikwotowy w eksperymentalnym kontekście. Na jej w sumie dość nierównej płycie *Letters* (na której podpisuje się wyjątkowo jako Namtchylak) z 1992 roku zdecydowanie najmocniejszym punktem jest utwór *Letter 4*, czyli bezkompromisowy duet Namtchylak/Gustafsson. W tym samym roku Gustafsson nagrywa płytę *Mouth Eating Trees and Related Activities*, która oficjalnie ukaże się dopiero 4 lata później w Okka Disk (w tej chicagowskiej wytwórni wydał on zresztą najwięcej pozycji, więcej niż w oficynach z którymi jest powiązany: Blue Tower oraz Crazy Wisdom). Płyta zaczyna się nietypowo dla Matsa – długim, stonowanym dronem na własnego patentu flutofonie (korpus fletu połączony ze stroikiem saksofonu). Wulkan ekspresji wybucha dopiero po chwili. Słychać wtedy, jak Gustafsson „piłuje” swój instrument, który wyje jak żarzynane zwierzę. Ewidentny przypadek dla Towarzystwa Opieki nad Instrumentami. Dopiero w drugim utworze do rzezi dołączają pozostali muzycy: Barry Guy na kontrabasie oraz Paul Lovens na instrumentach perkusyjnych. Tym razem Mats pastwi się nad swoją ulubioną ofiarą: saksofonem. Muzyka przepływa w niezwykle wysokie rejestry,

przechodząc w oczyszczający, przenikliwy pisk. Na tej płycie zresztą fragmenty drapieżne i hałaśliwe stale przeplatają się z momentami bardzo wyciszonymi, co sprawia, iż całość jest pełna kontrastów. Gdy instrumentom wydaje się, że już umknęły swoim oprawcom, ci zniemacka rzucają się na nie ze zdwojoną furją. Gustafsson chętnie stosuje tak typowe dla niego rwane frazy, wspomagając się przy tym ruchami całego ciała w celu modulowania dźwięku. Instrumentalnym urozmaicheniem wydawnictwa jest... pifa (jak rzeźnia to rzeźnia), na której gra Lovens – chwilami wręcz przepięknie, w klasycznym tego słowa znaczeniu, jak w połowie czwartego utworu, który stopniowo przemienia się w coś w rodzaju krautrockowej suity. Płyta kończy się happy endem, bo w ostatniej odsłonie saksofon się śmieje (takie przynajmniej odnosi wrażenie), wręcz rzy ze śmiechu. Widocznie sam woli takie intensywne (u)życie miast porastania pajęczyną.

Apogeum swoich twórczych możliwości osiąga Gustafsson w 1994 roku, co dokumentuje zarejestrowana wówczas płyta *Parrot Fish Eye*, wydana później przez, jakże by inaczej, Okka Disk. Pierwsze osiem utworów to duety ze znakomitym perkusistą, Michaeliem Zerangiem. Wachlarz technik gry, który Mats tu prezentuje, zapiera dech. Stosuje wszelkie istniejące sposoby artykulacji – wszystkie, jakie tylko można usłyszeć na płytach wszystkich saksofonistów świata (unikając przy tym jazowego smęcenia wielu z nich). Ma też swoje ulubione środki: przedęcie i krzyk przez ustnik. Jego muzyczna wszechstronność i gęstość gry (specyficzna gadatliwość) sprawiają, że słuchając tej płyty po raz pierwszy, można odnieść wrażenie, iż oprócz perkusisty gra tu małe combo. Radykalność niektórych dźwięków – co by nie mówić, wciąż instrumentalnych – graniczy z estetyką muzyki konkretnej. Mats w sposób mistrzowski i naturalny przechodzi od jednej techniki do kolejnej, unikając konstrukcyjnego chaosu w postaci bezładnego zbioru efektów. Praktycznie żadna fraza nie powtarza się, co świadczy i o kreatywności, i o umiejętnościach wykonawczych Gustafssona. Absolutnie nie ma tu momentów przestoju, żadnych wypełniaczy. Muzyka jest tu czysto esencjonalna, istotowa. Zero swingu, maksimum ekspresji. Nieprzećiętną inwencję można docenić również dzięki świetnej realizacji nagrań. I doskonalemu porozumieniu między muzykami. To utwory perfekcyjne pod każdym względem – wykonawczym, aranżacyjnym, konstrukcyjnym i wyrazowym. Szczególną dramaturgię i zgranie podziwiać można w utworze... w każdym utworze.

Kolejnych pięć kawałków Mats nagrał w triu z gitarzystą Jimem O'Rourke i klawecistą Genem Colemanem. No i niestety wraz z pierwszymi dźwiękami gitary napięcie momentalnie siada. W grze O'Rourke'a nie słychać ani ciekawych brzmień, ani żadnego zamysłu kompozy-

cyjnego (jakby chciał swą muzyką przedstawić egzemplifikację słowa „brzdąkanie”). Także Coleman niczego specjalnie nie wnosi swym klawetem basowym, choć – w przeciwieństwie do O'Rourke'a – niczego też szczególnie nie psuje. Momentami dochodzi nawet z Matsem do jakiegoś muzycznego porozumienia (gitarzysta gra generalnie sobie a muzom). Nawet tytuły utworów są w tej części płyty zupełnie pozbawione polotu. Chwilami słychać przebliski geniuszu Gustafssona, jednak odnosi się wrażenie, że muzycy zastanawiają się wciąż, co właściwie robić dalej (nie cierpię tego elementu w improwizacji). Odrobinę ciekawiej robi się w momentach, gdy O'Rourke zamienia gitarę na akordeon. Jeszcze bardziej – gdy siada za perkusją. Wtedy nie przynudza i nie przeszkadza pozostałym. Może jestem nadbyt surowy, ale pierwsza część płyty ustawiła poprzeczkę naprawdę wysoko. Szkoda, że wśród wykonawców pojawił się O'Rourke, ale przecież skądinąd wiadomo, że on musiał zagrać ze wszystkimi na świecie.

W tym samym roku została zarejestrowana większość materiału na płytę *You Forget to Answer*. Uzupełniono go trzema nagraniami na żywo z Nickelsdorfu z 1995 roku. Album sygnują również nazwiska Guya oraz Strida. Towarzystwo doborowe, płyta wartościowa, jednak Gustafsson nie pokazuje tu pełni swych możliwości. Pierwsze skrzypce gra Guy, zaś Mats jest z całej trójki na ostatnim planie. Skupia się głównie na eksperymentach brzmieniowych, bardzo zresztą interesujących, którymi dopełnia pełną ekspresji dźwiękową nawałnicę kontrabas i perkusji, znajdujących się w rękach prawdziwych mistrzów. Generalnie Gustafsson w tej mniej dla siebie typowej roli spisuje się bardzo dobrze, choć – o zgrozo – kilkakrotnie zdaje się nawet grać jakieś melodie. Na szczęście są również momenty, w których pokazuje pazurki. Od czasu do czasu zaś wydaje ryki, które pomagają utrzymać właściwe napięcie. Do niego też należy ostatnie słowo na płycie, jej końcowe akordy. W dołączonej do albumu książeczce znaleźć można ciekawe rozważania na temat muzyki improwizowanej, autorstwa Johna Corbetta, które przy okazji stanowią również klucz do tytułów kilku innych płyt Gustafssona.

W 1995 roku Mats nagrywa w ciągu jednego dnia swoje opus magnum – solowy album *Lars Jerry, Säljes för vidare utbildning*, bardziej znany jako *The Education of Lars Jerry*. Płyta ukazała się w oficynie Xeric, a rejestrację i realizację dźwięku zajęli się O'Rourke, czym w pełni zrehabilitował się za wcześniejszą nieudaną współpracę. Gustafsson oprócz całego arsenału technik dmuchania w instrument oraz licznych sposobów wydobywania z niego dźwięków bez używania zadęcia (jak np. stukot kłapek itp.), wykorzystuje też niezwykle intensywnie właściwości akustyczne pomieszczenia.

Wszystko odbywa się w wielkiej sali muzealnej o niesamowitym pogłosie (które to okoliczności przywodzą na myśl oparte na podobnym pomysle płyty takich twórców, jak Pauline Oliveros, Ingar Zach, Werner Lüdi, John Butcher czy Hati). Efekt nie byłby jednak tak porażający, gdyby nie intuicja Matsa, który potrafił owe możliwości kapitalnie wykorzystać. Gra jak w amoku. Wspaniale wyczuwa akustykę miejsca i uwzględnia ją w każdym swym ruchu. Echo jego własnych dźwięków staje się dla niego partnerem w muzykowaniu. Albo raczej: dzięki echu tym drugim muzykiem staje się on sam. Trudno o lepszy duet niż dwóch Matsów Gustafssonów. Momentami siła rażenia bomby atomowej. Niektóre fragmenty odbieram w taki sam sposób, jak muzykę Merzbowa (notabene wystąpił on, obok m.in. Wolf Eyes, na jednym z festiwali organizowanych przez Matsa). Przeciagły skowyt (czy też zgrzyt) przeszywa, wręcz przepoławia (wzdłuż!) mój kręgosłup. Nie myślę nic, w głowie mam tylko wielki, jasny nuklearny rozbłysk. Jeśli komuś się wydaje, że nic prostszego, jak stworzyć dobry noise, to jest w błędzie. Łatwo sobie pohłasować, trudniej zakodować w brzmieniach kulę czystej energii. Dźwięki Gustafssona rażą jak promienie z Gwiazdy Śmierci. A nad saksofonem unosi się zapewne radioaktywny grzyb.

Jego gra jest tu mniej karkołomna niż na wielu innych płytach – zbyt duży natłok dźwięków w takich warunkach akustycznych mógłby jednak stworzyć wrażenie chaosu. Nie zawsze też gra wszystkimi swymi mocnymi kartami, wyciąga zawsze tylko tyle asów, ile trzeba. Swoista przejrzystość materiału dodatkowo wyostreza ostateczny obraz całości, będąc wyrazem niewzruszonej pewności rąk, ust i płuc, a przede wszystkim umysłu artysty, który dokładnie wie, czego chce. Aspekt sonorystyczny tej muzyki został wyniesiony na nieziemskie wyżyny. Mats wykorzystuje naturalny delay, by osiągnąć niezwykle interferencje dźwięków aktualnie granych z odbitymi. Może na żywo się do nich dostarczać. Interaktywność i fizyczność całego procesu pozwala modelować brzmienie w sposób znacznie bardziej precyzyjny niż w przypadku efektów komputerowych lub zabiegów studyjnych. Echo sprawia też, że nie wygasa, napięcie jest nieustannie podtrzymywane. W utworze piątym znajduje się też coś dla miłośników dronów. Kulminacją płyty jest przerażający i jednocześnie piękny utwór szósty: *Message from Fatmomakke*. To już nie potop szwedzki, to szwedzkie tsunami. Pewien krytyk stwierdził kiedyś bardzo celnie, iż Mats dmie nieraz w instrument z taką mocą, jakby chciał „wprostować saksofon”. Genialny album, być może numer jeden nie tylko w jego dyskografii, ale i całym free jazzie. Po prostu absolut!

Nieco mniej radykalne oblicze prezentuje natomiast Gustafsson we współpracy z amery-

kańskim saksofonistą i kłarnecistą Kenem Vandermarkiem, który na tle Matsa jawi się jako muzyk bardziej konwencjonalny, mocno przywiązany (co sam podkreśla w wywiadach) do tradycji zarówno jazzu, jak i muzyki klasycznej – nie zmienia to wszakże faktu, że jest w swojej stylistyce bardzo ceniony i ma na koncie kilka znakomitych płyt, szczególnie z Territory Band [por. też esej *Open ears* Jana Topolskiego w 3 nr „G” – przyp. red.]. W 1995 roku zostaje nagrana (a 2 lata później wydana, zresztą bardzo efektownie) płyta *Blow Horn* projektu FJF. Oprócz Gustafssona i Vandermarka tworzą go Steve Hunt za bębnami oraz Kent Kessler na kontrabasie. Muzycy grają oparte na pracy motywu energetyczny free jazz (z akcentem na „jazz”), metodyczny, konsekwentny i raczej idiomatyczny. Hunt to chyba najbardziej tradycyjny perkusista wśród tych, z którymi grał Gustafsson. Pewnie trzyma rytm i napędza całą maszynę, mniejszą uwagę przywiązując do brzmienia. Obaj saksofoniści chętnie grają unisono, co wzmacnia siłę rażenia. Z pewnością nie jest to najbardziej porywająca płyta w dorobku Gustafssona (gdy ją usłyszałem, byłem zaskoczony, bo znałem wtedy Matsa z bardziej awangardowych wcieleni), jednak myślę, że mimo wszystko warto ją znać, choćby dla czwartego utworu, w którym Mats prezentuje się naprawdę ciekawie i stosunkowo kompletnie.

Muzykę równie silnie osadzoną w jazzowej spuściźnie zawierają nagrania projektu AALY Trio + Ken Vandermark, gdzie sekcję rytmiczną tworzą Peter Janson i Kjell Nordeson (pochodzący z rodzinnego miasta Gustafssona). Posiadam sześć płyt Matsa z tym składem. Reprezentują estetykę zbliżoną do stylu FJF, ale – moim zdaniem – na trochę wyższym poziomie. Przede wszystkim muzycy wykonują utwory z zaangażowaniem i przekonaniem, które mogą udzielić się słuchaczowi. Mamy tu więc solidne, rasowe granie, aczkolwiek w duchu nieco konserwatywnym. Osobiście mniej jestem przekonany do tego nurtu muzycznych poszukiwań Gustafssona, jednak najwyraźniej dla niego samego wydaje się on być ważny, o czym świadczy ilość nagrań dokonanych w tym kwartecie.

Do tradycji odwołuje się też dedykowana sławnemu trębaczowi płyta *For Don Cherry* będąca kolejną współpracą Gustafssona z perkusistą, tym razem jest nim Hamid Drake. Jego rola ogranicza się tu jednak prawie wyłącznie do tworzenia rytmicznego tła dla saksofonisty, głównie za pomocą talerzy. W pierwszym utworze odczuwalne jest skrajne skupienie, kontemplacja i precyzja, ale już w następnym muzycy dają upust dzikości serca, popadając przy tym w klimaty nieco plemienne. W trzecim mamy zabawę w zaklinacza węży, a po niej m.in. obszerne, choć nieco standardowe solo na bębnach. Wątki etniczne puentuje w ostat-

niej odsłonie gra na tabli. Zdecydowanie płyta lżejszego kalibru, której wartość obniżają do tego obfite okłaski po każdym kawałku.

W roku 1996 do tria Guy/Gustafsson/Strid dołącza pianistka Marilyn Crispell i wspólnie nagrywają płytę *gryffgryffgryffs* zawierającą utwory o różnej gęstości i dynamice, zawsze jednak o interesującej budowie. Narracja jest nielinearna. Saksofony Matsa mamroczą coś w malignie, Crispell generuje punktualistyczne monady, Strid zdaje się mieć cztery ręce, zaś nad wszystkim króluje genialny Guy. Atmosfera momentami lekko oniryczna z nagłymi, szorstkimi przebudzeniami, zwykle autorstwa Gustafssona, najbardziej niespokojnego tu ducha. Ale chwilami nawet on, wraz z całym zespołem, zwalnia do niemal bezruchu w bezczynie.

Wreszcie ponownie Mats solo na *Impropositions*, gdzie oprócz muzyki otrzymujemy animacje, zdjęcia itp., a także 80-stronicową książkę. Nienagannie muzyczne rzemiosło, niewyczerpany potencjał, nieprzeciętna wyobraźnia kompozytorska. Gustafsson wydobywa ze swoich instrumentów (nie tylko saksofonów, ale również m.in. francuskiego flażoletu, pewnej odmiany fletu prostego) dosłownie wszystko – od nerwowego staccata po drony godne didżeridu, często po kilka tonów naraz, niczym w gardłowym śpiewie mongolskich koczowników. Płyta ma wyraźnie eksperymentalny charakter. To swoisty przegląd wojsk: słyszymy, co w ogóle można zagrać, a nawet rzeczy, zdawałoby się, niewykonalne. Bardzo dowcipny jest utwór *Klabuster-M*, skomponowany przez wirtuoza tuby Pera-Åke Holmländera. Gustafsson sprawia początkowo wrażenie, jakby się zmieszał, bo zaraz daje czału dla równowagi. Jednak jeszcze bardziej komiczne rzeczy wyprawia potem w autorskim *Just a Slice of Acoustic Car*, coś à la Szadoki. Co ciekawe, zaskakująco długo czekać musimy na fortissimo. Być może Mats chciał przełamać stereotypy dotyczące jego gry. Ale nasza cierpliwość zostaje nagrodzona – w *Bevllohallat Hhu* nadchodzi nawałnica o sile 12 stopni Beauforta. Chociaż te erupcje decybeli są krótkotrwałe i poprzedzane fragmentami spokoju, nieraz nawet kompletnej ciszy. Gustafsson prezentuje na tej płycie najwyższy kunszt, jednak mi osobiście czegoś tu brakuje. Może pogłosu z *The Education of Lars Jerry*?

Przetrwają tylko najsilniejsi. Po licznych płytach w szerszych składach Gustafsson i Guy nagrywają w 1997 roku tylko we dwóch *Frogging* (jako że „muzyka improwizowana jest jak łapanie żab”; konsekwentnie tytuły kolejnych utworów są łacińskimi nazwami różnych gatunków tych płazów). Mats, jak sam wyznaje, skupia się na frazowaniu i przepływie energii. Choć instrumenty pozostają ze sobą w ścisłym dialogu, myślę, że równie ciekawy byłby efekt rozdzielenia śladów i wydania ich w postaci dwóch płyt solowych. Każda z nich byłaby godna polecenia. A razem, dzięki synergii, są jeszcze

co więcej warte niż prosta suma składników – muzycy porozumiewają się doskonale i mają do siebie zaufanie.

W tym czasie powstaje też *One to (Two)*, gdzie Matsowi towarzyszy Günter Christmann. Para świetnie dopasowana, grają autentyczny free improv. Gustafsson „sapie, dyszy i dmucha, żar z rozgrzanego mu brzucha bucha: uch, puff, uff... Nagle – gwizd! Nagle – świst!”. Christmann dzielnie wtóruje mu na wolonczeli i puzonie, a wszystko aż kipi od glissand. Album bez wątplenia dorównuje najlepszym wcześniejszym dokonaniom Matsa i gorąco go rekomenduję. Co do samego Christmanna, koniecznie trzeba przy tej okazji wspomnieć o znajdującej się poza wszelkimi paradigmatami płycie **water writes always in *plural* projektu Vario (sygnowanej przez jego wcielenie nr 34-2). Gustafsson wystąpił tu w ramach tej inicjatywy po raz drugi, zaś oprócz niego i Christmanna mamy w tej edycji przyjemność słuchać również Lovensa, Christiana Munthe oraz Thomasa Lehna, którego syntezator dodaje tej muzyce nowego wymiaru. Przedsięwzięcia łączące instrumenty elektroniczne i akustyczne bywają w świecie wolnej muzyki najbardziej owocne, oczywiście pod warunkiem, że wszystko się dobrze ze sobą zestroi. Tak właśnie jest w tym przypadku, dokonane to zostało po mistrzowsku, a płyta jest prawdziwym arcydziełem. Mats czuł się w tym gronie jak ryba w wodzie, o czym świadczy słyszalny w jego grze entuzjazm.

Kiedyś w końcu musiało do tego dojść. Jeszcze w 1997 roku Mats znalazł się w składzie tentetu Petera Brötzmanna, stając się współtwórcą kakofonii trójpłytowego wydawnictwa *The Chicago Octet/Tentet* [por. też esej *Eksploracja z dawną oczekiwana* Dariusza Brzostka w 5-6 numerze „G” – przyp. red.]. Można sobie wyobrazić, jaką potęgą dysponuje zespół złożony z 10 muzyków, wśród których są mocarze pokroju Gustafssona i Brötzmanna (mogący nawet dzielić przez zero, co głosi tytuł jednego z utworów). Wprawdzie instrumentalisci nie starają się wydobywać dźwięków najgłośniej, jak potrafią, jednak całość i tak w porwach osiąga 8 stopni, ale tym razem w skali Richtera. A dzięki doświadczeniu lidera wektory sił się nie znoszą, lecz sumują. W tym wszystkim Matsowi udaje się wyraźnie zaznaczyć swoją obecność, nawet jedna z kompozycji (nagrana dwukrotnie – studyjnie i koncertowo) jest jego autorstwa. Nic dziwnego, że dwa lata później ponownie bierze udział w projekcie Chicago Tentet. Płytę *Stone/Water* nagrał na żywo podczas festiwalu Victoriaville wypełnia tym razem tylko jedna suita, dziejąc się tam jednak rzeczy niesamowite – zupełnie unikatowe efekty brzmieniowe, prawdziwa feeria dźwięków nie z tego świata. Wszystko trwa niecałe 40 minut, ale pomysłów jest tyle, co na tamtych trzech krążkach razem wziętych. Dzieło wielkiego formatu, choć przy bogatej obsadzie

tylko część splendoru spada na Gustafssona.

W 1997 roku Mats postarał się też o własny większy skład. Na *Hidros One* zebrał śmietankę osobistości nowoczesnego grania: Christmanna, Axela Dörnera, Guya, Holmländera, Fredrika Ljungkvista, Freda Lonberga-Holma, Sandella oraz Strida. W takim towarzystwie sztuka może właściwie rodzić się sama, cóż dopiero mówić o sytuacji, gdy umiejętnie się wszystko zaaranżuje. Powstała muzyka wielopłaszczyznowa, utkana ze stukotów i zgrzytów, zaś cały zespół funkcjonuje tu jak jeden organizm. Wyrafinowane preparacje instrumentów imitujących odgłosy wczesnych hominidów i innych wymarłych prastworzeń lądowych i wodnych, tudzież współczesnej fauny wszystkich stref klimatycznych – na równi ze skrzypieniem butów Wielkiej Armii Napoleona przedzierającej się przez śniegi Niziny Wschodnioeuropejskiej, brzmieniami tajemniczych urządzeń pneumatycznych i elektrycznych rodem z programów kanału Discovery Science oraz drganiem sprężyn ogromnego zegara. Instrumenty jakby nienaoliwione, chętnie i uroczonie się zacinają. Wszystkie rządzi się prawami logiki nieklasycznej, a rozrasta się do rozmiarów epickich. Jednym słowem: Radical Aryan Culture.

Nie wszystkie produkcje Gustafssona z tego okresu są równie udane, czego przykładem jest album *Background Music* tria Gustafsson, Nordeson i Guillermo Gregorio (1998). Tytuł niestety adekwatny – z całej trójki tylko Nordeson stanął na wysokości zadania, saksofonistom brak zupełnie konceptu, a także siły i ochoty. Grają zachowawczo i sztampowo, bazując często na wytartych kliszach. Na szczęście wypalenie okazało się tylko przejściowe.

Osobną kategorię tworzą kolaboracje Gustafssona z Corbettem, który był już wcześniej producentem wielu dokonań Matsa. W roku 1999 każdy z nich pojawił się gościnnie na płycie drugiego. Corbett szczególnie podoba mi się jako pładronik, bo gitarzysta jest takim sobie. Płyta *I'm Sick About My Hat* (wydana pod szyldem John Corbett & Heavy Friends) to doprawdy dzieło szalonego geniusza – Corbett powynajdywał naprawdę zdumiewające i dziwaczne sample, zaś jego „ciężcy” (bardzo trafnie!) przyjaciele twórczo je dopełnili. Album *Sticky Tongues and Kitchen Knives*, wydany dla Xeric, jest z kolei już tak awangardowy, że bardziej chyba się da – dalej jest tylko ściana albo przepaść. Sygnowana jest jako Mats Gustafsson & His All-Stars featuring John Corbett, jednak w rzeczywistości muzyków jest tylko dwóch (za to jeden z nich stosuje obficie sampling). Skrajna kuriozalność tej prawdziwie wyzwolonej muzyki zachwyca mnie i fascynuje – to już w pewnym sensie (ale nie tym powszechnie utartym) antymuzyka. Wprawdzie w twórczości improwizowanej lub konkretnej niektóre klasyczne atrybuty muzyki, takie jak melodia czy harmonia, czasem zupełnie zani-

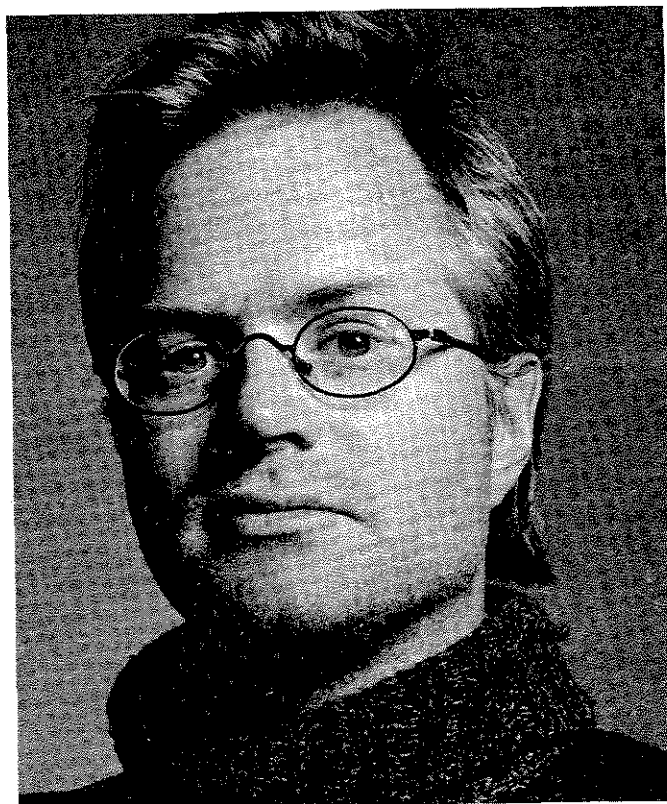
kają, a na tej płycie funkcjonują jeszcze jakieś ich szczątki, jednak są one całkowicie spotworzone, zdegenerowane, choć uroczę w swym obłędzie. To kalejdoskop horrendalnych absurdów porównywalnych jedynie z katalogiem Sublime Frequencies lub dyskografią People Like Us. Trudno mi zachować dystans, bo pładrofonia jest estetyką bliższą memu sercu niż free jazz, a nawet free improv. Choć więc według moich kryteriów płyta ta plasuje się w rzędzie najbardziej zachwycających, zdaje sobie sprawę, że wielu Czytelników umiejscowi ją na drugim końcu tej skali, jako dezorientującą i być może nawet bulwersującą.

W tym miejscu muszę przerwać opowieść, choć na dobrą sprawę to dopiero jej początek – omówić całą dyskografię Gustafssona czy wszystkich aspektów jego różnorodnej działalności nie sposób (mimo dużej wybiórczości nie wykroczyłem na razie nawet poza lata dziewięćdziesiąte), tym bardziej, że pozostaje on wciąż niezmiennie aktywny (na 2006 rok zaplanowany jest prawdziwy wysyp jego nowych płyt; po szczegółowe informacje odsyłam np. na www.emd.pl/wiki). Mogłem oczywiście napisać tekst w formie top10, jak w przypadku Metamkine w zeszłym numerze „G”. Jednak tutaj mowa jest o konkretnym, żywym człowieku, więc wolałem ukazać w sposób możliwie adekwatny, jakimi ścieżkami idzie i jaka jest moja ich ocena, jakie są jego relacje z ważnymi zjawiskami w muzyce, jak ewoluuje, a nawet jakie ma słabości. Mam nadzieję, że udało mi się przynajmniej wskazać główne kierunki jego artystycznych poszukiwań.

We wcześniejszym etapie rozwoju muzyki improwizowanej wśród artystów grających na instrumentach dętych ton najczęściej nadawali saksofoniści. To oni byli najbardziej radykalni i innowacyjni, choćby Evan Parker, Anthony Braxton, a także wczesny (podkreślam: wczesny) John Zorn. Obecnie wiele najciekawszych zjawisk ma swoje źródło w twórczości licznych grona niesamowitych trębaczy, takich jak Dörner, Franz Hautzinger czy Sabine Ercklentz, powołujących do życia własne fascynujące światy. Gustafsson jest jednym z nielicznych saksofonistów, którzy potrafią być równie kreatywni. Jest też osobowością wyrazistą i charyzmatyczną i odcisną na grze swoje własne piętno.

Muzyka Gustafssona albo mrozi, albo parzy. Nigdy nie jest letnią zakupą – w opozycji do różnych form klasycznych (tradycyjnego jazzu, ale i popu, najbardziej zaś muzyki poważnej w stylach takich, jak galant), gdzie dba się o równowagę. Między tonami wysokimi a niskimi, dźwiękami głośnymi a cichymi, fragmentami wolnymi a szybkimi itp. Pod hasłami zasad harmonii pucuje się tam maksymalnie obłą, nudną i nijaką papkę jałowych ozdobników. U Matsa wszystko jest *jakies*, wszystko ma w sobie życie. Ta muzyka na szczęście nie jest cool.

Janusz Zieliński



„Życie to dźwięk.

Dźwięk to życie...”

Kilka zdań wprowadzenia do opery Sera Henrika Hellsteniusa

TOMASZ CYZ

1. W 1998 roku Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” nosił podtytuł »Północ: grano niemal wyłącznie Skandynawów. Norwegów reprezentowali między innymi Arne Nordheim (ur. 1931), Olav Anton Thommessen (1946), Lasse Thoresen (1949) oraz Rolf Wallin (1957). Krytycy okrzyknęli edycję jako jedną z najlepszych w ostatniej historii.

Wśród kompozytorów nie było Henrika Hellsteniusa. To nazwisko mieliśmy usłyszeć dopiero w 2001 roku w kontekście filmu Elling Petera Naessa: autorem scenariusza był bowiem Axel Hellstenius, brat Henrika. Trzy lata wcześniej, w roku „Północnej Jesieni”, powstało ich wspólne dzieło – opera kameralna Sera.

2. Henrik Hellstenius urodził się 28 kwietnia 1963 roku w Oslo, kształcił w Królewskiej Akademii Muzycznej pod opieką Thommessa oraz Thoresena. Jest jednym z najważniejszych norweskich kompozytorów młodego pokolenia; współpracuje z zespołami baletowymi, pisze dla teatru, przez wiele lat grał – jako pianista – w różnych jazzowych i rockowych

zespołach. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London 2001) nie podaje o nim żadnych informacji, podobnie Encyklopedia Muzyczna PWM (Kraków 1993). Jego utwory nie były dotąd wykonywane podczas „Warszawskiej Jesieni”, prawdopodobnie jeszcze nigdy nie zabrzmiały w Polsce.

W biografii Hellsteniusa jest fakt, którego przeoczyć się nie da, który ją oświetla i podpowiada interpretacyjne tropy: to spotkanie z Gérardem Griseyem (w paryskim Conservatoire Supérieur oraz IRCAM-ie). Skandynawska muzyka od jakiegoś już czasu zdaje się kontynuować jedną z najważniejszych współczesnych szkół kompozytorskich – francuski spektralizm.

3. Początki spektralizmu sięgają lat 70. Wśród twórców wymieniani są wspomniani już Gérard Grisey (1946-1998), Hugues Dufort (1942), Tristan Murail (1947) oraz Michaël Levinas (1949). Termin nie odnosi się wyłącznie do czystej techniki kompozytorskiej, znajduje również zastosowanie w estetyce. „Muzyka jest sposobem istnienia dźwięków – mówił Grisey. – Jesteśmy muzykami i naszą materią jest dźwięk, a nie literatura; dźwięk, a nie matema-

tyka; dźwięk, a nie teatr; dźwięk, a nie sztuki plastyczne, fizyka kwantowa, astrologia lub akupunktura”. A Dufort dodawał: ideą muzyki spektralnej jest estetyka przejrzystości.

W muzyce spektralnej najważniejsze są słyszalne naturalne tony składowe jednego dźwięku (aliquoty), spektraliści interesuje przede wszystkim „czysty dźwięk”; traktują go jak żywy złożony organizm, strukturę, która posiada swoje bogate wewnętrzne spektrum. Oczywiście, tworzenie muzyki na podstawie wyników analizy harmonicznego widma początkowo zaowocowało twórczością instrumentalną. Ale spektraliści nie zamykają się w wymyślonych wcześniej formułach i rygorach; tworzą zjawiskowe impresje, przejrzyste i zmysłowe. Nie boją się wykorzystywać ludzkiego głosu.

Podczas „Warszawskiej Jesieni” w roku 2003 wykonane zostały *Quatre chants pour franchir le seuil* (Cztery pieśni przy przekraczaniu progu) Gérarda Griseya na sopran i 15 instrumentów; medytacje o śmierci w czterech odsłonach – śmierci anioła, cywilizacji, głosu i ludzkości. Warszawskie wykonanie prowadził Pierre-André Valade, ten sam, który dyrygował jedynym nagraniem opery Hellsteniusa...

4. Sera jest operą jednoczęściową, składa się z 12 scen z prologiem; to rzecz o „hałasie, ciszy, chaosie i aniele”. Ciekawe, że o aniele – jego śmierci – pisał także w pierwszej części *Quatre chants* Grisey, wykorzystując zanurzone w judeochrześcijańskiej kulturze wiersze Christiana Cuez Ricorda. Axel i Henrik Hellsteniusowie wydają się sięgać do tej samej tradycji: wśród osób znajdziemy przecież Boga, Lilit, tytułową Serę oraz Abła.

Imię Abel pochodzi z hebrajskiego „Hebel” – czyli tchnienie, opar; w Biblii Abel występuje jako młodszy syn Adama i Ewy, pasterz owiec, zabity przez swego starszego brata Kaina. Sera to żeńska odmiana serafina: według Pisma (Iz 6,2) serafinowie to unoszący się nad tronem Boga sześcioskrzydli aniołowie, według chrześcijańskich egzegetów należą do najwyższego w hierarchii chóru, zwani są także aniołami miłości. Lilit to pierwsza żona Adama, samowolna i złośliwa; chciała tych samych praw, które otrzymał od Boga Adam, ale rozczarowana rolą, jaką jej przypisano, opuściła go. W tradycji talmudycznej przedstawiana jest jako demon mający w czasie burzy nawiedzać odludne miejsca, w Biblii (Iz 34,14) wspomniana jako „jędza”, „upiór nocny” czy też „sowa błotna”, według legend arabskich poślubiła diabła i stała się matką złych duchów. Jest niebezpieczna zwłaszcza nocą, kiedy napada samotnych mężczyzn, zagraża kobietom w ciąży, porwaa dzieci i robi krzywdę noworodkom. Kim jest Bóg?

5. Bóg Hellsteniusa jest przeziębiony, ma katar. Spaceruje po swoim niebie, słucha modlitw i próśb wypowiedzianych przez ludzi wszystkich języków, złości się na Serę, która z nich drwi. Sera musi zejść na ziemię, bo Lilit kończy ostatni projekt i prosi Boga, żeby przysłał anioła-wysłannika po przesyłkę.

Pierwszym tematem opery kameralnej Sera Henrika Hellsteniusa jest sama muzyka: Lilit chce stworzyć wieczną ciszę, Sera zamierza jej w tym przeszkodzić, prosi o pomoc kochającego dźwięki Abła, Bóg jest prawie nieobecny, opuszczony i niemal bezsilny, jakby zamknął się w wypełnionej płytami bibliotece... Abel jest spektralistą, jak Hellstenius. Muzyka może zostać ocalona tylko przez muzykę, spektralizm jawi się jako jej nowa ożywcza siła. „Atrybutami formy kuli – pisał o muzyce dawnej Bohdan Pocij – są równowaga, symetria, proporcjonalność, harmonia, wszak z środka kuli mamy jednakową odległość do wszystkich punktów na jej powierzchni”. Taką samą sytuację przynosi spektralizm. Wszystko istnieje i zawiera się w spektrum dźwięku, w jego widmie. Musimy się pozwolić mu otoczyć, znaleźć się w jego wnętrzu. Jak w kuli właśnie.

Pierwsze jest angielskie „Silence... Silence” (słowo »cisza« pojawia się w operze najczęściej). Lilit dopowiada: »Stillhet gir fred. Fred gir

liv. Livet er stillhet / Cisza przynosi pokój. Pokój daje życie. Życie jest ciszą”. I dalej: „Dźwięk to hałas. Hałas to chaos. Chaos to śmierć”. Zdania są krótkie, twarde, ostre jak brzytwa. Lilit jest niebezpieczna, pojawia się w otoczeniu niewidzialnej, wielojęzycznej Sekty. Lilit ma plan: chce zniszczyć dźwięki, nagrać je i oddać do boskiej biblioteki. Sera otrzymuje przesyłkę i wypuszcza z rąk jedną płytę. Lilit dostaje szału, słyszy okropny hałas, dzikie głosy, które ją otaczają i męczą. Sera wyczuwa niebezpieczeństwo, ale nie jest w stanie nic zrobić sama. Wybiera do pomocy człowieka: wie, że Abel tworzy i eksploruje dźwięki, wie, że dźwięk jest dla niego wszystkim.

Ale Lilit odkrywa intencje Sery; skarży się Bogu, że anioł-wysłannik nie oddał mu wszystkich płyt. Bóg nie chce słuchać żadnych tłumaczeń. Dochodzi do rozstrzygającej rozgrywki. Sera prosi Abła, żeby kochał dźwięki i tworzył je w nieskończoność; otacza go magicznym kregiem. Lilit chce przekonać go, że dźwięk to chaos, a chaos to śmierć. Abel wydaje się niezłomny: »Lyd er liv. Livet er lyd / Życie to dźwięk. Dźwięk to życie... Wszyscy rodzą się w krzyku«. Ale Lilit okazuje się silniejsza: nagrywa Abła, nakłada mu słuchawki i zabija ogłuszającą dźwiękową kakofonią; Sera nie jest w stanie nic zrobić. Wreszcie pojawia się Bóg, który ogłasza ostateczną karę: Sera zesłana zostaje w nicość, skazana na wieczną ciszę Lilit odcina sobie uszy.

Scena pustoszeje. Do martwego ciała Abła podchodzi Sera i tchnie w niego nowe życie. „Våkne, lille Abel. Du må våkne... Skape lyd... / Obudź się, mały Ablu. Musisz się obudzić. Musisz żyć... Tworzyć dźwięki...”.

6. Muzyka wyłania się niemal z nicości. Pierwszy jest chór: ludzkie głosy budują niezwykłą dźwiękową magmę, w której pojawia się mówione słowo Lilit. Jest przerażające, ciche i tnące, powtarzalne i narastające. Przechodzi w śpiew, krzyk, jakby niemal rodziło się w bólu; jakby muzyka – dźwięki – cierpiała, bo ktoś chce ją uśmiercić. Pojawiają się pierwsze instrumentalne odpryski, wreszcie otwiera się spektralna harmonia, którą przerywa kichnięcie Boga.

Bóg jest mężczyzną: śpiewa niskim męskim głosem, ale potrafi też wlecieć wysoko, jak kobieta, jak anioł. Pierwsza rozmowa z Serą jest długa i pełna napięcia. Interesująco brzmią niektóre odezwania Sery: jedno jest quasi hymnem, parodią nawet („Uwolnij mnie, o Panie, z artretyzmu, anginy i prostaty”); drugi to niemal dosłowny cytat z *Das Abschied* z *Das Lied von der Erde* Gustava Mahlera („Dobry Boże, któryś jest w niebie. Zatrzymaj plagi. Zatrzymaj powódź. Zatrzymaj głód”). Klótnia Boga i Sery przenosi się w najwyższe rejony, piszczące i świrujące. Wreszcie opadające widma instrumentów – od najwyższych do najniższych – ilustrują podróż anioła na ziemię. „Lubię tych, którzy nazywają

siebie ludźmi... Lubię tych, których nazywają ludźmi” – śpiewa Sera. Instrumenty (flety, klarnety, róg, trąbka, puzon, perkusja, fortepian, skrzypce, wiolonczela, kontrabas) wymieniają się motywami, budują ciągle zmienne tło.

Sekta mówi, recytuje, rzadziej śpiewa w układzie kilku wybranych interwałów; szeleści, szemrze, syczy, tworząc niepokojącą powłokę. Kiedy Lilit słyszy wewnętrzne głosy, warstwa brzmieniowa uwewnętrznia się, nie daje spokoju. Świetne jest wejście Abła: w jego śpiewie słychać alikwotowe ciągi, jego głos przypomina szklaną i przezroczystą kulę. Abel skanduje, powtarza słowa, bawi się nimi: jakby badał, sprawdzał i analizował jego brzmienie; jakby był zacięty płytą. Albo nienormalnym, którego odstępstwo polega na powtarzaniu jednego słowa, z którego wynikają kolejne, dalej całe frazy, zdania, znaczenia. Podobnie zaczyna się zachowywać Sera. W czasie ich rozmowy słychać akord-uderzenie z początkowych taktów pierwszej części *Symfonii* Mahlera (Sera mówi wtedy: „Wiem, że tak bardzo kochasz dźwięki... dlatego zrozumiesz...”).

„W *Quatre chants* Griseya – pisał Peter Niklas Wilson – widoczne są nawiązania do zakorzenionego w tradycji zachodniej toposu śmierci... Potężne dźwięki niskich bębnow i poczwórne fortissimo tub rozpętuja dźwiękowe interno, które nasuwa skojarzenia z Berliozem i Mahlerem. Obrazem bitwy ostatecznej, po której następuje liryczny śpiew łabędzia, Grisey, być może nieumyślnie, dopisuje się do wielkich scenariuszy śmierci i pożegnań Mahlera i Straussa”. Ciekawe, jak bardzo są świadome i co znaczą nawiązania Hellsteniusa do Mahlera, do Griseya...

Muzyka Sery jest barwna, zmienna, żywa, przyciąga szklistym brzmieniem, mrocznym nastrojem, chwilowymi rozjaśnieniami. Jest niesłychanie delikatna, subtelna, jak półprzezroczysta zasłona, potrzebuje dużej uwagi i wrażliwości. Opera oryginalnie napisana została w norweskim języku, w Warszawie usłyszeliśmy ją w wersji angielskiej. Może szkoda, bo ostrość i twardość brzmienia norweskogo języka służą temu dziełu. Szkoda też, że w akcji dramatu wykorzystano emblematy współczesności: przecież tą rzeczywistością „uwspółcześnia” już sama muzyka.

7. Abel umiera, ale Sera obdarza go nowym życiem. Jak w baśni, gdzie wszystko ma swój początek i dobry koniec. Dlaczego właśnie Abel? Przecież muzyka nie może powstać bez tchnienia w instrument, albo na-tchnienia...

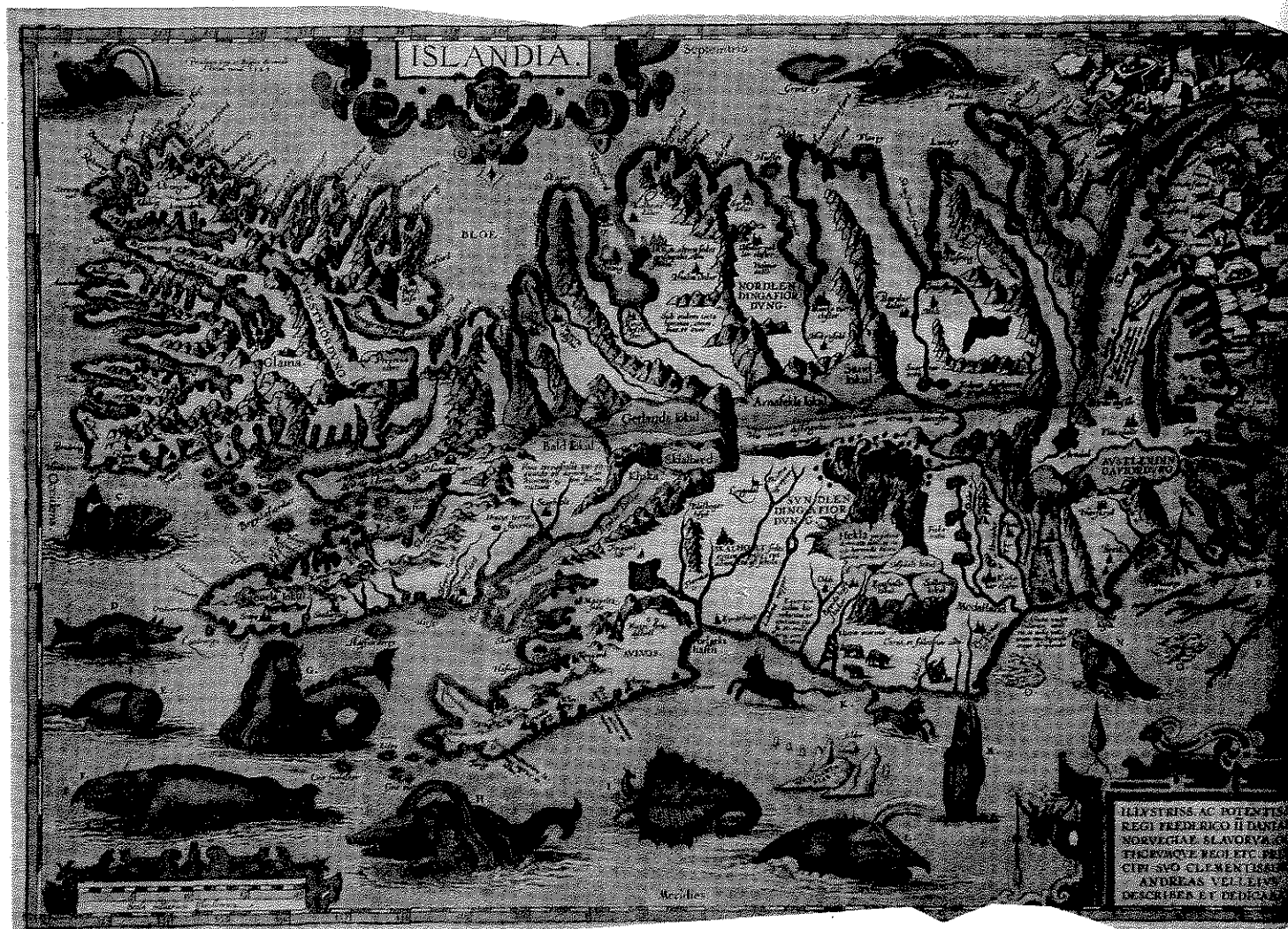
Tomasz Cyz

Niniejszy tekst był pisany na zamówienie i opublikowany w książce programowej przy okazji premiery Sery w warszawskiej Operze Narodowej w listopadzie 2003 roku. Dziękujemy Dyrekcji ON i Autorowi na zgodę na redakcję i przedruk.

Sagi i nowoczesność

O muzyce Haukura Tómassona

GRZEGORZ FILIP



Jeden z najważniejszych dziś kompozytorów islandzkich – piszą krytycy o Haukurze Tómassonie. (W Polsce nikt by tak nie powiedział o 45-latkui!) A kompozytorów jest w Islandii wielu, *per capita* najwięcej w Europie. Może dlatego, że zwraca się tam dużą uwagę na kształcenie muzyczne.

Wyspa lodowców i gejzerów rozwinęła się w ostatnim stuleciu skokowo nie tylko pod względem gospodarczym, ale też w dziedzinie kultury. „Na początku XX wieku był to jeden z najbardziej zaćofanych krajów europejskich” – mówił mi kilka lat temu prof. Marek Podhajski, muzykolog, który wiele lat spędził w Islandii. – „Uniwersytet został założony w 1911 roku, pierwszy koncert symfoniczny

odbył się w 1926, rozgłośnia radiowa rozpoczęła pracę w 1930 roku, w 1938 parlament islandzki wydał zakaz budowania lepiarek, w których do tej pory mieszało wielu ludzi. W 1930 roku założono w Rejkjaviku szkołę muzyczną o poważniejszym poziomie, w 1950 powstaje pierwsza orkiestra symfoniczna, a w 1945 Związek Kompozytorów Islandzkich. Niewiarygodny postęp dokonał się w tym kraju w ciągu jednego tylko stulecia. Dziś Islandia, jeśli chodzi o standard życia, należy do czołówki światowej. Również w rozwoju kultury muzycznej odnotowujemy niezwykłe osiągnięcia. Spośród około 45 tys. uczniów szkół podstawowych aż 22 procent uczęszcza również do szkół muzycznych.

Trzeba pamiętać, że to mały kraj, w którym liczba ludności wynosi tylko 300 tys. Gdyby te proporcje udało się przenieść na grunt polski, byłibyśmy muzyczną potęgą."

Haukur Tómasson urodził się w roku 1960 w Rejkiawiku. Z muzyką miał kontakt od najmłodszych lat, jako że pochodzi z rodziny, w której grali wszyscy, m.in. jego siostra, a starszy brat Jonas Tómasson również jest kompozytorem. Haukur w dzieciństwie uczył się gry na fortepianie, przerwał, by zacząć znów jako szesnastolatek. Obracał się wśród muzyków. W koledżu w Hamrahlił śpiewał w chórze. To ważne, bo dziś wykorzystuje te doświadczenia w komponowaniu dzieł wokalnych, przede

wszystkim opery *Gudrun's 4th Song*. Wreszczie – jak mówi – zdał sobie sprawę z tego, że muzyka interesuje go bardziej niż cokolwiek innego. Nie od razu zdecydował się na karierę kompozytorską, choć tworzyć zaczął, mając osiemnaście lat. Wkrótce rozpoczął lekcje u Thorkella Sigurbjörnssona. Zafascynowany Świętym wiosną, pisał początkowo pod wpływem Strawińskiego. Thorkell Sigurbjörnsson (ur. 1938) nie był prowincjonalnym nauczycielem, studiował w USA, był w Darmstadtzie, propagował nową muzykę w radiu islandzkim. Gdy mistrz przeniósł się do Reykjavíku, Haukur podążył za nim. Później pobierał też nauki u pianisty i kompozytora Atli Heimira Sveinssona (ur. 1938), który miał za sobą studia w Kolonii i kursy w Darmstadtzie, tworzył pod kierunkiem Bernda Aloisa Zimmermanna i Stockhausena, potem przewodniczył Związkowi Kompozytorów Islandzkich i organizował w swoim kraju festiwale nowej muzyki. Uczniami Atli Heimira byli oprócz Tomassona: Atli Ingólfsson, Thorsteinn Hauksson, Kjartan Ólafsson i Helgi Pétursson.

Haukur, prócz kompozycji, studiował także grę na fortepianie i organach. Czuł jednak, że na rodzimej uczelni nie jest w stanie nauczyć się zbyt wiele. Wspomina, że miał do dyspozycji skromną bibliotekę: brak partytur i płyt, po prostu nic z nowej muzyki. Nudził się w Rejkiawiku, chciał zobaczyć świat. W 1983 przeniósł się więc na dwa i pół roku do Kolonii, do Joachima Blumego (1923-2002). W kolońskiej bibliotece znalazł wszystko, od Schönberga po Stockhausena. Oglądał zapisy spektakli teatru muzycznego zebrane przez Kagelę. Słuchał nowej muzyki przez radio. A jeszcze w co drugim mieście niemieckim festiwal muzyki współczesnej...

Śladami brata Jonasa udał się potem do Amsterdamu, gdzie był studentem Tona de Leeuwa (1926-1996). Ten uczył dobrze, wspomina Islandczyk, ale miał mało czasu. Poza tym nauczyciel i całe środowisko byli wtedy zafascynowani Orientem, czemu Haukur jakoś się nie poddał. W Holandii został tylko przez zimę 1986/87 i po roku spędzonym w Islandii oraz po kursach w Sienie, gdzie studiował u Klausu Hubera, wyruszył w 1988 do USA. Miał już wtedy na koncie kilka dziesiątych utworów kameralnych, np. *Eco del passato* (1988) na flet i klawesyn czy *Octette* (1987). *Eco* składa się z czterech części, każda oparta jest na charakterystycznym wzorze melodyczno-rytmicznym. *Octette*, skomponowany dla Caput Ensemble, ma z kolei sześć części, zespół podzielił zaś kompozytor na cztery duety. Już w tych utworach ujawniają się istotne cechy metody twórczej Islandczyka: indywidualne traktowanie instrumentów, łączenie ich w pary, budowanie tempozycji wieloczęściowych, czasem skutkiem tego rozdzielonych, innym razem o częściach spójnie połączonych ze sobą. „Kiedy wpada mi

do głowy pomyśl – mówi kompozytor – jest on zwykle związany z konkretnym instrumentem.” Wspomina Tona de Leeuw, który uczył, że gdy się pisze np. solo na klarnet, trzeba wciąż myśleć o klarnecie, grać na nim, kłaść się z nim spać... „Muzyka Tómassona jest instrumentalna w najlepszym tego słowa znaczeniu. U jej podstaw leży głębokie zrozumienie instrumentów” – pisze islandzki krytyk Árni Heimir Ingólfsson.

W Kalifornii studiował Haukur u Briana Ferneyhougha, autora muzyki skomplikowanej, który miał jednak studentów o bardzo różnych zainteresowaniach stylistycznych, także minimalistów. Patrząc wstecz, Haukur przyznaje, że był pod jego silnym wpływem i wiele się od niego nauczył. Ale wspomina też o wpływie Bartóka z czasów, gdy studiował z Huberem stosowanie przez Węgra złotego podziału i liczb Fibonacciego (ciąg Fibonacciego jest szeregiem liczb naturalnych powstałym w ten sposób, że każda kolejna liczba jest sumą dwóch poprzednich, mamy więc: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21...). W Kalifornii napisał *Kvartett II* (1989) na klarnet, skrzypce, wiolonczelę i fortepian oraz utwór orkiestrowy *Offspring* (1990). *Kvartet II* to zgrabna kompozycja, oparta na prostej melodii, która przechodzi metamorfozy, by stać się w końcu sekwencją akordów. Rozwija się powoli, brak tu kontrastów. W *Offspringu* orkiestra traktowana jest w trojaki sposób: w pierwszej części stanowi brzmieniową całość, która stopniowo się rozspycha; w drugiej występuje jako kombinacja duetów, poszczególne instrumenty emancypują się; w ogniwie ostatnim dominuje blacha i instrumenty perkusyjne. Jednocześnie rośnie napięcie – na początku utworu muzyka jest spokojna, pod koniec pierwszej części zagęszczona i dramatyczna. Część druga wprowadza pogmatwanie linii nastroju i tak też jest w trzeciej. Na koniec przychodzi pastelowe uspokojenie. To utwór łagodnych kontrastów, świadectwo świetnego wyczucia orkiestry.

Po jakimś czasie swoje utwory amerykańskie uznał Tómasson za zbyttno naznaczone akademizmem. W następnych kompozycjach wycofał się z rygorów, struktur, proporcji liczbowych. Mówi, że nie boi się już skojarzeń tonalnych, melodii i sekwencji akordowych. W pewnym wywiadzie zapytany o to, gdzie sytuuje się na Adornowskiej linii między Schönbergiem a Strawińskim, Haukur odpowiada, że przesunął się w stronę Strawińskiego. W okresie edukacji młody kompozytor ulegał różnym inspiracjom: na początku były to wpływy Strawińskiego i Bartóka: w Niemczech – darmstadtzkiej awangardy, muzyki elektronicznej; w Holandii – muzyki Wschodu, musiał tu się też zetknąć z andriessensowskim minimalizmem; w Ameryce – wszystkiego po trochu: od nowej złożoności po nową prostotę. Dziwne tylko, że nie zawi-

tał do Francji i nie zaraził się spektralizmem, jak wielu Skandynawów.

Można powiedzieć, że poznał wszystko (prawie wszystko), ale pozostał sobą. Árni Heimir Ingólfsson pisze, że „muzyka Haukura Tómassona nie jest nigdy łatwa. Od słuchacza wymaga dużej uwagi, skierowanej zarówno na szczegóły, jak i na kształt ogólny, od muzyków wymaga zaś absolutnej precyzji, klarowności i wirtuozerii technicznej. Jego język muzyczny charakteryzuje się intensywną aktywnością rytmiczną, żywością i barwnością brzmień, świeżością instrumentacji.”

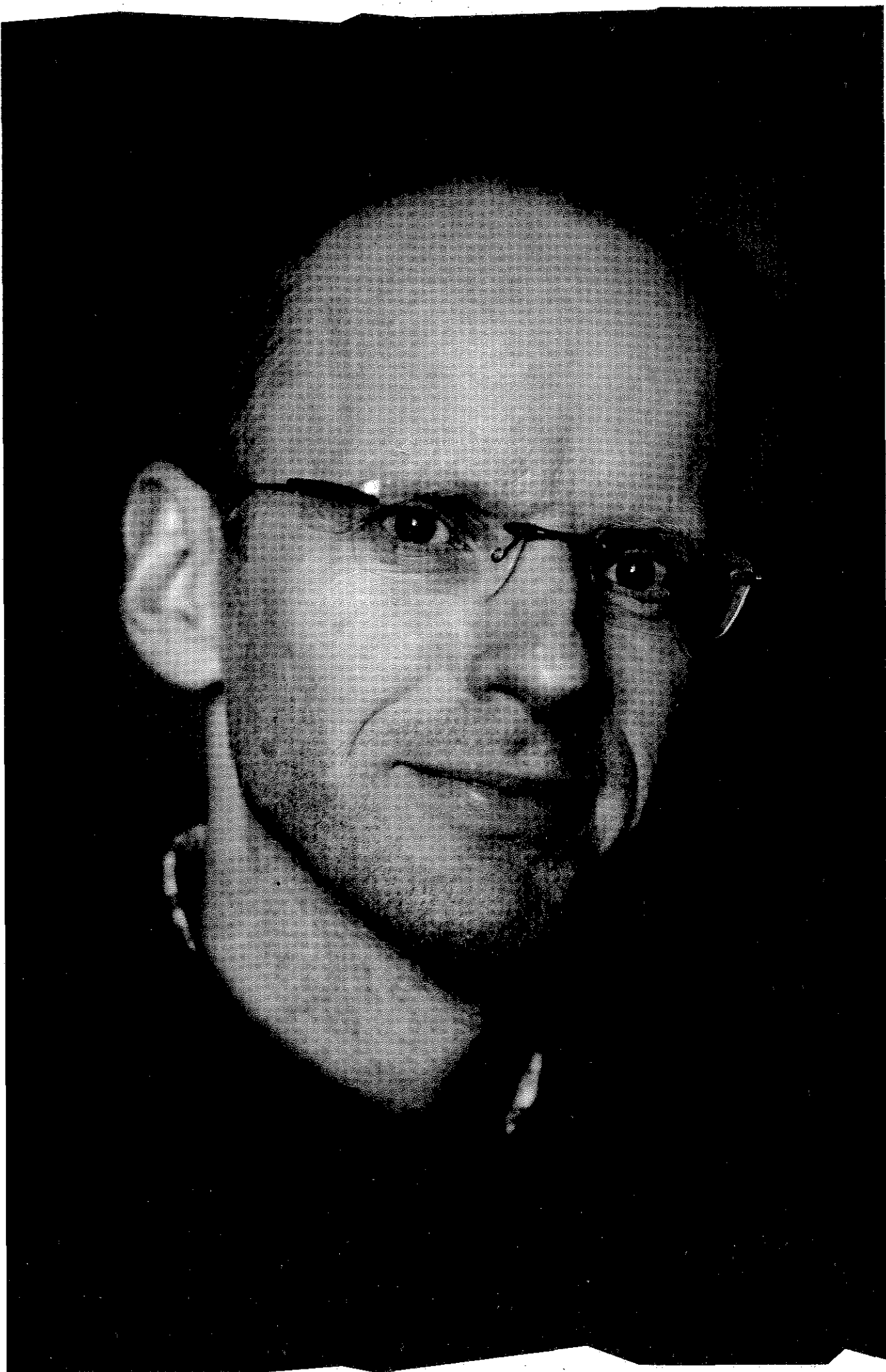
Piszę konsekwentnie „Haukur”, jakbym był z twórcą po imieniu. I właściwie jestem, bo Islandczycy nie mają nazwisk. „Tómasson” znaczy tylko „syn Tomasza”, patronimikum córki brzmiałoby Tómassóttir. Nazwiska nie dziedziczy się tam z pokolenia na pokolenie. W Islandii naprawdę ważne są imiona, nazwiska patronimiczne mają znaczenie drugorzędne. Ludzie zwracają się do siebie po imieniu nawet w sytuacjach oficjalnych, a książki telefoniczne ułożone są według imion. Ale wracajmy do muzyki.

Na początku lat 90. powstały *Spiral* (1992) i *Strati* (1993), będące przykładami zastosowania techniki spiralnej bądź łańcuchowej. W *Spiral* seria dwunastotonowa jest powtarzana z drobnymi wariacjami, jak w chaconnie. Muzyka krąży po spirali. Skrzypce brzmią romantycznie, to znów ludowo. Utwór ma siedem części: trzy główne, dwa interludia, prolog i epilog.

Stracił to utwór na orkiestrę, która brzmi jasno, ostro i selektywnie. Pierwsza część skonstruowana jest na kształt zwartej pajęczyny dźwiękowej, druga to część motoryczna, o dużej dynamice, jej struktura staje się coraz bardziej przejrzysta, aż do osiągnięcia efektu pozytywyki, finał zaś – uspokojony, nastrojowy i refleksyjny, kończy się jednym, długo wytrzymanym dźwiękiem.

O ile wcześniejsze utwory miały gęstą strukturę, były skomplikowane, polifoniczne, nastawione na odbiór intelektualny raczej niż emocjonalny, o tyle po *Spirall* pojawia się u Haukura struktura heterofoniczna – jak pisze prof. Marek Podhajski w *Dictionary of Icelandic Composers* – „struktura magmy”. Utwory zawierają elementy melodii i tradycyjnej rytmiki, repetycje. Muzyka jest prostsza, bardziej klarowna.

Charakterystyczną cechą formalną dzieł Haukura Tómassona jest ich wieloczęściowość. *Spiral* składa się z siedmiu wyraźnie wyodrębnionych segmentów, *! Koncert fletowy* ma ich aż jedenaście, ale nawet gdy utwór jest pozornie jednoczęściowy, jak np. *Strati*, dzieli się wewnętrznie na trzy odcinki. Jeszcze głębszych podziałów dokonał kompozytor w *Magnie* (1998), na którą składa się pięć faz, a każda z nich z kolejnych pięciu o tych samych nazwach. Powstaje więc muzyczny fraktal.



W roku 2004 Haukur Tómasson otrzymał Nordic Music Prize za operę *Czwarta pieśń Gudrun* (*Gudrun's 4th Song*), opartą na pieśniach staroislandzkiego poematu *Edda*. Jest to zbiór utworów różnego autorstwa, powstały w IX wieku, opiewający czyny bogów, herosów, walkirii i wysoko urodzonych ludzi. *Edda* zawiera trzy pieśni Gudrun, Tómasson dopisał czwartą, stąd tytuł opery. Sagi są podstawą kulturowej tradycji kraju, który nie ma historycznych budowli, dawnego malarstwa czy muzyki barokowej.

Historia Gudrun, kobiety dzielnej, spragnionej miłości, niezależnej, to potworny łańcuch morderstw, który czyni z jej życia piekło. Powszechnym obyczajem był w średniowiecznej Skandynawii obowiązek zemsty krwi. Dotyczył on kobiet i mężczyzn. Każdy musiał się zemścić za zabicie członka swego rodu, a także zabić potomków swej ofiary, by z kolei oni nie mogli się mścić, gdy dorosną. Pieśni *Eddy* pokazują, że nakaz ten potrafił doprowadzić do kręgu zbrodni, z którego nie było wyjścia. Oto bracia Gudrun zawierają przymierze krwi z Sygurdem i oddają mu Gudrun za żonę. Ale w Sygurdzie zakochała się Brunhilda, walkiria skazana przez bogów na poślubienie człowieka. Sygurd za pomocą czarów doprowadza do poślubienia Brunhildy Gunnarowi, jednemu z braci Gudrun. Walkiria, gdy dostrzega, że została oszukana, mści się na Sygurdzie. Zostaje on zamordowany wraz z synem przez braci Gudrun, namówionych do zbrodni przez Brunhildę. Nawiasem mówiąc, zabójstwa dokonuje trzeci, najmłodszy brat, bo tylko on nie jest związany z Sygurdem przymierzem krwi. Gudrun szaleje z rozpaczy. Brunhilda, nie znajdując ukojenia, popełnia samobójstwo. Atli, brat Brunhildy, wini Gunnara za śmierć siostry i szuka zemsty na braciach Gudrun. Pożąda też ich złota. By zachować pokój i ochronić braci, Gudrun daje się namówić na poślubienie Atlego. On jednak wciąż myśli o zemście. W końcu zastawia pułapkę i zabija braci swej żony. Gudrun, zmuszona do zemsty, morduje Atlego i synów, których z nim miała. Po dokonaniu zbrodni próbuje się utopić. Prąd znosi ją do kraju króla Jonakra, ten ją poślubia. Po latach Gudrun wysyła synów, których ma z Jonakrem, na pewną śmierć, by pomścić zabójstwo swej siostry. Zostaje sama.

Libretto opery Haukura Tómassona niczego właściwie w tej historii nie zmienia. Jest to raczej dokładne odwzorowanie losów Gudrun opisanych w *Eddzie*. Poemat przedstawia wiekową już bohaterkę, która rozpamiętuje minione wydarzenia swego życia, konfrontując je z młodzieńczymi marzeniami. Haukur zachował tę perspektywę. W prologu opery Gudrun przywołuje szczęśliwe dzieciństwo, w części ostatniej przeżywa ponownie swoje tragiczne życie i uskarża się na swój los. Opera składa się z dwunastu epizodów,

wśród których przeważają arie, ale nie brak również fragmentów instrumentalnych. Osią dzieła jest natomiast duża, wielogłosowa scena zbiorowa z udziałem chóru męskiego odnosząca się do złych snów braci Gudrun w noc poprzedzającą ich wyjazd na zaproszenie Atlego i śmierć w zastawionej przez niego pułapce, a także – z drugiej strony – do koszmarów Atlego, który ma z kolei wizje Gudrun mordującej jego samego i ich dzieci. W dziele przeważa muzyka spokojna, refleksyjna, zgodna z zamysłem przedstawienia ludzkiej niemożności wyrwania się z kręgu zbrodni. Są tu partie niezwykle liryczne, choćby sola skrzypcowe, które towarzyszą pojawieniu się na scenie głównej bohaterki, ale także momenty wstrząsające, dramatyczne. Miłość i śmierć, tkliwość i żądza zemsty – te uczucia udało się kompozytorowi z powodzeniem przekazać. Mogą się podobać arie sopranowe Gudrun i Brunhildy śpiewane – co warto podkreślić – po islandzku.

Po raz pierwszy wystawiono *Gudrun's 4th Song* w roku 1996, w suchym doku w Kopenhadze. Opera została bardzo dobrze przyjęta i była wielokrotnie wystawiana. Członkowie komitetu Nordic Music Prize, uzasadniając przyznanie nagrody, pochwalili kompozytora za umiejętne rozegranie napięcia między współczesną ekspresją artystyczną i antycznym tekstem literackim.

Wśród obszerniejszych kompozycji Haukura szczególną uwagę zwracają również koncerty. Pierwszy z nich, fletowy, napisał w roku 1997 w Amsterdamie. Flet wędruje po krajobrazie malowanym przez orkiestrę, zdając się improwizować na kanwie jej wzorów. Materiał grany przez zespół jest dość ograniczony, a partia fletu mocno indywiduowana. W tym samym roku powstał *Koncert skrzypcowy*. Tu też, podobnie jak w poprzednim, porównywano skrzypce do podróżnika, a zespół do krajobrazu, który solista przemierza. *II Koncert fletowy* (2001), zainspirowany narodzinami córki, jak zwykle u Tómassona kilkuczęściowy, w którym partia fletu miesza się z małymi grupami solistów, pokazuje różnorodne możliwości brzmieniowe. „Od zawsze byłem wielkim miłośnikiem fletu ze względu na jego zwinność, jasny dźwięk i szerokie możliwości dynamiczne – powiedział Haukur Ewie Murawskiej w rozmowie opublikowanej w miesięczniku „Muzyka 21” (nr 6/2005). – Dźwięk fletu może być zimny, lecz wciąż bardzo piękny, a ja z jakiegoś powodu zawsze miałem skłonność do jasnego, delikatnego brzmienia.” Ostatnim jak dotąd koncertem Tómassona jest *Skima* (2002) na dwa kontrabasy i orkiestrę, który dzieli się na dwie części – pierwsza jest mroczna, powolna, druga szybsza i jaśniejsza w brzmieniu.

Pod koniec ostatniej dekady ubiegłego wieku Haukur zaczął wykorzystywać w swych

utworach folklor islandzki (*Rhyme, Long Shadow, Stemma*), proste piosenki, które oczywiście komplikuje, czyniąc je niepodobnymi do oryginału. Inspiruje go też ojczysty krajobraz. „Kiedy zagraniczni odbiorcy słuchają mojej muzyki – mówi we wspomnianym wywiadzie Ewy Murawskiej – często mówią o naturze i muszę przyznać, że faktycznie krajobrazy islandzkie stanowią dla mnie inspirację. Wydaje mi się, że my, kompozytorzy islandzcy, jesteśmy mniej architektami, a bardziej prowadzeni przez intuicję i spontaniczne pomysły, niż nasi koledzy z Europy kontynentalnej.” Po roku 2000 napisał też szereg utworów na instrument solowy – wiolonczelę, klarnet, fortepian. Nieustannie wymyśla nowe komplikacje strukturalne. W kompozycji *String* (2003/04) na 10 wykonawców eksperymentuje np. z lustrzanymi odbiciami. Zaplanował dwanaście części, z których jedne są duetami, a w innych gra tutti. Części tutti są wariacjami opartymi na materiale duetów i występują naprzemiennie z nimi. Powstają odwzorowania, odbicia lustrzane. Zabawa? Czysta forma? Sposób na oryginalność?

Mieszka w Reykjavíku. Jest obecnie autorem ponad 30 kompozycji. Zajmuje się też pedagogiką. Ma wiele zamówień. Jego utwory grywane są na całym świecie. W Polsce gościliśmy go na „Warszawskiej Jesieni” w roku 1998, kiedy wykonano zamówiony przez Festiwal utwór *Storka* na orkiestrę (wystąpiła wówczas Orkiestra Symfoniczna Radia Szwedzkiego), a także *Koncert skrzypcowy*. „Pamiętam, że jego muzyka robiła na mnie wrażenie kryształowej w fakturze, kolorystyce, nastroju” – wspomina Ewa Szczecińska. Przedstawiono wtedy również kompozycje innych Islandczyków: Atli Ingólfssona, rówieśnika Haukura, oraz Atli Heimira Sveinssona, ich nauczyciela. Grał islandzki zespół nowej muzyki Caput, dla którego Haukur napisał zresztą wiele innych utworów.

„Moja muzyka nie jest zbyt awangardowa. Zawsze są w niej elementy stosunkowo konkretne, namacalne, które mogą przyciągnąć słuchacza. Chcę tworzyć piękno, które ma siłę poruszyć publiczność” – mówi kompozytor.

Grzegorz Filip

Jak odnieść muzyczny sukces, będąc urodzonym w Skandynawii?

Poradnik dla opornych

MATEUSZ FRAN CZAK

Tytuł tego artykułu może być nieco mylący, dlatego postaram się w paru słowach uściślić, co miałem na myśli, i uspokoić Czytelnika. Można by się nad sensem takiej publikacji poważnie zastanawiać, ponieważ, jak miemam, nie dotrze ona do zbyt wielu Skandynawów, dla których została przeznaczona. Jednak przedstawione poniżej metody osiągania sukcesu mogą być wykorzystane gdziekolwiek, więc istotna jest w tym wypadku uniwersalność poradnika. Należy też pamiętać, że zastosowanie się do niniejszych instrukcji nie gwarantuje od razu międzynarodowej sławy. Trzeba wziąć jeszcze pod uwagę długi okres pracy nad kształcaniem własnego stylu oraz oczywiście szczęście.

Podstawowym i pierwszym zagadnieniem, które należy poruszyć, jest wybór oraz zawężenie pola działania, bo przecież nie da się być mistrzem w każdej dziedzinie. Nieśmiało przedstawię bardzo uproszczony podział. Otóż proponuję z jednej strony muzykę rozrywkową eksperymentalną i ambitną, czyli taką, która na pewno spodoba się krytykom opiniotwórczych i uznanych pism muzycznych, z drugiej zaś – muzykę prostą, wręcz banalną, ale pełną rockandrollowej energii.

Przyjrzyjmy się najpierw karierze zespołu, który jako jeden z pierwszych zdołał dotrzeć do publiczności Stanów Zjednoczonych oraz Wielkiej Brytanii i, co ważniejsze, został tam uznany za nie lada odkrycie. Wydawać by się mogło, że poza gejerami i krajobrazami, które mogliśmy oglądać ostatnio w filmie *Nói Alþjóð*, Islandia nie wydaje się być zbyt ciekawa. Nic bardziej mylnego. Obecnie wielu krytyków uważa, że to właśnie z tego kraju dobiegł się pierwszy ze skandynawskich głosów, który dał się usłyszeć poza granicami tego obszaru i który tym samym w sposób decydujący wpłynął na rzesze nowych talentów. Rzućmy więc okiem na ciekawe zjawisko; jakim niewątpliwie był zespół Sugarcubes.

1. Jak tu w ogóle zacząć?

Sprawą priorytetową podczas zakładania bandu jest wymyślenie dla niego nazwy. Istotne

jest, aby była krótka i chwytliwa, najlepiej po angielsku, bo przecież liczymy na sukces międzynarodowy. Kolejna ważna rzecz to dobór muzyków. Powinno nam zależeć nie tyle na ich wyjątkowych zdolnościach technicznych, co przede wszystkim na chęci do grania oraz stu-percentowym zaangażowaniu. Grupa Sugarcubes (po islandzku to niezbyt ładnie brzmiące „sykurmolarnir”...) składała się z muzyków, którzy występowali już wcześniej w licznych zespołach punkrockowych, a wokalistka Björk miała za sobą nawet pierwszą płytę. Co ciekawe, wydała ją, mając zaledwie 11 lat – w 1977 roku ukazał się bowiem jej album z piosenkami dla dzieci. Warto w tym miejscu zanotować na marginesie, że dobrze jest zacząć współpracę z kimś już doświadczonym i znanym, ponieważ na pewno pomoże to w promocji. Pora teraz zastanowić się nad stylem, w którym mamy zamiar tworzyć. Sugarcubes wybrnęli z tego problemu, zestawiając elementy popu z muzyką alternatywną, co dało bardzo przekonujące połączenie prostoty (dotarcie do mas) z komplikacją (ciekawie rozwiązana harmonicznie, mogące zainteresować bardziej wymagającego słuchacza). Zespół zadebiutował w 1988 fantastyczną płytą *Life's Too Good*, którą przetrął szlaki kolejnym grupom z Północy, chcącym podbić świat. Wypełniła ją wyjątkowo różnorodna, inteligentna i żywiołowa muzyka. Dzięki dynamice i ogromnym możliwościom wokalnych Björk, nawet wolniejsze, spokojniejsze i przypominające trochę Cocteau Twins (*Birth-day*) utwory, były pełne energii i taneczności. Sugarcubes zdołali wydać jeszcze 2 płyty, a w 1992 zakończyli działalność. Muzycy nie pożegnali się jednak z estradą i działali później w różnych składach, lecz tylko Björk udało się stworzyć coś, co okazało się dużo ciekawsze od Sugarcubes.

2. Praca nad indywidualnym stylem

Bardzo często, zwłaszcza u początkujących artystów, pojawia się problem nadmiernych ambicji oraz chęć stworzenia dzieła absolutnego, które mogłoby w pełni usatysfakcjonować nie tyle odbiorcę, co samego twórcę. Oczywiście

ście rzadko kiedy zdarza się taki debiut. Najczęściej potrzeba kilku lat na wypracowanie swojego stylu oraz poszukiwanie nowych środków. Taką właśnie drogę przeszła Björk [por. też esej Łukasza Mikołajewskiego *Muzyka jak wielka góra* w nr 2 „G” – przyp. red.]. Zaczynając od piosenek dziecięcych, przez Sugarcubes czy bardzo udany projekt jazzowy *Gling-Gló* z 1991, jej muzyka zaczęła powoli przybierać coraz ciekawsze formy, aż w 1993 nastąpił przełom, kiedy to wokalistka nagrała album *Debut*, będący jej pierwszą solową płytą. Połączenie wesołej muzyki dyskotekowej z refleksyjną, eksperymentalną elektroniką okazało się bardzo udane. Mimo lekkiej pretensjonalności Björk stała się postacią charyzmatyczną, zawsze stawiającą na swoim oraz uparcie dążącą do realizacji coraz ambitniejszych nagrań. Potwierdza to płyta *Medúlla*, głębokie studium ludzkiego głosu, stworzona wspólnie z takimi sławami, jak Rahzel czy Mike Patton. Niektórym kandydatom do sławy może jednak nie spodobać się zbyt przeintelektualizowana momentami muzyka Björk, przedstawiająca zatem inny potencjalnie inspirujący przykład.

Spróbujmy nadać brzmieniu trochę delikatności, zrezygnujmy z gęstej faktury na rzecz płam dźwiękowych i elektronicznego tła dla głosu, dodajmy jeszcze do tego trochę rozmarzenia à la Kate Bush i smutku, a otrzymamy mieszanekę charakterystyczną dla Stiny Nordenstam, najważniejszej obecnie wokalistki ze Szwecji. W jej dyskografii każdy powinien znaleźć coś dla siebie. Poczynając od dość popowego i najbardziej przypominającego dokonania Kate Bush albumu *Memories Of A Color* (1991), przez chyba najciekawsze *And She Closed Her Eyes* (1994) pełne pięknych harmonii, przestrzeni, delikatnego głosu Stiny (czasem skonfrontowanego z chórem), ale i bólu, smutku czy zwątpienia, zbiór coverów *People Are Strange* (1998) (utwory m.in. Prince'a, Casha czy Grama Parsonsa), aż po doskonale wyprodukowany *The World Is Saved* (2004). Właśnie, skupmy się teraz na produkcji, bo przecież jeżeli chcemy, by nasza muzyka była prezentowana w radiu lub telewizji, trzeba koniecznie zadbać o dobre, dopieszczone brzmienie.

3. Co zrobić, żeby wszystko dobrze brzmiało?

Jest kilka rozwiązań, jeśli chodzi o produkcję płyty. Można postąpić tak, jak większość współczesnych muzyków, czyli wynająć sobie producenta, który dobrze wszystko nagra i wykona solidny mastering za duże pieniądze. Ale co zrobić, jeśli dopiero zaczynamy i nasz kapitał jest dosyć skromny? Zawsze możemy spróbować samodzielnie popracować nad dźwiękiem, jak uczynił to np. fiński spec od muzyki elektronicznej, Jimi Tenor.

Zanim stał się znany dzięki albumom wydanym w słynnej wytwórni Warp, przeszedł długą drogę. Przez kilkanaście lat studiował na Akademii Sibeliusa grę na fortepianie, saksofonie i flecie. Od początku starał się, by jego muzyka, mimo całej swej syntetyczności brzmiała bardzo naturalnie, żywo. W przeciwieństwie do wielu twórców tzw. Intelligent Dance Music, zamiast eksploatować połamane rytmicznie bity, Tenor skupił się na spokojnych, przesłodzonych, lekko kiczowatych piosenkach, przywodzących na myśl Barry'ego White'a, Isaaca Hayesa, wplatając w nie brzmienia instrumentów dętych rodem z Parlament i przydając sporo energii. W większości są to jednak sample, które tylko dzięki umiejętnemu kręceniu gałkami zaczęły brzmieć jak żywe instrumenty. Oczywiście, poza posiadaniem wprawnej ręki i umiejętnością manipulowania pokrętłami należy też mieć ciekawe pomysły aranżacyjne. W przypadku Jimiego strzałem w dziesiątkę okazało się wynajęcie Orkiestry Teatru Wielkiego z Łodzi, która wsparła artystę na płycie *Out Of Nowhere* (2000). Konfrontacja orkiestry z funkującym basem i klawiszami dało znakomity efekt i podniosło przy okazji poprzeczkę innym twórcom lżejszej odmiany IDM.

Jeszcze bardziej energetycznym projektem, łączącym elektronikę, funk, ale również rock, pop i trip-hop, jest islandzki Gus Gus, powstały w 1995. Wszystko zaczęło się od dwóch pasjonatów kina, którzy postanowili nakręcić film krótkometrażowy z udziałem najwybitniejszych młodych aktorów, tancerzy, wokalistów, muzyków. Dość szybko zebrali całą potrzebną ekipę

i rozpoczęli prace. W pewnym momencie zorientowali się, że potrzebna im będzie ścieżka dźwiękowa. Niestety nie mieli wystarczającej ilości pieniędzy, aby wynająć kompozytora, więc postanowili napisać coś sami. Okazało się, że nie było z tym żadnych problemów, bo większość artystów miała wcześniej do czynienia z muzyką. Co więcej, tak spodobała się im wspólna praca, że wszystko skończyło się powstaniem zespołu liczącego osiem osób. Dzięki temu, że każdy z nich znał się na czymś innym (np. na produkcji, komponowaniu czy samplowaniu), stali się niezależni i wszystko robili sami. Wkrótce zainteresowała się nimi wytwórnia 4AD i pomogła zespołowi wypromować, wydając takie perełki, jak *Polydistortion* (1997) czy *This Is Normal* (1999). Świetne sample (charakterystyczny rytm perkusyjny w singlu *Believe* wzięty z utworu *Jungle Jazz* autorstwa Kool & The Gang), hipnotyczne, wręcz transowe rytmy, zapożyczenia z hip-hopu, jazzu i funku, czy wreszcie minimalizm, objawiający się w nieskomplikowanym akompaniamentcie i rezygnowaniu z przesadnej gęstości faktury – to właśnie te elementy słyszalne na debiucie doprowadziły do tego, że Gus Gus od razu zajęli dość wysokie miejsce w kategorii muzyki około-elektronicznej i udowodnili, że w pozorne dość smutnym rejonie świata może powstać coś wesołego, pozytywnego i świeżego.

Dochodzimy tutaj do ważnej kwestii, a mianowicie wpływu klimatu oraz otoczenia na charakter wykonywanej muzyki. Wielu artystów z krajów skandynawskich mówi w wywiadach, że zaczęli tworzyć, ponieważ chcieli przeciwstawić się otaczającej ich ze wszystkich stron nudzie, szarości czy chładowi. Są jednak i tacy, którzy nie dość, że nie mieli nic przeciwko tej depresyjnej atmosferze, to jeszcze postanowili ją w swej muzyce ukazać i, co za tym idzie, włączyć do swej twórczości elementy mogące przybliżyć słuchaczom ich kraj.

4. Przedstaw się i powiedz, skąd przyjechałeś

Do takich zespołów na pewno należy Múm, komponujący dość dramatyczne, długie,

leniwe i tchnące chłodem utwory. Wystarczy posłuchać ich debiutu *Yesterday Was Dramatic – Today Is OK* (2000), aby poczuć na twarzy lodowaty wiatr, wyobrazić sobie pustą przestrzeń i doznać wszechogarniającego lenistwa, zaprawionego nieco smutkiem. Muzyka Múm oscyluje między rytmem Aphex Twin czy Autechre, i klimatami Björk. Kolejne płyty w jeszcze większym stopniu podkreślają pochodzenie grupy – *Finally We Are No One* (2002) czy *Summer Make Good* (2004) pełne są nastrojowych brzmień klawiszy, pięknych żeńskich głosów, i momentami ostrych, wysokich tonów wydobywanych elektronicznie, przywodzących na myśl rozpryskujące się kryształ lodu. Z drugiej jednak strony słychać tam również chwilowe wyciszenia i leniwe rozciągające się pejzaże płam dźwiękowych. Twórczość Múm można by nawet określić jako swego rodzaju muzyczną odpowiedź na malarstwo impresjonistyczne.

W tym momencie należałoby powoli przemieszczać się w stronę muzyki gitarowej, która zdecydowanie skuteczniej dociera do przeciętnego słuchacza. Zanim przejdziemy do przykładów stricte rockowych, zatrzymajmy się przez chwilę na grupie, umiejętnie łączącej nastroje, o których była mowa przed chwilą, z instrumentarium charakterystycznym dla większości tego rodzaju zespołów.

Sigur Rós, bo o nich mowa, w momencie wydania swego drugiego krążka, *Ágætis Byrjun* (1999), odniósł ogromny sukces, który zaowocował zaproszeniami na największe festiwale europejskie (pierwszy album, *Von*, nagrany dwa lata wcześniej poza granicami Islandii, przeszedł bez większego echa). Eksperymentalny postrock spod znaku Sigur Rós przypomina momentami twórczość zespołów progresywnych z lat 70. (długie, rozbudowane utwory), chwilami współczesny minimalizm (powtarzane proste schematy harmoniczne), czasem zaś przywodzi na myśl rozmarzone *This Mortal Coil*. Dość szybko grupa otrzymała nagrodę za najlepszy islandzki album XX wieku i zaczęła pracować nad kolejnymi płytami, które tylko potwierdzały ich klasę, lecz nie przedstawiały niczego nowego. Wciąż były to

Fot. Maria Matuszkiewicz

utwory o bardzo wolnych tempach, gęstej fakturze i dużej ilości brzmień klawiszy i smyczków – za pomocą smyczka wydobywano tam również dźwięki z przesterowanej gitary, co dawało efekty ciekawe, choć momentami zbyt zlewające się z resztą zespołu oraz wywołujące wrażenie bałaganu i zgiełku. Niestety ostatnia płyta, mimo dobrych recenzji, nie wydaje się już tak interesująca jak poprzednie. Kompozycje mogą nudzić, a wysoki głos wokalisty irytować. Należy jednak mieć nadzieję, że to tylko chwilowy kryzys w twórczości Sigur Rós.

Przejdźmy teraz do innego nurtu muzyki skandynawskiej, przeżywającego obecnie swój renesans i cieszącego się ogromnym powodzeniem wśród słuchaczy na całym świecie. Jeśli, drogi Czytelniku, uważasz, że to, co robią wspomniane wyżej grupy, jest nudne i mało ciekawe, a tęsknisz przy tym za prostotą oraz energią rock'n'rolla i chciałbyś odnieść sukces muzyczny w takiej właśnie konwencji, na pewno zainteresują Cię zespoły, które teraz przedstawiam.

5. Więc chcesz być gwiazdą rocka?

Scena rockandrollowa była w Szwecji zawsze bardzo silna i godnie reprezentowana. Już w latach 60., zaledwie chwilę po wybuchu beatlemanii kraj załapała fala nowo powstałych grup, wśród których niemiernie trudno było znaleźć klony The Who, Small Faces czy The Rolling Stones. Jednak nurt, którym się tu zajmujemy, czerpie inspirację nie tylko z twórczości tych gigantów rocka, ale również z glamu, punka czy hard rocka. Wydawać by się mogło, że nie ma nic prostszego od takiej muzyki, ale, jak wiadomo, pozory mylą.

Jednymi z pierwszych zespołów odpowiedzialnych za rewolucję rockową w Szwecji były grupy Backyard Babies (powstała w 1987, lecz na rynku debiutująca dopiero w 1991 EP-ką *Something To Swallow*) oraz Hellacopters. Dużą zaletą zakładania takich bandów jest ograniczony skład (gitara, bas, perkusja, wokół) oraz fakt, że tego rodzaju muzykę może w zasadzie tworzyć każdy jako że umiejętności wirtuozowskie nie są tu wymagane. Oczywiście same chęci nie wystarczą – trzeba mieć coś, co zastąpi technikę, a tym czymś jest zazwyczaj umiejętność komponowania świetnych, wpadających w ucho piosenek. Oba wspomniane wcześniej zespoły radzą sobie doskonale z tworzeniem hitów przypominających swymi melodiami stare, dobre zespoły lat 60. i 70., jednak są to utwory grane dużo szybciej, energiczniej i ostrzej. Błędem byłoby jednak sądzić, że muzyka przedstawicieli tego nurtu stanowi monolit. Artyści po zagranii niezliczonej ilości prób i koncertów wypracowali swój niepowtarzalny styl. Już po spotkaniu z jednym, przypadkowym utworem *Backyard Babies*, można rozpoznać ich inspirację – Sex Pistols, The Ramones, a z drugiej strony Kiss czy AC/DC – to zaledwie

początek listy, a jednak ich muzyka nie jest wtórna. Pod pozorną naiwnością kryje się profesjonalizm i dbałość o oryginalne brzmienie. Hellacopters nawiązują natomiast do brudnego rocka pokroju The Stooges czy MC5, łącząc go z dynamiką Motörhead. Wystarczy usłyszeć sam początek płyty *Supershitty To The Max* (1998), żeby się o tym przekonać. Genialne rify, dudniący bas, przywodzący na myśl brzmienie gitary Lemmy'ego z Motörheada, świetna realizacja oraz, doskonale i chwytliwe melodie, które – gdyby usunąć z nich brud, hałas i niecenzuralne słowa – mogłyby stać się hitami zdobywającymi listy przebojów. Cóż, efektem takiej fuzji nie może być nic innego, jak stu-procentowy rock'n'roll. Jednak twórczość obu tych grup stanowi dopiero przedsmak tego, co zaprezentował kolejny zespół.

6. Koncerty i wizerunek sceniczny

Koncert to zawsze najważniejszy sprawdzian i próba materiału. Jeżeli nasze utwory, nie są jeszcze dopracowane, warto nadrobić miną czy raczej strojem, który dla muzyków rockowych bywa często równie ważny, co sama muzyka. Najlepiej jednak łączyć image sceniczny ze świetnymi kompozycjami, jak robią to The Hives.

Bez wątpliwości stanowią w tej chwili największy szwedzki rockowy zespół, a także jedno z najciekawszych zjawisk młodego, niepokornego pokolenia. To oni przetrarli szlaki większości grup nagrywających dziś dla słynnej wytwórni Burning Heart, takich jak np. The (International) Noise Conspiracy, Division Of Laura Lee czy wybitni prześmiewcy – Turbonegro, łączący wszystko co najlepsze z Rolling Stoneów, Davida Bowiego, Alice Coopera, AC/DC czy nawet Queen. Zespół, mimo iż wypłynął na fali nowego rocka w stylu The Strokes czy White Stripes, tak naprawdę działał już wówczas dosyć długo, bo od roku 1993 – miał więc czas zainteresować swoją twórczością skandynawskich fanów rocka spragnionych czystej energii.

Kiedy The Hives zadebiutowali w 1997 płytą *Barely Legal*, w świecie muzycznym zawrzało. Krytycy zachwycali się oryginalnością, ale też nawiązaniami do The Kinks, The Who, ale i do Stooges czy zespołów hardcore'owych. Kolejne albumy utwierdzały słuchaczy w przekonaniu, że zespół pracuje nad kompozycjami bardzo długo i dopieszcza je w nieskończoność. Jeśli wziąć pod uwagę wygląd sceniczny (jednakowe garnitunki przypominające charakterystyczne dla zespołów lat 60. uniformy) i charyzmę wokalisty Howlin' Pellego Almqvista, wydawać by się mogło, że dla artystów wszystko jest jedną wielką zabawą w parodiowanie amerykańskich gwiazd, krzyczących ze sceny „I love you!” do swych fanów. Jednak, jak sami twierdzą w wywiadach, traktują oni granie bardzo poważnie i ciężko pracują nad

albumami oraz opanowaniem do perfekcji materiału koncertowego. Cóż, widać efekty: wystarczy pójść na jakiegokolwiek występ Hivesów, aby przekonać się, jak powinien wyglądać idealny rockandrollowy koncert. Jest tam wszystko – zabawna i inteligentna konferansjerka, rewelacyjnie zagrane kompozycje oraz szczerą i prawdziwą energią. Pomimo wykreowanej gwiazdorskiej postawy The Hives wciąż wierzą w to, co robią i nie zamienili się w pozbawioną emocji maszynę do zarabiania pieniędzy i „odgrywania” koncertów – za każdym razem dają z siebie wszystko. Sam byłem świadkiem dwóch ich występów na żywo i muszę przyznać, że zrobili na mnie ogromne wrażenie.

Oczywiście działa jeszcze w Skandynawii wiele innych, świetnych grup, odnoszących sukcesy nie tylko w gatunkach wymienionych przeze mnie, ale i w rocku progresywnym, ekstremalnych odmianach metalu, popie czy jazzie, jednak w całym „Glissandzie” nie starczyłoby miejsca na zaprezentowanie ich sylwetek. Uważam, że te, które udało mi się opisać wyżej, są chyba najciekawsze i najważniejsze. Wybór przykładów dokumentujących niniejszy poradnik jest oczywiście całkowicie subiektywny i ma służyć wyłącznie przedstawieniu pewnych tendencji. Gorąco zachęcam do próbowania swoich sił w „karierze na estradzie” i polecam inne publikacje, które mogą być pomocne w drodze do sławy, np. *Nauka gry na grzebieniu w weekend*.

Mateusz Franczak

www.itsatrap.com – świetny i często aktualizowany portal z recenzjami, wywiadami i artykułami o skandynawskiej scenie muzycznej.

www.scaruffi.com/history/scandina.html – historia skandynawskiego rocka: mało treści, ale duża ilość wymienionych zespołów.

www.nkvrecords.com/bigak52.pdf – krótkie opisy sylwetek wielu nowych, rockowych zespołów ze Skandynawii.

www.nkvrecords.com/sweden2003.htm – ciekawy artykuł o nowym obliczu szwedzkiego rocka.

www.musik.is/rope.html – ogromna ilość odnośników do różnych islandzkich grup.

www.burningheart.com – słynna wytwórnia.

Oficjalne strony wykonawców:

www.bjork.com

www.stinardenstam.com

www.jimtenor.com

www.gusgus.com

http://mumweb.net

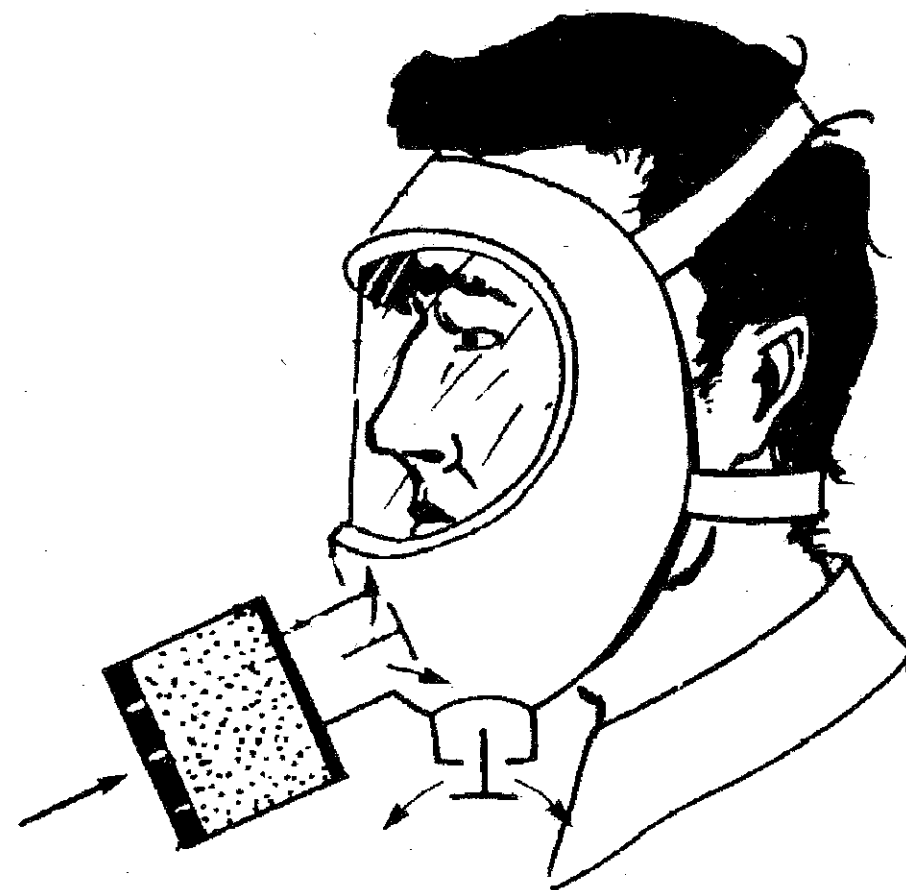
www.sigur-ros.co.uk

www.hellacopters.com

www.hivesmusic.com

Mr. Kaizer i ja

MARIUSZ GRADOWSKI



Napisanie artykułu o znanym zespole nie nastrocza właściwie większych trudności. Ot, wynajdujemy kwestię, problem, niuans, którego nikt jeszcze w żadnym tekście nie poruszył (lub – co bardziej prawdopodobne – o którym jeszcze nie czytaliśmy w ojczystym języku) i eksplorujemy, dywagujemy, rozważamy. Odwołujemy się do wiedzy czytelnika, wprowadzamy wątki nowe, stare staramy się pomijać lub stawiać w nowym świetle. A ja mam kłopot. Niniejszy artykuł będzie bowiem dotyczył zespołu, którego rezultaty w polskiej wyszukiwarce osiągają wynik średniej klasy zawodnika na skoczni mamuciej (195 rekordów). Niewiele. Cóż zatem robić? Analizować? Opisywać? Chyba raczej po prostu dzielić się wrażeniami, w sposób naiwny, prosty i szczerzy. Tak by ktoś po dane nagrania sięgnął (choć w tym przypadku sięgać trzeba aż do krainy fiordami stojącej), by obruszył się na powynapisywane przez autora refleksje, by zechciał podzielić się wrażeniami na forum „G”

(www.glissando.pl/forum). Zatem – osobisty ton i narracja pierwszoosobowa. Zapraszam na spotkanie z Kaizers Orchestra.

W powszechnym mniemaniu języki skandynawskie da się zakwalifikować do kategorii „choroba gardła”. Prawdopodobnie podpiszę się pod tym zdaniem każdy śmieialek porywający się na wszelakie æ, å, ö, ø, œ i inne dźwięki czyniące skojarzenie brzmiającego słowa z jego zapisem zadaniem niemal niemożliwym do wykonania. A jednak – o dziwo! – w przypadku tych samych języków to, co w mowie odstręcza, w śpiewie jawi się świeżo, melodyjnie, naturalnie. Co prawda kompletnie niezrozumiale, ale z drugiej strony jakoś dziwnie, może nawet perwersyjnie w swojej przewrotności, znajomo (bo przecież ni to angielski, ni to niemiecki). Ciekawe, że część polskich artystów – o czym wspominała choćby Katarzyna Nosowska – nazywa śpiewany przez siebie *ad hoc* tekst pisanej właśnie piosenki tekstem „norweskim”: na razie nic nieznaczącym, ale

już zawierającym w sobie jakieś znaczenia, emocje, narracje. Na takim właśnie poziomie semantycznym odbyło się moje pierwsze spotkanie z Kaizers Orchestra.

Zanim jednak rozwinę zarysowaną wcześniej myśl, winien jestem przybliżyć Czytelnikowi historię owego zespołu. Zaczęła się on tak na dobrą sprawę pod koniec roku 1999, kiedy to Janove Ottesen, lider formacji Gnom (wcześniej zwanej *Blod, Snått og Juling*, czyli, nie przymierzając, Krew, Gluty i Łomot) postanowił po raz kolejny zmienić nazwę swej grupy. Od pewnego bowiem czasu zaczęła zdobywać lokalną sławę, na co wpłynęła niewątpliwie muzyczna metamorfoza. Nowy styl opierał się na kombinacji brzmienia typowego składu rockowego, fisharmonii i rozszerzonego o metalowe beczki i instrumentarium perkusyjnego TYPU co-tylko-wejdzie-pod-rękę. Wykształcili w ten sposób swoisty rodzaj industrialnej (te beczki...), choć jednocześnie

lirycznej piosenki aktorskiej (tu trzeba wspomnieć o charyzmie scenicznej Ottesena), której zespół jest wierny po dziś dzień. Wówczas brakowało jednak jakiejś kropki nad „i”, mogącej przypieczętować przemianę i w pełni otworzyć nowe artystyczne życie. Inspirację odnaleźli w piosence *Bastard*, która zapoczątkowała nowy nurt w ich twórczości. Pojawiają się w niej następujące słowa: „Zaopiekował się mną niejaki pan Kaizer/ Dumny właściciel najcięższego na świecie kota syjamskiego”. I tak powstała Orkiestra Pana Kaizera.

W tym czasie ustalił się też skład zespołu. Do członków odchodzącej w niepamięć formacji Gnom (obok Janove Ottesena, śpiewającego gitarzysty, kompozytora i autora tekstów, znajdowali się w niej Geir Zahl – gitara, śpiew, teksty; Helge Risa – fisharmonia, metalowe beczki; Rune Solheim – perkusja i popielniczka, co z poważną miną podkreślają członkowie muzycy orkiestry) dołączyli wkrótce Jon Sjøen (kontrabas) i Terje Vinterstøl (gitarra). W tej postaci – z niewielką korektą w osobie nowego kontrabasisty, Øyvinda Storerunda – zespół funkcjonuje po dziś dzień.

Po roku intensywnego koncertowania, zachęcona dobrze przyjętą epką, grupa wydała w 2001 swój pierwszy album zatytułowany *Ompa til du dør*, gdzie *ompa* to intuicyjnie uchwytna onomatopeja specyficznego, równomiernego, rytmicznego gnia, co każe nam tłumaczyć tytuł *Umpa aż do śmierci*. Pierwszy nakład płyty (3000 sztuk) rozszedł się błyskawicznie, w ciągu ośmiu dni, zbierając pochwały zarówno ze strony zachwyczonej krytyki (na razie jeszcze lokalnej), jak ściągających na koncerty zwykłych słuchaczy. Orkiestra ruszyła w trasę, skutkiem czego wznowienie *Ompa til du dør* osiągnęło wynik 100 000 sprzedanych egzemplarzy – najlepszy wynik w historii norweskiej fonografii. Wkrótce grupa otrzymała rodzimy odpowiednik Grammy – nagrodę Spellemann dla najlepszego zespołu rockowego.

Troszkę przyspieszmy: niebawem przyszedł ogromny sukces na słynnym festiwalu w duńskim Roskilde (2002), ukazał się drugi, rewelacyjnie przyjęty, wyraźnie dyskontujący debiut, album zatytułowany *Evig Pint* (2003), wkrótce muzycy podpisali kontakt z niemieckim Universalem, dzięki czemu ich trzecia płyta – *Maestro* (2005), pojawiła się już w sklepach większości krajów zachodniej Europy. Została tam bardzo dobrze przyjęta, na koncerty ciągnęły tłumy i... tak jest po dziś dzień. Przy tym wszystkim zespół pozostał sobą i konsekwentnie pogłębia stworzony przez siebie styl.

Umpa – umpa. Orkiestra dęta. Co prawda nie górniczo-hutnicza, ale przecież z Pogodno łączy Kaizers Orchestre całkiem wiele: surrealistyczny czarny humor i ironia („złóż swoje ręce [do modlitwy], jeśli myślisz, że

to da Ci więcej siły niż ten walc”), żonglerka konwencjami (od country i folku do hard rocka w *Ompa til du dør*), grupowe śpiewy o libacyjnym kolorycie (*Di Grind*), alternatywny brud produkcji (*Salt & Pepper*). No i jeszcze owa *differentia specifica*, czyli – jak stwierdził jeden z anglojęzycznych komentatorów – egzotyczny, wschodnioeuropejski koloryt. Jako mieszkaniowiec owego egzotycznego Wschodu, mogę to nie tylko potwierdzić, ale i doprecyzować. Nie jestem w stanie oprzeć się wrażeniu, że najlepszą charakterystyką twórczości zespołu byłoby odniesienie jej do ducha muzyki cesarsko-królewskich Austro-Węgier. Już nawet sama nazwa nieprzypadkowo chyba przywołuje skojarzenia ze starym, dobrym Franciszkiem Józefem. Mamy tu zatem polki (w postpunkowym entourage’u, jak w *Bak et Halleluja*), tanga (z diabelskimi instrumentami perkusyjnymi, jak w *Dødmanns Tango – Tangu Truposza*), pijackie walce (nomen omen: *Min Kvite Russer – Mój „Biały Rosjanin”*), trochę cygańskiej energii, szczyptę klezmerskiego posmaku, akordeony, kontrabasy, wiolonczelę. Do tego trzeba dodać elementy nawiązujące do muzyki kabaretowej z lat 30., songów Brechta i powidoków Tin Pan Alley. A wszystko zaprawione dominującym smakiem rockowym, łączącym tu gitarowy zgiełk spod znaku Neila Younga z rozwibrowanymi folkowymi gitarami, psychodelicznymi pogłosami i brzmieniem rozstrojonych pianin rodem z zakurzonego honky-tonk baru. Choć zawsze jest to muzykowanie na wysokim poziomie: większość członków zespołu wywodzi się ze środowiska jazzowego, co słychać w swobodzie gry, finezji i subtelnych humorze.

Warto może jeszcze w tym miejscu dodać, że w twórczości Kaizers Orchestra pobrzmiewa dalekie echo Beatlesowskiego *Sierżanta Pieprza*. Nie chodzi tu tylko o pewną wspólną konotację słowa „orkiestra” (które zresztą odniesieniu do muzyki rozrywkowej nabiera jakiegoś niezwykłego kolorytu), raczej o – być może świadome? – rozwinięcie myśli zawartej w utworze *Being For The Benefit of Mr. Kite!* W muzyce Norwegów pojawia się ten sam nastrój psychodelicznych quasi-kotyśanek, dźwięków obsesyjnej katarynki, wyczuwa się atmosferę dziwnego cyrku, w którym czas zatrzymał się gdzieś w okolicach początku zeszłego stulecia. Niemniej jednak najbliższym odniesieniem dla Kaizers Orchestra wydaje się być Tom Waits, a w nieco dalszej perspektywie – Nick Cave oraz muzyczny świat wykreowany przez Gorana Bregovića, przede wszystkim ten z *Undergroundu* Emira Kusturicy. Może nawet – z racji niewątpliwego zachłyśnięcia się klimatem wschodniej Europy – do *Undergroundu* Orkiestry Pana Kaizera najbliższe?

Tak czy inaczej – pozostajemy w kręgu tego samego typu wrażliwości, w której inspiracje muzyczne łączą się z literackimi. Po-

dobnie jak Waits czy Cave, Janove Ottesen, zanurza się w ciemne zaułki wielkich miast. Rosyjska ruletka, suto zakrapiane przyjęcie, więzienne cele, tajne spotkania ruchu oporu, żołnierze, weterani, marynarze, a także walc i rewolwer stanowią główne motywy pojawiające się w opowieściach norweskiego zespołu. Swoją drogą, to właśnie dzięki owym słowom-kluczom tak łatwo wejść w klimat muzyki Kaizers Orchestra: z potopu niezrozumiałości słuchacz co i rusz wyławia znajomo brzmiące słowa, już to *resistanzen, vodka, kalinka, caviar* już to *poker, revolver, waltz* czy *respekt*. W momencie, kiedy słowa stają się zrozumiałe (po intensywnym kursie norweskiego lub też po skorzystaniu z tłumaczenia na bardziej przystępny język europejski), otwiera się przed nami (pół)światać niezwykle, a przy tym spójny, z zarysowaną chronologią, wyrazistą filozofią i wizją świata. Tym, co wiąże owe teksty-opowieści w sposób najmocniejszy, jest tłum mniej lub bardziej charakterystycznych postaci powracających w różnych piosenkach. Oto pan Kaizer i jego Konstancja, Dr. Mowinkel z zadymionym monoklem, zarządca starego instytutu Dieter Meyer, niejaki Maestro (chyba z KGB?), senior Flamingo, rosyjska balerina, która zachwyca męską częścią towarzystwa, tańcząc polkę; oto dyskretny pan Clavier, a dalej *padre Martin*, który „wie, co stoi za alleluja”; oto Carlos, który nie pływa już po morzach, odkąd pewnego razu przepił go w Brukseli belgijski szympan; za nim Tony Fuciente, który przegrał w ruletkę (rosyjską), Dominique, Vincent, Johanna, Marcello, Sonny i inni chłopcy, którzy grają w pokera z rewolwerem na stole. Ich losy splatają się gdzieś w dusznych zaułkach, mrocznych podwórzach, na salach sądowych, w kamieniołomach, w celach śmierci czy wreszcie na tylnych siedzeniach samochodów w drodze na egzekucję. W przesiąkniętym zapachem papierosów i alkoholu piwnicach bawią się, tańczą, wymachują bronią i piją wino. Rozważają o karze za zbrodnie (*Di Grind*), planują ucieczki z pilnie strzeżonych miejsc (*Bøn Fra Helvete*), cierpią piekielne katusze (*Djevelens Orkester*) i zatracają się, pijąc na umór (*Mr. Kaizer, Hans Constanze & Meg*). Stąd blisko już bardzo do Kusturicy – wydaje się, że wszystkie trzy albumy orkiestry mogłyby stanowić ścieżkę dźwiękową do jego *Undergroundu*. Sam zespół nie kryje zresztą fascynacji tym obrazem, przywołując go niejednokrotnie w wywiadach. Bohaterowie Kaizerów, podobnie jak postaci z *Undergroundu*, żyją w czasie zatrzymanym, rozpamiętują dawne czasy w smaku wina i przy dźwiękach muzyki.

Podczas występów na żywo – a niedowiarków przekonać może świeżo wydana płyta DVD rejestrująca koncert w kopenhaskiej Vedde – muzycy przeistaczają się w sześciu ubranych w garnitury rodem z filmów noir panów Kaizer. Charakterystyczny jest pewien

zwyczaj, bez którego nikt nie wyobraża sobie ich występów: tak jak Iron Maiden ma swojego Eddiego, tak jeden z członków grupy nigdy nie ujawnia swojej twarzy, nie udziela wywiadów, zaś koncertuje wyłącznie w masce gazowej pamiętającej zapewne czasy Narviku. Uderza zapamiętałe w metalowe beczki, pompuje fisharmonię, gra na gitarze. To właśnie jego oblicze dominuje na okładkach wszystkich płyt zespołu – na ostatniej jako Maestro dyryguje Orkiestrą Pana Kaizera wymachując jakimś pogrzebaczem. Ukryta za maską gazową postać łączy się w scenicznym rytuale z pozostałymi muzykami, przeistaczającymi się w bohaterów swoich songów (postać pianisty w masce gazowej, wielokrotnie występuje też w kinie Nikity Michalkowa, i – pamiętając o rosyjskich motywach pojawiających się tekstach Kaizersów – nie zdziwiłbym się, gdyby nie była to zbieżność przypadkowa...). Dzięki owemu aktorskiemu zaangażowaniu nieustannie kojarzy mi się Kaizers Orchestra z koncertowym (co podkreślam, bo studyjne płyty nie oddają siły tego zwierzęcia scenicznego) wcieleniem Mariusza Lubomskiego. Wspólna dla nich wszystkich jest fascynacja Tomem Waitsem, ale też autentyczne zjednoczenie z tekstem podczas śpiewania i odgrywania danego utworu. Zjednoczenie, które sprawia, że kontakt z Kaizers Orchestre nie jest jedynie kontaktem z piosenką: ich muzyka to zaproszenie do świata, gdzie romantyzm miesza się z tragedią, upadek ze szlachetnością, a alkohol – ze smutnymi dźwiękami kwartetu smyczkowego.

Życzę Kaizers Orchestra jak najlepiej. Przede wszystkim – z powodów estetycznych, bo jest to jeden z najlepszych zespołów ostatnich lat, jakie dane mi było słyszeć. Drugim powodem, dla którego Orkiestra Pana Kaizera bardzo mi imponuje, jest konsekwencja. Janove Ottesen, zapytany o swoje marzenia, odpowiedział, że chciałby, żeby grupa podbiła serca Anglików. Ale nie dla samego sukcesu czy rozgłosu. Ottesen chciałby udowodnić, że miał rację, pozostając sobą, śpiewając w tym dziwnym języku dla tysięcy nieznających go ludzi. Wielu pukało się w głowę, słysząc o pomysły zdobywania Europy z norweską chorobą w gardle. Tymczasem okazuje się, że można. Że nie trzeba od razu śpiewać w języku Winstona Churchilla (choć na solowej płycie Ottesen pokazał, że potrafi to robić, i to znakomicie), by odnieść sukces artystyczny za granicą. Może kiedyś przekonamy się o tym i my, szumiący i szeleszczący na prawo i lewo.

Mariusz Gradowski

PS. Wiadomość z ostatniej chwili i to wiadomość dobra: w czasie, gdy powyższy tekst wiódł spokojne redakcyjne życie poddany przygotowaniu go do druku, w internecie pojawiła się pierwsza polska strona poświęco-

na Kaizers Orchestra. Strona świeżutka, jeszcze pachnąca – a na niej tłumaczenia tekstów, prosto z norweskiego na rodzimy język. To niechybny znak, że ruch oporu zagnieździł się i w Polsce. I bardzo dobrze. Niech żyje Pan Kaizer i jego Orkiestra! Alleluja!

www.kaizers.no
www.kaizers.republika.pl
www.kaizers.de





Musica Genera Festival

- szczecińskie
Święto Wiosny

Wojtek Mszycja Jr.

Podobnie jak wielu Polaków, co roku z utęsknieniem wyczekuję majowego weekendu. Jest jednak mała różnica – nie chodzi mi o tzw. „długi weekend” w okolicach pierwszo- i trzeciomajowego święta, ale o dni, podczas których tradycyjnie już od czterech lat odbywa się Musica Genera Festival. Szczecińskie święto twórczości improwizowanej i eksperymentalnej jest dla mnie, jak i dla grona innych osób, najważniejszą datą w muzycznym kalendarzu.



Prawdziwy festiwal

Przygotowując się do napisania tego tekstu, długo zastanawiałem się, dlaczego uważam właśnie Musica Genera Festival za najciekawsze wydarzenie muzyczne w Polsce. Zdaję sobie doskonale sprawę, że może to być twierdzenie kontrowersyjne, wobec dużej (i wciąż rosnącej) liczby naprawdę ważnych i ciekawych imprez, które odbywają się w naszym kraju. Przecież – co chyba oczywiste – nie każdy koncert na szczecińskim spotkaniu można uznać za udany (pewne ryzyko jest wpisane w samą formułę improwizacji i eksperymentu), przecież odbywają się u nas również inne festiwale o ciekawym programie, nie wspominając o trasach interesujących artystów czy o fantastycznych pojedynczych koncertach. Od razu pozwolę sobie więc zaznaczyć, że na moją opinię istotny wpływ mają czynniki pozamuzyczne. Uważam bowiem, że – choć najważniejsza pozostaje ostatecznie zawsze muzyka – sam ciekawy program nie wystarczy, żeby mówić o udanej imprezie, i że umożliwiające to wyjątkowo szczęśliwe połączenie szeregu okoliczności zdarza się właśnie co roku w Szczecinie.

W ostatnich latach daje się obserwować pewne zjawisko, polegające na określaniu mianem festiwalu grupy luźno powiązanych ze sobą zdarzeń, które bywają dość znacznie oddalone od siebie w czasie. Nietrudno domyślić się, że jest to chwyt ułatwiający pozyskanie tak finansów na organizację imprez, jak i publiczności, co odbywa się wszakże z dużą szkodą dla samej idei festiwalu. Ta zakłada jedność czasu i miejsca, która pozwala na zaistnienie specyficznej atmosfery i wykształcenie się pewnej wspólnoty. Stanowi to jedną z najmocniejszych stron MGF. Program jest skumulowany w trzy intensywne dni, podczas których zarówno publiczność, jak i artyści przebywają na dość ograniczonej przestrzeni, mają okazję do rozmów, wymiany opinii i doświadczeń, zdobycia unikatowych nagrań. Mimo że koncerty odbywają się w kilku miejscach, odległości między nimi są na tyle niewielkie, że wszyscy razem bez problemu je pokonują, co ułatwia wspólne przeżywanie muzyki, omawianie wydarzeń na gorąco i kontakt z twórcami. Towarzyszy temu jeszcze jedno niezbyt często spotykane zjawisko: artyści chodzą na koncerty, w których sami nie biorą udziału. Może to drobiazg, ale sprawia, że ma się poczucie uczestniczenia w imprezie tworzonej przez pasjonatów i dla pasjonatów, w pewnej wymianie myśli i idei. Jestem przekonany, że podczas festiwalu zrodził się niejeden pomysł na muzyczną współpracę.

Nie sposób nie wspomnieć o wspaniałej atmosferze, jaką na koncertach tworzy publiczność. Myślę, że jest to wypadkową wszystkiego, o czym pisałem wyżej – raczej nikt tu nie bywa przypadkiem, impreza gromadzi pasjonatów autentycznie zainteresowanych słuchaniem i artystów autentycznie zainteresowanych graniem. Owocuje to wzajemnym szacunkiem, który sprawia, że warunki odbioru muzyki są bliskie ideału – spora grupa ludzi w skupieniu śledzi najbardziej nawet subtelne dźwięki dobiegające ze sceny, wstrzymując się z rozmowami, jedzeniem, piciem, wychodzeniem itp. Owszem, brzmi to banalnie. Owszem, tak powinno być na każdym koncercie. Ale nie jest i w związku z tym uważam to za coś wyjątkowo cennego.

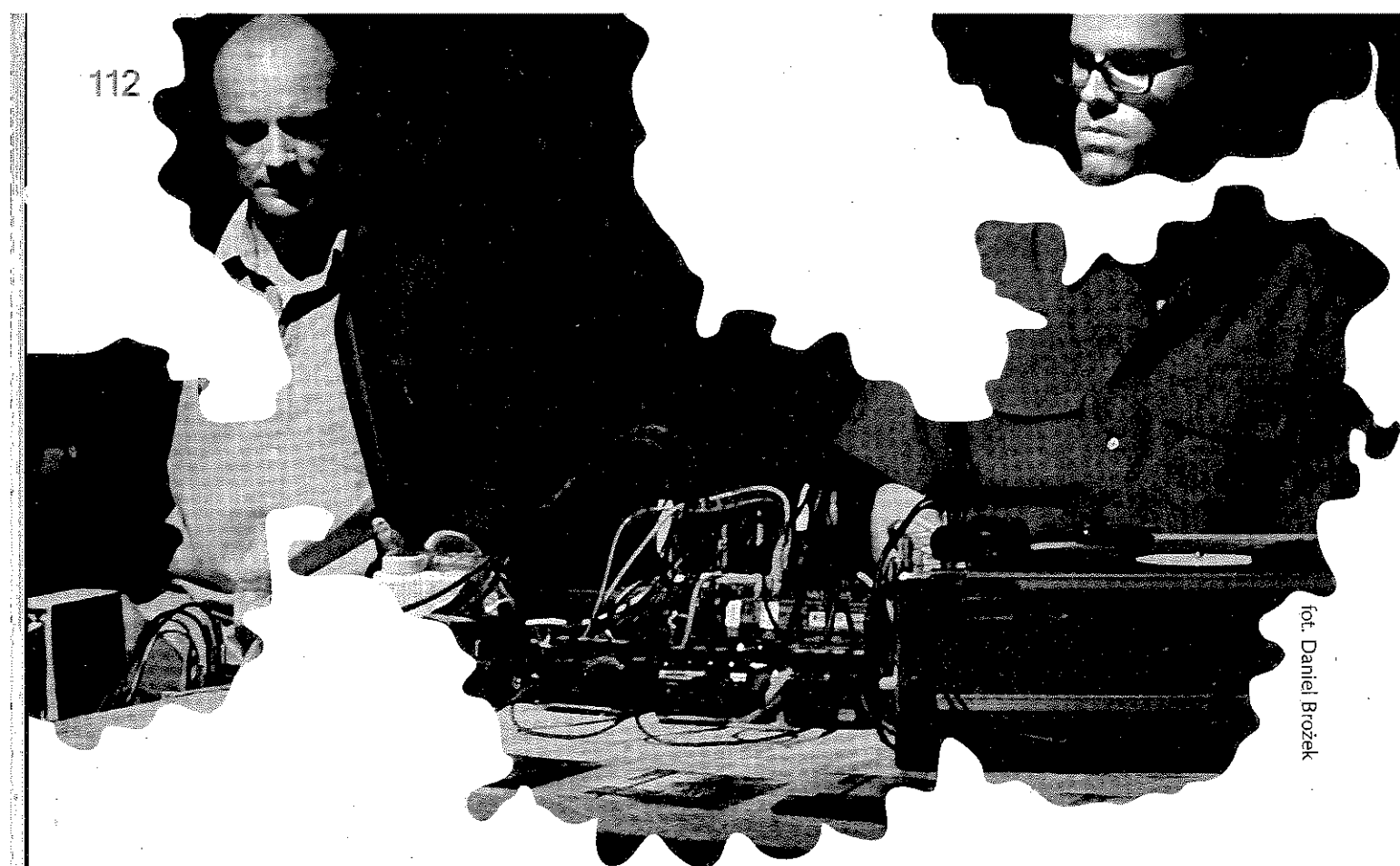
Kulisy

Kiedy Anna Zaradny i Robert Piotrowicz kilka lat temu rozpoczęli działalność pod szyldem Musica Genera, od razu myśleli równolegle o prowadzeniu wytwórni płytowej i o stworzeniu festiwalu. Mieli już wówczas doświadczenia z organizowaniem koncertów, były to jednak pojedyncze wydarzenia. Odczuwali potrzebę zrobienia następnego kroku w kierunku stworzenia spójnej propozycji artystycznej o jasno określonym profilu. Pytani o genezę pierwszego MGF 2002, odpowiadają, że wyniknął on niejako naturalnie z ich wcześniejszej aktywności. Zapracowali na kontakty z pokrewnymi estetycznie muzykami z wielu krajów, dzięki którym nie było problemu ze skomponowaniem ciekawego programu. Podczas kompletowania obsady zrodziła się ciekawa koncepcja, która w przyszłości miała stać się wyróżnikiem festiwalu – zaproszeni muzycy występować mieli w nowych, zaproponowanych przez organizatorów konfiguracjach. Oznacza to, że w Szczecinie grali ze sobą po raz pierwszy, bez wcześniejszego przygotowania. Jedynym wyjątkiem był zaprezentowany podczas tej edycji wieczór duetów (podczas którego to uczestnicy dobierali się w pary bezpośrednio przed koncertami), oraz kończący ją specjalny występ Chris Burn's Ensemble.

W tym samym roku odbyła się również pierwsza odsłona jesienno-festiwalu OperaFonic, który Zaradny i Piotrowicz współorganizowali z nieformalną grupą Operahaus. Musica Genera odpowiadała za program, jak również za większość spraw organizacyjnych, nadając mu profil zbliżony do imprezy majowej, choć tutaj większość stanowiły występy solowe i składów nie zestawiano tak jak na MGF. Tym samym w Szczecinie odbywały się w mniej więcej półrocznych odstępach dwa międzynarodowe festiwale muzyki awangardowej, które konsekwentnie prezentowały interesujących artystów z całego świata. Ta sielanka trwała niestety tylko dwa lata, ponieważ w 2004 roku stowarzyszenie Operahaus w zaskakujących okolicznościach odsunęło Annę i Roberta od organizacji imprezy, zagarniając przy okazji nagrania z poprzedniej edycji. Sprawa trafiła do prokuratury, festiwal przestał istnieć.

Na scenie pozostał więc tylko majowy Musica Genera Festival. Jak dotąd miał on cztery bardzo udane edycje, podczas których Szczecin odwiedzili tak liczni artyści, że trudno mi wybrać nawet najważniejsze nazwiska, a wyliczanie wszystkich mija się z celem – zapraszam do przestudiowania programów na stronie internetowej (www.musicagenera.net). Myślę, że każdy, kto interesuje się muzyką improwizowaną czy eksperymentalną, po ich lekturze nie będzie miał żadnych wątpliwości – mamy w Polsce festiwal o międzynarodowym znaczeniu.

Jak już wspominałem, imprezy odbywają się zawsze w kilku miejscach. Głównym obiektem jest kameralna salka Teatru KANA. Dość niezwykle położony teatr oraz działający przy nim klub stanowią centrum festiwalowego życia. To swoisty fenomen – mimo że Szczecin jest stosunkowo dużym miastem, udało się tu w pewnej ograniczonej przestrzeni stworzyć muzyczny mikroświat, tak charakterystyczny dla imprez tego typu odbywających się w mniejszych miejscowościach. Koncerty i wydarzenia towarzyszące (pokazy multimedialne, instalacje) odbywają się też w innych miejscach, z których na szczególną uwagę zasługują industrialne, opuszczone zabudowania na pobliskiej wyspie – Łasztowni. To tam, w dawnej rzeźni, tradycyjnie dawane są najbardziej agresywne, noise'owe koncerty, weszłym roku zaś odbyła się jedna z najbardziej niesamowitych imprez w całej historii MGF – multimedialny show Metamkine. Obrazy wyświetlane jednocześnie z kilku taśmowych projektorów, potężna muzyka, niesamowita scenografia przemysłowych ruin: to wszystko złożyło się na niezapomnianą noc. Warto też wspomnieć o innych festiwalowych miejscach, jak galeria OFFicyna oraz Opera na Zamku czy Muzeum Narodowe.



fot. Daniel Brożek

Estetyka Musica Genera

Niewątpliwie dla festiwalu ważna jest pomoc, zarówno finansowa jak i organizacyjna, której udzielają corocznie różne instytucje i firmy. Chyba najcenniejsze pozostaje wsparcie ludzi związanych z Teatrem KANA, którzy nie tylko używają teatralnej przestrzeni, ale również na wiele sposobów osobiście pomagają w sprawach logistycznych. Istotne jest również zaangażowanie instytucji kulturalnych z krajów, z których pochodzą biorący udział w festiwalu artyści, jak Austriackie Forum Kultury, Instytut Goethego, Instytut Francuski czy ambasady. Jeśli jednak chodzi o stronę artystyczną imprezy, kształtują ją wyłącznie główni organizatorzy, czyli Anna Zaradny i Robert Piotrowicz.

Układanie programu MGF należy traktować jako ich autorskie przedsięwzięcie. Proces ten trwa już wiele miesięcy przed festiwalem i polega nie tylko na wybraniu i zaproszeniu muzyków, ale również (co chyba nawet bardziej istotne) ustaleniu – w porozumieniu z nimi – konkretnych składów, w jakich wystąpią. W tym kontekście uważam, że samo zestawianie programu jawi się prawdziwym aktem twórczym. To właśnie niezwykle, nowe i bezprecedensowe konfiguracje artystów stają się na festiwalu źródłem największych emocji, oczekiwań, odkryć, czasem rozczarowań. No właśnie – przecież z natury improwizacji i eksperymentu wynika, że nie każdy występ może być udany. Każdy jest jednak na swój sposób ciekawy, każdy trafia w gusta innych odbiorców, na co najlepszym dowodem są burzliwe dyskusje na temat poszczególnych koncertów oraz omawiane na gorąco przez widzów, często mocno od siebie odbiegające, osobiste rankingi wszystkich występów.

Jak prezentuje się właściwie profil estetyczny festiwalu Musica Genera? To pytanie pozornie dość proste – odpowiedź zawiera się przecież w podtytule samej imprezy: „festiwal muzyki improwizowanej”. Początkowe założenie stanowiła prezentacja improwizacji niewodzącej się z idiomu jazzowego. Podczas czwartej edycji dodano do

podtytułu słowo „eksperymentalnej”, co miało na celu otwarcie festiwalu na artystów, dla których improwizacja niekoniecznie jest metodą twórczą, a którzy jednak ze swoją wizją wpisują się w estetyczne za-interesowania organizatorów. Wszystko to wciąż niewiele mówi o muzyce, której można posłuchać w Szczecinie. Na początku XXI wieku, kiedy szeroko pojęta twórczość improwizowana i eksperymentalna ma za sobą kilkadziesiąt lat bujnego rozwoju, jest to obszar obejmujący tak wiele stylów, estetyk, nurtów, często bardzo od siebie odległych, że same te kluczowe słowa straciły już nieco ze swojego znaczenia (choć wciąż mówią więcej niż np. „awangarda”). A przecież niewątpliwie MGF prezentuje pewien wycinek współczesnej muzyki. Czy da się go jakoś określić?

Nie pomogą w tym nasuwające się w pierwszej kolejności podziały na twórczość elektroniczną i akustyczną, akademicką i nieakademicką, agresywną i spokojną i tym podobne. Na festiwalu były już koncerty na saksofon solo, jak i na komputer solo, na instrumenty klasyczne oraz na urządzenia własnego pomysłu i wykonania. Grali muzycy amatorzy, samoucy, jak i klasycznie wykształceni i zaangażowani w życie akademickie. Zdarzały się koncerty na granicy słyszalności, jak i bełżistośnie miażdżące ścianą hałasu. Zdawać by się zatem mogło, że należy się tam spodziewać wszystkiego – a jednak tak nie jest. Bardzo trudno zdefiniować charakter MGF, ale po doświadczeniach wyniesionych z kilku edycji można go w pewien sposób wyczuć. Muszę jednak przyznać, że przerasta mnie zadanie ujęcia tego słowa. Po długim namyśle doszedłem do wniosku, że jedną z przesłanek, którą zdają się kierować organizatorzy, jest unikanie sztuki postmodernistycznej, żonglującej konwencjami. Nie znaczy to, że nie zdarzają się koncerty zabawne, nigdy jednak nie jest to poczucie humoru kabaretowe, parodystyczne. Innym moim spostrzeżeniem jest niemal całkowity, jak dotąd, brak muzyki opartej na mocnym, wyraźnym rytmie. Nawet jeśli pojawia się perkusja, to zwykle traktowana sonorystycznie, eksperymentalnie. Idąc tym tropem, trzeba zauważyć, że bardzo często

muzycy posługują się nietypowym, preparowanym lub też całkowicie własnej konstrukcji instrumentarium, zarówno akustycznym jak i elektronicznym. „Normalne” instrumenty są zaś często używane w nieortodoksyjny, nowatorski sposób, szczególnie poprzez zastosowanie niespotykanych i nietypowych technik gry. Wszystko to wpływa na charakterystykę brzmieniową festiwalu, która w dużym stopniu opiera się na dźwiękach „nielegalnych”, uznawanych przez bardziej konserwatywne środowiska za pozamuzyczne.

To jednak tylko luźne, nieprecyzyjne i subiektywne refleksje, które można by mnożyć i zapewne również – podważyć. Być może za kilka lat, z dystansu, łatwiej będzie estetykę MGF opisać, zaś w tej chwili, na gorąco, da się chyba tylko powiedzieć, że występujących w Szczecinie twórców łączy bezkompromisowość w realizowaniu artystycznych założeń, które spróbowałbym najogólniej określić jako poszukiwanie fascynujących i zaskakujących dźwięków. Mimo to, a może właśnie dlatego, twierdzę zdecydowanie, że program festiwalu jest bardzo spójny. Paradoks? Być może. Kluczem do tej zagadki wydaje się być fakt, że jednym z kryteriów doboru muzyków jest osobisty kontakt między nimi na płaszczyźnie artystycznej.

Przepis na sukces

Platon powiedział kiedyś, że nie zna przepisu na sukces, ale receptą na pewną porażkę jest próba zadowolenia wszystkich. Twórcy Musica Genera Festivalu dobrze zapamiętali tę lekcję. Dzięki osobistemu zaangażowaniu oraz kontaktom w muzycznym świecie, które Anna

i Robert przez lata nawiązywali jako artyści i organizatorzy, udało im się powołać do życia imprezę o profilu wcześniej w Polsce praktycznie nieobecnym, poza incydentalnymi koncertami. Tymczasem szczecińskie spotkania skupiły wykonawców z najwyższej półki. Oczywiście ich specyfika jest odzwierciedleniem gustu organizatorów, nie każdy więc może podzielać ich zdanie i wolno mu mieć inną wizję idealnego festiwalu. Należy jednak cały czas pamiętać, iż jest on w zasadzie autorskim projektem Musica Genera i nikt inny nie bierze na siebie odpowiedzialności za zawartość merytoryczną, program artystyczny i linię festiwalu.

W dzisiejszych czasach nie są możliwe jakiekolwiek bezwzględne oceny estetyczne – wszelkie rekomendacje bądź krytyka siłą rzeczy są zrelatywizowane względem pewnego układu odniesienia, jakim jest (ogólna choćby) wspólnota gustu. Dlatego nie ośmielę się twierdzić obiektywnie, że MGF to najciekawszy festiwal muzyczny w Polsce. Jeżeli ktoś zapoznawszy się z programem poprzednich edycji, nie odnajdzie żadnego znajomo brzmiącego nazwiska, istnieje duże prawdopodobieństwo, że nie jest to impreza dla niego. Jeszcze raz podkreślam: przy dzisiejszej segmentacji sceny muzycznej i specjalizacji w poszczególnych jej nurtach, nie ma możliwości stworzenia festiwalu, choćby i muzyki „awangardowej”, który by wszystkim odpowiadał. Mogę jednak z całą pewnością stwierdzić, że ci, którzy znają i lubią muzykę przynajmniej części artystów obecnych w programach dotychczasowych MGF, a jak dotąd w maju w Szczecinie nie byli – powinni w tym roku tam zawitać. Stałych bywalców nie muszę zachęcać, bo i tak przyjadą.

Wojtek Mszyca Jr.

musica genera festival 2006

26. 27. 28 maja 2006
SZCZECIN

www.musicagenera.net

THOMAS ANKERSMIT, DIEB 13, GUSTAV DEUTSCH, JOHN DUNCAN, FERRAN FAGES, CHRISTIAN FENNESS, JAZZKAMMER, MICHAŁ KOPANISZYN, DJ LENAR, DANIEL MENCHE, ALFREDO COSTA MONTEIRO, MACIO MORETTI, NORBERT MOSLANG, ROBERT PIOTROWICZ, GÜNTER MÜLLER, MATYŁDA SŁAWACKA, BURKHARD STANGL, MARCUS SCHMICKLER, MICHAEL VORFELD, ANNA ZARADNY I INNI

OD KONTEKSTU WAŻNIEJSZA JEST JAKOŚĆ

Wywiad z Anną Zaradny i Robertem Piotrowiczem

{{{ Czy organizowanie corocznego festiwalu traktujecie jako przedłużenie Waszej działalności artystycznej? }}

}}} **Anna Zaradny:** Festiwal funkcjonuje równolegle z tym, co robimy jako muzycy. To jest projekt sam w sobie, ale wynika on z naszych doświadczeń artystycznych – z nich się począł i dzięki nim jest realizowany. Co więcej, rozwija się wraz z nami, z tym, co w muzyce słyszymy, w którą stronę chcemy patrzeć.

}}} **Robert Piotrowicz:** Festiwal jest naturalną przestrzenią i kontynuacją naszych muzycznych doświadczeń, które wynikają z tego, co robimy poza nim: z koncertów i projektów, ze spotkań z artystami itd. To bardzo pouczające, zwłaszcza w takiej kondensacji, to uwarściwia na szczegól. Gdybym nie był muzykiem, taki festiwal zapewne wyglądałby inaczej.

{{{ Z jakich doświadczeń z wcześniejszych edycji wynikał zeszłoroczny pomysł rozszerzenia festiwalu o pole muzyki eksperymentalnej? }}

}}} **RP:** Wynika to bezpośrednio z przesunięcia środka ciężkości naszych muzycznych zapamiętań. Po trzech edycjach doszliśmy również do wniosku, że czas na zmianę, na otwarcie nowego rozdziału. Owszem, improv pozostanie dla nas pewną podstawową wartością, ale jako że w naszym muzycznym pojmowaniu teraźniejszości improwizacja jest jednym z elementów, musiało to znaleźć odbicie w corocznym festiwalu. Nazwa nie mogła pozostać myląca. Warto jednak podkreślić, że w programie MGF 2005 obok muzycznych, znalazły się również działania wizualne, instalacje czy nawet taniec. Te nowe elementy nie wzięły się znikąd – wystarczy przeanalizować listę artystów zaproszonych do udziału w poprzednich czterech edycjach, aby dostrzec pewną logikę, z której wynikają choćby doboru personalne. Jeśli np. pojawia się tancerka, ma to swoje bezpośrednie powiązanie z muzyką właściwą dla MGF, resztą programu i jej wykonawcami [por. też esej Wojciecha Mszczy Jr. 4 strony wcześniej – przyp. red.]

{{{ A co w takim razie miało wpływ na „przesunięcie środka ciężkości waszych muzycznych zapamiętań”? }}

}}} **RP:** Koncerty zagrane z masą muzyków oraz te, które miały okazję oglądać; poszukiwanie własnego pola, pewnej przestrzeni,

w której czuję się najlepiej, słuchanie muzyki itd. To z katalogu ogólników – nic szczególnie oryginalnego, raczej naturalna kolej rzeczy.

}}} **AZ:** To chyba oczywiste, że nie staram się koncentrować na jednym zjawisku. Z artystycznego punktu widzenia wszystko „ma wpływ”.

{{{ W wypowiedziach na temat Waszej działalności pojawia się często wątek „festiwalu na europejskim poziomie”, który „robiony jest w Polsce”. Który z tych kontekstów jest dla Was istotniejszy? }}

}}} **RP:** Nie zakładamy priorytetów tego rodzaju. Każda recepcja naszych działań jest dla nas wartościowa. Przytoczona przez Ciebie wypowiedź ma charakter oceniający, być może wynika z tego, jak festiwal jest odbierany.

}}} **AZ:** Od kontekstu ważniejsza jest jakość, zależy nam, aby festiwal oceniano pod względem merytorycznym. Nie bez znaczenia jest to, że udało się nam zorganizować tak sprofilowane wydarzenie właśnie tu, a nade wszystko, że dokonaliśmy tego w okresie, w którym nie odczuwało się większego zainteresowania tym nurtem. Być może stąd biorą się podobne wypowiedzi – snuje się mimochodem analogie do podobnych zjawisk poza granicami kraju. Co zresztą jest dla nas budujące, bo odnosi się do zjawiska w szerszym ujęciu, a nie lokalnie.

{{{ Co oznacza tutaj „jakość” i jak można o niej mówić bez kontekstów? }}

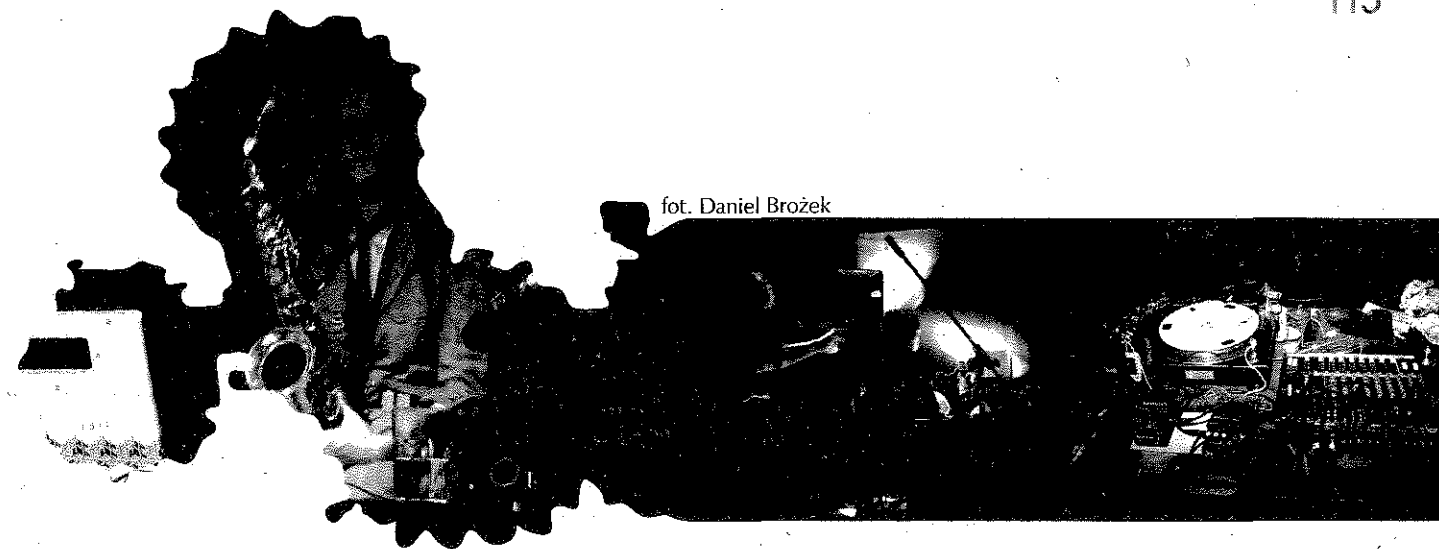
}}} **AZ:** Dla nas ważne jest, by festiwal był jak najlepszy – bez względu na kontekst, w którym funkcjonuje. Tak rozumiem jakość w tym przypadku.

{{{ Dziękuję, teraz to powinno być już jasne... Jeśli nie jest bez znaczenia, że festiwal odbywa się tu, to kolejne pytanie brzmi: jakie to ma znaczenie? }}

}}} **AZ:** To chyba oczywiste, że w okolicznościach, w których trudno mówić o tradycji tego rodzaju festiwalu, a także o ciągłości uprawiania takiej sztuki dźwiękowej, organizowanie MGF (jak i wielu innych zdarzeń muzycznych) oznaczało dla nas, po pierwsze rzucenie światła na tę estetykę, a po drugie, chęć wzbudzenia jakiegokolwiek nią zainte-

Na przełomie stycznia i lutego udało mi się przeprowadzić wywiad z muzykami oraz twórcami Musica Genera, Anną Zaradny (saksofon, komputer) i Robertem Piotrowiczem (gitara, syntezator analogowy). Zależało mi na tym, żeby była to bardziej rozmowa niż wywiad – z powodów mniej lub bardziej obiektywnych nie udało się jednak zorganizować jej w żaden inny sposób niż po prostu jako wymianę mejli, mimo to nie straciła ona na wyrazistości. Dość szybko przerodziła się w dyskusję dość ostrą i dynamiczną; w jej trakcie nieoczekiwanie pojawiały się nowe wątki, dotyczące zarówno kwestii merytorycznych, jak i na przykład tego, czym w rzeczy samej powinien być wywiad. Część wątków artyści uznali jednak za mało interesujące dla nich, bądź dla czytelników „G”, co pozostaje mi jedynie uszanować i oznaczyć znakiem „...”. Poniżej znajdują się wszystkie inne.

Michał Libera



fot. Daniel Brożek

resowania. Jest zasadnicza różnica pomiędzy odbiorem tych zjawisk w 2000 roku, a tym, jaki jest on dziś – a to tylko 5 lat.

{{{ Czy moglibyście omówić tę różnicę? }}

}}} **AZ:** Dziś słuchacze mają o wiele większe doświadczenie koncertowe, mało tego – dysponują potężną wiedzą o tej muzyce. To zmienia sposób jej odbioru, sprawia, że z jednej strony nie funkcjonuje już w atmosferze novum, lecz pozostaje osadzona w świadomości odbiorców. Krytyka ma inny wydźwięk, nie dotyczy już kwestii, czy to w ogóle muzyka czy nie, lecz tego, czy jest muzyką dobrą, czy złą, i dlaczego. Ta różnica wiele zmienia. Dla nas to bardzo cenne, że koncerty wzbudzają takie zainteresowanie i kuluarowe dyskusje.

{{{ Jednym z efektów Waszej działalności jest skupienie (a może więcej: mobilizacja) wokół festiwalu i wytwórni pewnego środowiska słuchaczy i krytyków, dla których MG stała się symbolem tego, co na polskiej scenie muzycznej najbardziej wartościowe. Czy to samo stało się w środowisku muzycznym? }}

}}} **RP:** Od początku nie mieliśmy planów co do targetu festiwalu, wierzyliśmy, że jeśli będziemy trzymać się pewnej idei, może coś z tego wyniknie. Środowisko, o którym mówisz, daje nam wiele energii i wzmacnia determinację. Nie mogę tego samego powiedzieć o zaangażowaniu muzyków – w ciągu pięciu lat organizowania szeregu wydarzeń w całym kraju (nie tylko MGF, a całych tras, koncertów itp.) ich zainteresowanie oceniam jako umiarkowane, co z perspektywy czasu może rozczarowywać. W wyniku naszych działań powstała scena będąca jednak przede wszystkim sceną odbiorców, zainteresowanych pasjonatów, których zaangażowanie czasem onieśmiela.

Może wynika to z faktu, że muzyki improwizowanej nie traktowano u nas nigdy zbyt poważnie, może muzycy nie dostrzegali w tym właściwej drogi. Nie było nomenklatury – i wciąż jej nie ma, ale jest dużo łatwiej pojawić się w mediach. Może potrzebujemy jeszcze nieco czasu, aby oswoić się z faktem, że nie tylko tradycyjne, utarte ścieżki, którymi od lat poruszają się muzycy, są jedynymi i jedynie słusznymi. To nie są ani lepsze, ani gorsze drogi, dziś są równoprawne, ale to wciąż budzi kontrowersje.

}}} **AZ:** W kontekście sceny czy środowiska warto powiedzieć, że przez te wszystkie lata nawiązały się spontaniczne więzi między różnymi

muzykami czy ich grupami. W zupełnie naturalny sposób powstała wspólnota płaszczyzna z muzykami skupionymi wokół Salvii czy Polycephala.

Od początku to właśnie oni zdradzali zainteresowanie naszą aktywnością i odwrotnie. Owocem tych koligacji było np. AUX POLE'N (koloktywne dzieło organizacyjne Salvii, MG i Zangi Music). Spotykaliśmy się na koncertach (i nie tylko), wymienialiśmy doświadczenia, był duży przepływ informacji o muzyce. W tym wymiarze jest to jakieś środowisko, choć nikt nie sili się na manifestowanie „sceny”. Z drugiej strony takie nasze działania, jak Musica Genera Night w Wiedniu, Musica Genera on Board Again! na pokładzie MS Stubnitz w Rostocku, czy Musica Genera w Warszawie pokazują, że o środowisku muzycznym myślimy nie tylko w kontekście Polski. Szereg naszych działań związanych jest z samym wydawnictwem, które skupia wokół siebie pewien krąg muzyków.

{{{ W jednym z wywiadów Robert zauważył, że muzyka improwizowana znalazła się obecnie w dziwnym momencie i nie wiadomo, dokąd będzie zmierzać. Jaki jest Wasz pomysł na to, w którą stronę ją pociągnąć? }}

}}} **RP:** Niespecjalnie lubuję się w tego rodzaju spekulacjach, uważam, że pewne zjawiska podlegają obecnie rewizji, muzycy szukają dla siebie miejsca. Dotyczy to zwłaszcza młodszych pokoleń, któremu coraz częściej obcy staje się etos heroicznego improwizatora. Mogę się jednak mylić, może dotyczy to tylko paru osób, które znam. Pomysł to można mieć na zrobienie dobrego biznesu na straganie. Realizuję pewne projekty, nie zakładając, że pociągną tę muzykę w jakimkolwiek kierunku.

}}} **AZ:** Nie wierzę w tworzenie kierunków muzyki przy biurku. W polityce można „mieć pomysł, w którą stronę to pociągnąć”, w sztuce na szczęście jest więcej subtelności. Myślę, że to zła optyka, wyrachowanie, zbytek megalomanii.

{{{ Rozumiem, że jest zasadnicza różnica między dobrym biznesem na straganie a robieniem muzyki. Jaka? Czy chodzi o to, że w jednym jest pomysł, a w drugim nie ma? }}

}}} **AZ:** Czym innym jest myśl, która towarzyszy muzyce, a czymś zupełnie innym spekulowanie, jaki ta muzyka może przynieść rezultat. Osobiście wolę zostawić sobie pewną przestrzeń dla niewiadomej...



fot. Daniel Brożek

Większość sytuacji twórczych rozwija się z roku na rok, z miesiąca na miesiąc, co weryfikuje wcześniejsze założenia. Rodzą się nowe wartości i inspiracje, a część z tych doświadczeń nabiera innego znaczenia.

{{{ Pytanie dotyczyło właśnie tej „myśli, która towarzyszy muzyce”, słuchania, ciągłego koncertowania, rozmawiania, spotykania innych muzyków. Może więc inaczej: czy są takie przestrzenie, które uważacie za martwe; których nie chcecie dalej badać; uważacie, że prowadzą donikąd, czy też po prostu je odrzucacie? }}

}}} RP: Zdecydowanie częściej pojawiają się nowe elementy, niż umierają stare. To ciągły proces otwierania ucha. Jest wiele detali, które zmieniły moje podejście do grania. Kiedyś byłem mocno przywiązany do pierwotnego pomysłu, do formy, później to się mocno zdewaluowało, zacząłem zdecydowanie ciążyć ku improwizacji. Przez pierwsze dwa, trzy lata doświadczeń z improwizowaniem poświęcałem dużo uwagi samej metodzie. Dziś już nie jestem takim „ortodoksem”, ponieważ odkryłem, że najważniejszy jest dźwięk, który dociera do uszu, a nie metoda. To tylko refleksja o tym, jak tworzyć muzykę, mam za sobą szereg ewolucji estetycznych, czasem powrotów do pierwotnych fascynacji. Dziś w równym stopniu interesuje mnie improv, jak muzyka elektroniczna, konkretna czy metal, do którego w pewnym sensie wróciłem. Więc jeśli cokolwiek odrzucam, to nieuzasadnioną ortodoksję, staram się nie popaść w kanon.

Sam tylko projekt z Burkhardem Stanglem w ciągu 2 lat, które minęły od naszego pierwszego spotkania w studiu i nagrania płyty, przeszedł szereg zmian – zaczął się w estetyce mocno wyciszonej, niemal minimalistycznej. Teraz ma o wiele szersze ramy, we trójkę z dużą łatwością oscylujemy wokół czasem skrajnych biegunów. Wynika to również z tego, że Burkhard ma podobną do naszej otwartość na formę, co czyni z projektu pewien monolit. Może dlatego udało nam się wspólnie zrealizować *Summe Von Nullen* (październik 2005, Wiedeń), przedsięwzięcie poświęcone w równej mierze słowu, co i dźwiękowi. SVN miało libretto, plan, części, ale muzyka opierała się w dużej mierze na improwizacji, która uzupełniana była klasycznymi kompozycjami. Myślę, że efekt końcowy zawdzięczaliśmy właśnie temu, że byliśmy gotowi zrobić coś nowego.

}}} AZ: Tak jak powiedział Piotrowicz, to raczej kwestia odnajdywania nowych ścieżek. Kiedyś nie mogłam przewidzieć, że do

grania czy robienia muzyki będę używała laptopa, który jest teraz moim drugim instrumentem. To był bardzo świadomy i ważny krok, tym bardziej, że komputer wciąż odbierany jest z pewną rezerwą czy pobłażaniem, a przecież stał się takim samym instrumentem jak np. saksofon. Tak samo trzeba się na nim nauczyć grać i odnaleźć własne brzmienie. Wciąż z podziwem patrzę na wszystkich cyfrowych mistrzów, którzy z oddaniem poświęcają się programowaniu i doskonaleniu tego instrumentu, co ma duże znaczenie dla jego rozwoju, ale i dla samego komponowania.

Poócz zastosowania w pracy studyjnej, komputer stwarza również możliwość wykonania w pojedynkę koncertu bez ograniczeń co do formy czy brzmienia. W moim przypadku to właśnie laptop jest inspiracją, nową jakością, przejawem ewolucji, co wcale nie oznacza, że odrzucam doświadczenia wynikające z estetyki instrumentów akustycznych. Czuję raczej niedosyt ilości realizowanych przeze mnie ścieżek. Angażuję się w projekty, które w znaczący sposób różnią się od siebie, ale stwarzają nieograniczone możliwości twórcze na rozmaitych płaszczyznach. Na przykład w *Zmartwychwstaniu*, opartym na systemie instalacji audiowizualnych ułożonych w określonym kontekście architektonicznym, nie chodziło tylko o skomponowanie samej muzyki, ale przede wszystkim o opracowanie całości. W związku z tym, że projekt miał specyficzny charakter, muzyka też nie była bezpośrednim odzwierciedleniem naszych koncertów czy nagrań. To samo dotyczy ilustracji dźwiękowej, którą stworzyliśmy do filmu czy dla teatrów. Wszystkie te elementy są wzajemnie powiązane i zachodzi między nimi nieodzowna interwencja, która raczej ożywia przestrzeń, a nie ją uśmierca. Dla mnie jako muzyka nie ma martwych przestrzeni, to raczej kwestia ich eksplorowania.

{{{ Robert, wymienileś kilka gatunków, którymi obecnie się zajmujesz – czy możliwe jest wskazanie, co dokładnie interesuje Cię w każdym z nich? Na co zwracasz uwagę? Co jest w nich pociągające? }}

}}} RP: Do tych gatunków prowadzą ścieżki personalne, na przykład do szerokiego spektrum muzyki konkretnej dotarłem w związku ze współpracą z Jérôme Noetingerem. Ostatnio zainicjowałem projekt z Lionelem Marchettim – będzie miał charakter środowiskowy, w dużej mierze oparty na fenomenie szczegółu i iluzji.

Muzyka konkretna ma duży walor soniczny, można wiele zmienić w uchu, w doskonaleniu słyszenia, co pozwala stale rewidować podejście do elementów pozornie niemuzycznych, więcej – do elementów, z których rodzą się następstwa dynamiczne itd.

Muzyka elektroniczna ma tak szeroki zasięg, że nie sposób odnieść się do niej na ogólnej płaszczyźnie. W różnych jej przejawach interesują mnie różne aspekty. Bardzo zajmuje mnie percepcyjne doświadczanie dźwięku samego w sobie, pewna plastyczność, jakiej ulega świadomość w kontakcie z nim. Nie chodzi mi przy tym o doświadczenie szoku, lecz o kształtowanie przestrzeni przez muzykę, o dźwięk, który sprawia na przykład wrażenie wertykalnego, co ostatnio weryfikowałem podczas moich solowych koncertów.

Dla odmiany metal jest dla mnie powrotem do energii, która zawsze była charakterystyczna dla tej muzyki, z tym że to bardzo zawężona fascynacja – nie dotyczy Van Halen i Iron Maiden – ograniczona do pewnych nurtów, którymi się kiedyś mocno zajmowałem.

{{{ Czy otwarcie się na formę wymaga jakichś szczególnych sposobów radzenia sobie z nią? Albo inaczej: czy stosujesz, Robert, jakieś (choćby najbardziej niekonwencjonalne i „niemetodyczne”) metody kompozytorskie? Czy mógłbyś je omówić (albo przynajmniej którąś z nich)? }}

}}} RP: Pracuję w różnych kontekstach, stąd metody bywają różne, lecz w mniejszym lub większym stopniu opierają się na gromadzeniu materiału, który od początku ma klarowną estetykę. Z tego buduję formę i szczegół. Czasem przyjmuję założenia formy na wstępie, później nagrywam. Dużo czasu spędzam na słuchaniu własnych instrumentów, co często prowokuje nagrywanie. Nie chciałbym tworzyć teorii na ten temat. Teraz jestem w pewnym sensie w punkcie zerowym, to się dopiero dla mnie zaczyna, choć mam już za sobą kilka produkcji studyjnych.

{{{ A czy nie jest tak, Anno, że instrumenty akustyczne stały się przestrzenią wolności właśnie na skutek odkrywania zakazanych sposobów ich użycia, podczas gdy z komputerem jest dokładnie odwrotnie – wydawałoby się, że jest nieograniczoną wolnością, a jednak ma w sobie pewnego rodzaju (jakiego?) ograniczenia, tak więc muzycy z laptopami nie grają dosłownie wszystkiego? }}

}}} AZ: Nie rozumiem, dlaczego stawiasz tezę, że muzycy laptopowi nie grają dosłownie wszystkiego – a jacy muzycy i na jakich to instrumentach „grają dosłownie wszystko” i co to w ogóle znaczy „grać dosłownie wszystko”? Stwierdziłam, że komputery stwarzają nieograniczone możliwości twórcze, a nie: „nieograniczoną wolność”. Dla mnie najważniejsze jest to, co wynika z samej istoty komputera, i przypuszczam, że dość podobnie postrzegają to inni muzycy traktujący komputer jak instrument, choć mogą się mylić.

{{{ W jaki sposób w muzyce do Zmartwychwstania została uwzględniona lokalna architektura? Czy da się ją w ogóle przetłumaczyć na terminy muzyczne lub takie, które nie są muzyczne, ale pomagają w skonstruowaniu utworu? Jeśli tak – czy mogłabyś omówić proces komponowania w „kontekście architektonicznym”? }}

}}} AZ: Zmartwychwstanie w swej istocie miało charakter „architektoniczny”, bo poświęcone było kompleksowi budynków byłej rzeźni miejskiej, które stanowią bardzo szczególne, poprzemysłowe, ale i zabytkowe miejsce w Szczecinie. Tu związek pomiędzy muzyką, a architekturą miejsca był ścisły. Dźwięk, który był częścią audiowizualnej instalacji, miał za cel ożywienie tej zamarłej, zapomnianej części miasta.

Instalacja i elementy zabudowy stanowiły jedność estetyczną. U podstaw projektu nie leżało bezpośrednie tłumaczenie obrazu czy dźwięku na architekturę czy odwrotnie, instalacja stwarzała zupełnie nowe okoliczności dla określonej przestrzeni, czasem ją redefiniując, a w innym przypadku konstruując ją od podstaw.

Staraliśmy się pokazać, że instalacja audiowizualna jest w stanie być elementem przestrzeni publicznej, że dźwięk czy obraz może stanowić o kształcie architektury. Zapewne można by było doszukiwać się analogii pomiędzy nią a terminami muzycznymi, czy wręcz tłumaczyć ją na terminy muzyczne lub niemuzyczne, jednak nasze intencje nie szły w tym kierunku. O wiele bardziej interesuje mnie to, jak dźwięk może wpływać na odbiór architektury, czy też: jak może się on zachowywać w różnych jej przestrzeniach.

Rozmowę przeprowadził Michał Libera drogą mejlową w dniach 10-25 lutego.
Tekst autoryzowany.



WIELECKI

Wszyscy znają go jako medialnego i przystojnego dyrektora „Warszawskiej Jesieni” (od roku 1999), niektórzy jako grającego muzykę intuitywną kontrabasistę (od 2000 w zespole Kawalerów Błotnych). Tymczasem urodzony w roku 1954 Tadeusz Wielecki (absolwent warszawskiej PWSM u Włodzimierza Kotońskiego, student Isanga Yuna i Klausa Hubera we Freiburgu) to również świetny, choć chyba niedoceniany kompozytor. Jeden z najciekawszych w Polsce, nie tylko w swoim pokoleniu. O bardzo charakterystycznym języku muzycznym, zbudowanym na „gestach”, „trylach”, „ślizgach”, pełnym giętkich faktur, glissand i mikrotonów. Od lat próbuje ciągle na nowo wyrazić siebie i swój świat dźwiękowy, wykuwając stopnie w górze muzycznej samoświadomości.

Jan Topolski: Może porozmawiamy najpierw o kluczowej dla Pana twórczości kategorii „gestu”. Z tego, co zrozumiałem, jest to najmniejsza niepodzielna struktura motywiczna, będąca zarazem nośnikiem pewnej emocji...

Tadeusz Wielecki: Nie tyle emocji, co energii, a także znaczenia. Gest funkcjonuje u mnie trochę na zasadzie eksperymentu, jest próbą odpowiedzi na pytanie, czy można w muzykę wtłoczyć pewne znaczenie spoza niej samej. Jeżeli obiektywnie nie posiada ona takiej właściwości, że komunikuje treści pozamuzyczne, to można – na zasadzie pewnej gry – zaaranżować sytuację, w której dźwięk (grupa dźwięków) będzie nośnikiem jakiegoś pozamuzycznego sensu. Taki gest to nie tyle motyw, ile jednostkowa muzyczna akcja, która po podzieleniu straciłaby swój artystyczny sens, swoją dramaturgię.

Michał Mendyk: A czym jest taki gest w czysto muzycznym sensie? Czy to jakaś struktura interwałowa?

Bardzo rozmaicie. Często jest to po prostu akord albo figura melodyczna. Ale np. w *Melodii z akompaniamentem* większość gestów ma charakter czysto sonorystyczny, barwowy. Kluczowa jest ich charakterystyczność. Kolejna akcja dźwiękowa ma być skrajnie odmienna od poprzedniej i zestawiona na zasadzie kontrastu, kolażu.

JT: Ale czy ten sam gest ma to samo znaczenie w różnych Pana utworach, czy też za każdym konstruuje Pan takie akcje od nowa?

Za każdym razem gesty są inne. Ale w gruncie rzeczy nie jest ważne, co się komunikuje, tylko sam fakt, że się coś komunikuje. Mamy zatem sytuację, w której dźwięk coś mówi, a tym samym ktoś – kompozytor – może się przezeń wypowiedzieć. Chodzi więc, górnolotnie mówiąc, o „humanizację” muzyki.

MM: Czyli jest to konstrukcja quasi-językowa? Mamy pewną sekwencję gestów i one wchodzą ze sobą w określone relacje?

Tak, ale w sensie najogólniejszym – pewnego przesłania (człowiek się wypowiada). Bo w sekwencji „znaczeń” – każdy gest jest „z innej parafii”, autonomiczny, wyseparowany. Są to więc relacje energii, czasu, intensywności. I jeśli chcę użyć toku dynamicznego, np. toku ekspresji wręcz agresywnej, to tak dobieram owe gesty, żeby ich następstwo tworzyło odpowiedni ciąg napięć. Ma to wymiar muzyczny, nie językowy. Modelem jest tu człowiek, który za pomocą gestykulacji, mimiki, coś wyraża.

JT: A jest dla Pana ważne, czy słuchacz czyta te gesty, czy w jakimś sensie je rozumie?

Nie. Ważne, by doświadczał efektu „niemowy”, lub efektu „obcego języka”. Chodzi mi o napięcie, które się rodzi, gdy ktoś usiłuje coś powiedzieć (i faktycznie mówi) – ale nie rozumiemy go. A dalej – o sytuację metafory: człowiek chce, musi wypowiedzieć się w pełni – ale nie jest mu to dane. Tu posłużę się przykładem obrazu telewizyjnego bez fonii. Widzimy: mówi człowiek, chce nas do czegoś przekonać. Ale nie wiemy, co mówi, nie słyszymy jego głosu. I na podstawie mimiki, gestykulacji wytwarzamy w sobie domysł, co mówi i jakie jest „jego brzmienie”. Ale włączamy dźwięk i – rozczarowanie. Nie trafiłmy. Bo to, co słyszymy, okazuje się inne: prozaiczne, mniej ciekawe od tego, co uprzednio wykreowaliśmy.

MM: Czyli ta niejednoznaczność jest celem samym w sobie?

Inaczej: jednoznaczność jest niemożliwa. Bo który dźwięk jest tym „właściwym”, w którym „uwierzyć”? W ten idealny (wyobrażony), choć nieprawdziwy, czy w ten prawdziwy, ale trywialny? Wyobraźmy sobie inną jeszcze sytuację: widzimy Kurda mówiącego w swoim języku, w jakiejś wsi w górach. Zarośnięty, turban na głowie, macha rękami, peroruje (wszystkie okoliczności są ważne). W ogóle go nie rozumiemy, ale wiemy, że jest napędzany jakimś istotnym przeżyciem: czuciem, myśleniem, doznawaniem, byciem. I chce to wypowiedzieć. Ta sytuacja jest dla mnie ważna. To, że muzyka może być wypełniona taką właśnie energią, sugestią, że coś się wypowiada. Nie jest wykluczone, że ów Kurd mówi coś błędnego. Ale doświadczenia opowiadania o czymś, co w jego życiu jest autentyczne. I to ma swój charakter, swoją dynamikę, energię, moc.

W *Poemacie egocentrycznym* zawarłem na taśmie towarzyszącej fortepianowi sześć czy siedem tekstów, które sporządziłem na użytek tegoż *Poematu*, i które miały być takimi szkolnymi opisanymi jakichś emocji, stanów ducha, przeżyć... Do tego zostały zapętlone, jak dziecięce wyliczanki. W trakcie powtórzeń głos – jak jakaś postać w baśni – zamieniał się w dźwięk fortepianu. Mówiąco-grający fortepian... A więc ja nie wyrażam tych sensów, ja nimi gram. Gra dokonuje się również między warstwą dźwiękową a słuchaczami, trochę jak w happeningu, gdzie do udziału wciąga się także publiczność, czy ona tego chce, czy nie... W *Poemacie* chodziło o zasugerowanie słuchaczowi, że w tych dźwiękach ukrywa się ktoś żywy. Że człowiek mówi tymi dźwiękami. (...)

JT: A na czym dokładnie polega stosowana przez Pana od lat kilka technika „komponowanego trylu”?

To w pierwszym rzędzie pewien sposób kształtowania czasu. Coś pośredniego pomiędzy klastrem a wielogłosową konstrukcją. Pasma, wiązki linii melodycznych wyprowadzonych z trylu, w których zmiany prędkości przebiegu następują „analogowo”, tzn. bez kontrastu rytmicznego. Wewnątrz takiej linii ruch dźwięków

jest stały, poddany jednak zwolnieniom i przyspieszeniom. W skrajnym przypadku prowadzi to „poza czas”, gdzie nie ma już wyczuwalnego pulsu, tylko stojące dźwięki; na drugim biegunie znajduje się skondensowany tryl *in crudo*. Pomiędzy nimi istnieją oczywiście pośrednie wartości tempa. Zapis jest przy tym bardzo dokładny: rytmikę kształtuję tak, aby nigdy nie dochodziło do tego, że następna wartość jest znacząco (np. dwa razy) krótsza lub dłuższa od poprzedniej. Staram się płynnie przechodzić od przebiegów bardzo zagęszczonych do radykalnie rozrzedzonych. Podobne płynne przejścia zachodzą między stanem muzyki, której istotą jest wartość interwału (napięcie pomiędzy dwoma dźwiękami) a masą, w której owa wartość już nie obowiązuje (choć obowiązuje ukryta wartość harmoniczna).

JT: A czy ów tryl przekłada się także na kształt melodii?

Jak najbardziej. Tryl bywał w muzyce poprzedzany przednutką, appoggiaturą, obiegnikiem, kojarzony z innymi figurami ornamentalnymi. Obok trylu jako następstwa dwóch kolejnych dźwięków (u mnie zawsze półtonów) wykorzystuję właśnie te charakterystyczne zwroty. To sprawia, że kształt wyprowadzonej z trylu melodii może opierać się na większej liczbie dźwięków i być bogatszy niż on sam, ale zachowywać jego *genre*. Na ogół posługuję się wiązką trzech głosów: dwóch trzydźwiękowych i jednego czterodźwiękowego; razem mieszczą się w obrębie tercji małej (np. c, cis, d / cis, d, es / c, cis, d, es). Taką wiązkę nazywam pasmem. Pasma mogą się nawarstwiać i wypełniać jeden lub kilka rejestrów. Ważna jest również struktura harmoniczna, jako że na początku zakładam pewne następstwo akordów, które później wypełniam wspomnianymi wcześniej pasmami. Powstaje tkanka na tyle gęsta, że pozwala na „zatrącenie” konkretnych wysokości w przebiegu melodycznym, na tyle jednak rzadka, że pewien klimat harmoniczny jest jednak do uchwycenia.

Materiał świadomie ograniczam; jak mogę, urozmaicam natomiast melodykę. Posłużę się tu metaforą starego, zdezelowanego fortepianu, który ma tylko cztery klawisze (kolejne półtony), i na których gram pełną ekspresji melodie. Z pewnością powstaje przebieg melodyczny o cechach pewnej monotonii (chcę ją mieć jako środek wyrazu), ale który nie musi być nudny, może być intrygujący! Ważne są bowiem mikrozmiany, wszystko, co się dzieje wewnątrz. Trzeba wsłuchać się w to, jak w płynący potok albo płonący ogień. Jedną z metod urozmaicenia przebiegu (często opartego wyłącznie na trzech dźwiękach) jest zmienna tonalizacja (dźwięk pojawiający się na mocnych, akcentowanych wartościach stanowi na ogół centrum tonalne danego odcinka).

MM: Czy koncepcja owego trylu była próbą formalizacji pewnego typu przebiegów melodycznych stosowanych przez Pana już wcześniej czy pomysłem zupełnie nowym?

Istotna w tej technice jest raczej jej opozycyjność wobec zasady kolażowego zestawiania gestów. Dla słuchacza ta ostatnia oznaczała konieczność ciągłego koncentrowania się, jako że muzyka wywoływała wrażenie nieciągłości. Poszukiwałem więc sposobu na napisanie utworu, który miałby więcej cech *continuum* raczej niż „podróży z przygodami”, bez konieczności rezygnowania przy tym z własnego typu ekspresji oraz dramatyzmu. Dramatyczność jest dla mnie bowiem istotą ekspresji. (...)

JT: Z „trylu” zdaje się wynikać bodaj najwyrazistsza cecha Pańskiej muzyki – specyficzna, migotliwa faktura. Jej istotę oddaje chyba tytuł kompozycji *Taflę: coś się nakłada, coś się odbija. I tu rodzi się kolejne pytanie: czy nie myślał Pan, aby te wąskie przestrzenie podzielić na jeszcze mniejsze cząstki?*

Oczywiście. Przede wszystkim pojawia się pytanie: „ile można?”. Każde dzieło powinno być w końcu odrębne. Technika „komponowanego trylu” pozwala mi jeszcze na napisanie pewnej ilości utworów, ale wymaga innowacji, modyfikacji. Mam obecnie szereg pomysłów i planów. Jednym z nich jest oczywiście mikrotonalność, którą już zresztą stosuję sporadycznie, np. w *Szmerze półtonów*.

MM: Ale czy myśli Pan o systematycznym harmonicznym komponowaniu mikrotonowym?

Generalnie myślę o połączeniu wielogłosowości „trylu komponowanego” z mikrointerwałami. To jest duże wyzwanie. Skoro wszystkie wysokości są dostępne, to powstaje pytanie, na co się zdecydować. Do końca jeszcze nie wiem. Na pewno pogłębianie harmoniki o mniejsze interwały jest moim celem, ale musiałoby ono współgrać z melodyką „trylu komponowanego”. Nie chcę z niej rezygnować.

JT: Wracając do specyficznej, płynnej faktury – czy związana jest ona z jakimiś szczególnymi, wprowadzonymi kiedyś przez Pana, „ślizgającymi się” technikami artykulacyjnymi?

To może zaskakujące, ale wszystkie przykłady tej „migotliwej” faktury opieram na tradycyjnej artykulacji. Wrażenie jej zmienności wynika raczej ze świadomego komponowania barw w ramach trójgłosowego pasma. Na przykład niski rejestr fletu połączony z rogiem *con sordino* oraz wibrafonem w rejestrze średnim będzie brzmiał świeżo właśnie dzięki temu wysokościowemu zbliżeniu w ramach wiązki. Czasem powstaje więc efekt wręcz jakiegoś świderowania, innym razem niemal eufoniczne współbrzmienie, choć faktura jest bardzo gęsta.

JT: A jak na Pańskie myślenie o komponowaniu wpłynęła gra na kontrabasie?

Tak naprawdę dopiero wtedy, gdy ograniczyłem komponowanie na kontrabas (po cyklu *Opened Series*), zacząłem poszukiwać nowych brzmień instrumentów smyczkowych. Pierwszym utworem, w którym istotnie poszerzyłem własną paletę ich brzmień i technik artykulacji było *Przędzie się nieć I*, a więc kompozycja na wiolonczelę solo. Nie wymyśliłbym jej bez kontrabas (który zresztą podczas pisania przestroilem na wzór



zaprasza

14.05.2016

Omar Sosa

TRIO

Omar Sosa - piano
Childo Tomas - bass guitar
Julio Barreto - drums

Katowice

GCK, pl. Sejmu Śląskiego 2
032 785-79-80, kalinowski@gck.org.pl

www.gck.org.pl

Jazz Club Hipnoza

032 785-71-31, jazzclub@jazzclub.pl

www.jazzclub.pl



wiolonczeli), ale to właśnie wyzwanie polegające na użyciu innego niż własny instrumentu okazało się najbardziej inspirujące.

Do kontrabas jako kompozytor wróciłem dopiero wtedy, gdy przestałem regularnie grać i ćwiczyć. Nie byłem już „prawdziwym” kontrabasistą, więc mogłem podejść do tego instrumentu na świeżo, jak dziecko: „O, duże... Ma grube struny...”. I nagle odkryłem na przykład, że da się na nim wykonać pewną specyficzną techniką bardzo wysokie dźwięki, w rejestrze skrzypiec, choć barwa jest tu przecież zupełnie inna.

JT: Czym jest dla Pana i jaką rolę odgrywa w Pana działalności muzyka improwizowana?

Moi koledzy traktują ją chyba bardziej poważnie, ja zaś – jako szlachetną rozrywkę, jako frajdę z tego, że mogę przestać myśleć, jako rodzaj wyżycia się. Występując jako klasyczny kontrabasista i wykonując muzykę ściśle skomponowaną, rzadko kiedy doświadczałem tego idealnego stanu, w którym granie jest po prostu odruchem. Myślę, że różnica tkwi w tym, że w przypadku odtwarzania muzyki wypowiada się kogoś, improwizując zaś – wypowiada się siebie. Elżbieta i interpretowana przez aktorkę, to ktoś inny, niż Elżbieta i w oryginale. Choć oczywiście obie te Elżbiety mogą być fascynujące. W improwizacji nie muszę się niczym przejmować: wszystko, co zdarza się w dźwiękach, jest wynikiem wyzwolenia ducha i ciała oraz spontanicznej interakcji między pozostałymi muzykami. (...) Kształtowanie, które dokonuje się w zespole, na poły świadomie i przypadkowo: stany muzyki gęstej i rozrzedzonej, dynamicznej i statycznej, gdzie płynnie zmieniają się barwy i współbrzmienia, zaś organizujący przebieg rytm pojawia się i znika – to dla mnie sytuacja najszcześniejsza.

MM: Jakie wartości dostrzega Pan w komponowaniu? Co niemożliwego w improwizacji można osiągnąć dzięki zapisowi?

Nie chodzi o zapis. Muzyczna improwizacja, nawet uchwycona w nagraniu, nie jest przecież kompozycją. Jest ulotna jak chwila. Jest formą jedną z wielu możliwych. Podstawowym kryterium, myślę, jest czas. Kiedy improwizujesz, to zarówno dla ciebie jak i dla słuchacza liczy się „teraz”. Muzyka w każdym momencie może zacząć zmierzać ku rozstrzygnięciu lub zostać podjęta na nowo. Czas biegnie linearnie. W utworze skomponowanym mamy diametralnie inną sytuację: pierwsza dźwiękowa akcja, pierwszy akord, choć już wybrzmiał – nie znika, wchodzi w relację z pozostałymi, z ostatnim włącznie, ma znaczenie w całości konstrukcji. Wszystkie zdarzenia odnoszą się do siebie. Żeby uchwycić istotę takiej muzyki, musisz uruchomić pamięć. Ważne jest nie tylko „teraz”, ale również to co było i ku czemu się zdąży. I jeśli od sztuki wymagać, by była nie tylko doznaniem, ale również poznaniem, to dzieło będzie nie jedną z wielu możliwych form, lecz tą właśnie jedyną możliwą.

Ale to chwytnie i organizowanie chaosu, elementów rozproszonych – coś, co można nazwać komponowaniem – sprawia równocześnie, że sam człowiek się staje, konstytuuje. Wyznaje ową zasadę, wypowiedzianą już przez Nietschego, podjętą przez Gombrowicza, że człowiek stwarza się w działaniu. Chce on się utwierdzić w istnieniu, być kimś określonym, wypowiedzieć się. Bo jest, bo czegoś doznaje, coś myśli. Ja również. Ale powstaje pytanie: co? Kim jestem? Otóż określa mnie moje działanie, moja robota. Ona jest jak stopnie, które się wykuwa w zboczu, by móc iść dalej; nie da się od razu wskoczyć na górę, można jednak zbudować sobie drogę. Początkowo sądziłem, że artysta musi się schować, a to, co mówi, nie może być powiedziane wprost, lecz opatrzone cudzym słowem. Uważałem za trafne zdania w rodzaju: „Wokulski niechybnie zakochałby się w pani Stawskiej, gdyby nie ten podły zapach kalafiorów dobiegający z kuchni.” (Śmieje się)

W pewnym momencie uznałem, że to chowanie głowy w piasek, że trzeba sobie zadać podstawowe pytanie: czego ja w ogóle chcę od sztuki? Chcę, by była wypowiedzią. Ale co miałbym wypowiadać? Siebie. No, ale kim jestem? I tu koło się zamyka. Pisałem utwory gestyczne. To było jakieś rozwiązanie. Ale tak naprawdę – odupeściłem. Owszem, zdałem się na siebie: na swój gust, upodobania, temperament. Jestem człowiekiem introwertycznym, lecz jednocześnie moją koniecznością jest wyartykułowanie swoich racji. W związku z tym uprawianie muzyki czy literatury jest dla mnie sytuacją idealną. Ale jego istotą nie powinna być koncepcja czy kalkulacja, lecz wyraz mojej energii wewnętrznej, wyładowanie się. I to mnie zbliżyło do celu: czego chcę od muzyki i co chciałbym do niej wnieść.

Te myśli naszyły mnie właściwie w skrajnej izolacji, w samotni. Byłem na rocznym stypendium w Niemczech i ta sytuacja okazała się błogosławiona. Wtedy właśnie „spod palców spłynęła na klawisze fortepianu” melodia *Licznych odnóg rozgałęzionych splotów* o ograniczonym ambitusie. Nagle uznałem: to jest moje. Mój styl objawił mi się w całej oczywistości, był pewnego rodzaju odkryciem. Gdy byłem jeszcze adeptem kompozycji, pewien znany kompozytor powiedział na spotkaniu ze studentami, że najważniejszą rzeczą jest wypracować własny styl. Odczułem to jako wysoce abstrakcyjne i niemalże biurokratyczne podejście do żywego ciała artysty. Styl to człowiek. Czasem może to być przekleństwem, bo fajnie jeśli kolejna osoba mówi mi, że moją muzykę można rozpoznać na odległość, ale jeśli mam ciągle słyszeć, że znowu te jęki i lamentowania?... (Śmieje się.)

JT: Czy jest w takim razie Pana ambicją wypracowanie własnego systemu kompozytorskiego, jak dokonało tego paru wielkich kompozytorów XX wieku (Schönberg, Messiaen, Lutosławski, Stockhausen), czy też jest to Panu obce?

Staram się mieć system, ale nie dla niego samego, lecz w celu uporządkowania materiału. Reprezentuję typ kompozytora świadomego, potrzebne mi jest panowanie nad materiałem, nie jestem więc intuicjonistą, który jak Jackson Pollock rzuca farby na płótno i wychodzi mu z tego obraz. Zawsze następuje u mnie proces weryfikacji tych pierwszych wrażeń i zamiarów. Byłbym jednak w każdej chwili skłonny porzucić każdy system (nawet taki, który wydał mi się panaceum) na rzecz innego rozwiązania czy niedookreślonej intuicji, jeśli tak jest pięknie. Tu mi się przypomina Gombrowicz z jego usadzeniem artysty na wielu stołkach naraz: konceptualisty, dziecka, badacza, intuicjonisty, filozofa. Sprzeczność będąca śmiercią filozofa jest życiem dla artysty, powiadał. Na tym zabawa polega: jest ogromne pole do zagospodarowania i nie można go ograniczać wyłącznie do procedur.

MM: Czym jest dla Pana muzyka polska?

Znając sposoby funkcjonowania nowej muzyki na Zachodzie i u nas, widzę kolosalne różnice. Polska mentalność sprawia, że łatwo popadamy w pewne mody i koleiny, co często doprowadza do wtórności i infantylizmu: sztuka ma czemuś służyć, najlepiej podkładaniu jej pod rozchobotane meble i stolki, albo do uświetniania uroczystości państwowych czy religijnych. Życie kulturalne toczy się od jubileuszu do jubileuszu. Jest poważne święto, to zagramy dzieło naszego naczelnego artysty. To nic, że staje się to wydarzeniem bardziej oficjalnym niż artystycznym: każdy widz będzie miał poczucie uczestniczenia w czymś wysoce artystycznym. Sztuka się przecież świetnie do uświetniania nadaje, poza tym my lubimy zbiorowo płakać, niezależnie z jakiego powodu. Niektórzy kompozytorzy dobrze się z tym czują i lubią nam dawać po temu okazje.

Mówię tu też o wydarzeniach wielkich medialnie, ale małych estetycznie, jak choćby granie w filharmonii muzyki filmowej twórcy współczesnego, która staje się tym samym „współczesna”. Publiczność ma przeświadczenie, że bierze udział w koncercie muzyki poważnej, współczesnej, nowej. A jednocześnie jest ona zrozumiata i, co więcej, autentycznie podoba się. Legitymację daje filharmonia i duże nazwisko, a słuchacz nie ma dyskomfortu nadrabiania miną, nie musi udawać, że rozumie coś, czego nie rozumie. I w ten sposób uciera się publiczne znaczenie wyrażenia „muzyka nowa”.

Nie ma w ogóle w Polsce autonomicznego podejścia do sztuki, która jest przecież dla dorosłych i ich życia wewnętrznego tym, czym dla dziecka „witamina M”, miłośność rodziców. Jeśli chodzi o młodych twórców, to sprawy przybrały szczęśliwy obrót, bo pojawiło się nowe pokolenie, które jest zainteresowane takim właśnie uprawianiem muzyki – dla niej samej. Oczywiście pozostaje problem obrony własnej swoistości i tożsamości, gdyż można wpaść z deszczu pod rybną i z jakiegoś neo- popaść

w inne mody. Ale świat dźwiękowy tych młodych jest szerszy, mają kontekst nie tylko polski czy historyczny.

Na Zachodzie jest ciągle presja nowości, odkrywania nowych horyzontów muzyki. U nas od razu usłyszymy: „nowość tak, ale nie za wszelką cenę”, „to już się przejadło”, „może za czasów awangardy to była naczelną wartość, ale teraz jesteśmy chyba od tego wolni”. No nie! Przecież każdy jest inny. Sztuka jest jednym z niewielu obszarów, na których człowiek może się w pełni indywidualnie wypowiedzieć. Komunikować z innymi. Dawać świadectwo swojego odrębnego istnienia. Jeśli tak, to nowość jest niezbędna choćby dlatego, że musimy znaleźć adekwatne i aktualne środki wypowiedzi, które są zależne od tego, co na zewnątrz, m.in. – pomijając już sprawy duchowości – od pojawiania się nowych mediów, technologii, odkryć. Nie można udawać, że ich nie ma. Tak jak nie można udawać, że nie było zdarzeń historycznych. Nie bez kozery druga awangarda pojawiła się w Niemczech po II wojnie światowej, kiedy walczone o nowy świat, człowieka, ale i muzykę.

JT: Jak Pan postrzega obecne cele i zadania „Warszawskiej Jesieni”? MM: Jak bardzo jest to dla Pana festiwal otwarty i poszukujący?

Oczywiście naczelną ambicją „WJ” jest przedstawienie możliwie pełnej panoramy aktualnych prądów i wydarzeń w muzyce współczesnej. Ale problemem jest sama definicja tej muzyki i związana z nią kwestia tego, co możemy w festiwal włączyć, a czego już nie. Np. muzyka taneczna czy jazzowa – nie, choćby dlatego, że ma swoje własne miejsce i imprezy. Ale już improwizacja czy muzyka laptopowa albo inteligentny noise – tak, choć pozostaje pytanie o formułę takiej imprezy, miejsca (bo nie filharmonia, ale czy już klub?) i konwencji (swobodnej, z piwem, papierosami i dowolnym przemieszczeniem się w sali?). (...)

Festiwal jest w tym momencie jedynym miejscem, gdzie można „bezkarnie” prezentować najnowsze trendy i dzieła, także te eksperymentalne, w których nie wszystko jest określone, otwierają one jednak jakieś horyzonty na przyszłość. „WJ” powinna być też debata, ale ta może zaistnieć tylko w sprzyjających warunkach społeczno-historycznych, jak to miało miejsce w latach 60., na które przypadło apogeum sztuki awangardowej. Jeśli nastaje czas fermentu w nauce czy obyczajach, to i sztuka inaczej wtedy żyje i jest postrzegana.

Trzeba też pamiętać, że „WJ” zaczynała w latach 50. jako festiwal odrabiania zaległości (...), których wciąż nie brakuje, jak choćby Gruppen Stockhausena czy Répons Bouleza zagrane w latach ostatnich, a niewykonalne wcześniej z powodów finansowych. Tak więc ten próg czasowy się przesuwa, ale pozostaje istota: musimy odnieść się do pewnych kontekstów, z jednej strony arcydzieł i nowych nurtów oraz zjawisk, z drugiej – kontekstu społecznego: nowych mediów, technologii, wzrostu siły

kultury masowej. Choćby elektroniki, która nie pozostaje już wyłączną domeną profesjonalnych studiów elektroakustycznych, będących zarazem swoistymi ośrodkami badawczymi. Stała się chlebem powszednim, zaznaczającym swą obecność w każdym gatunku muzycznym. Zmieniają się pojęcia i słowa. I wszystko to przekłada się na program, koncepcję, oprawę, promocję koncertów, na to, co i jak się prezentuje.

Wydaje się, że koncert powinien być po prostu ciekawy i atrakcyjny dla publiczności, ale powinien również coś wносить do naszego doświadczenia, odczuwania, osobowości; powinien prowokować i pobudzać jakąś wymianę zdań. I to podejście staje się coraz częstsze, trafia do młodych ludzi, zwłaszcza do tych spoza tzw. środowiska, czy do miłośników nie tyle muzyki, ile współczesnej sztuki oraz jej treści i kontekstów. Nie można zapominać, że żyjemy w Polsce, a nie, dajmy na to, w Niemczech, i trzeba do festiwalu zapraszać, przekonywać, zdobywać publiczność. Jesteśmy ciągle w stanie jakiejś walki: o audytorium, o gust, o zainteresowanie mediów, urzędników, polityków – inaczej zostaniemy zmarginalizowani, a to oznaczałoby zmarginalizowanie całego obszaru rzeczywistości.

JT: To wydaje się bliskie Pańskiej wcześniejszej działalności popularyzatorskiej i edukacyjnej, ze wszystkimi utworami dla dzieci (Powtarzanka, Badrulbudura), czyli wciągania do muzyki współczesnej odbiorców z różnych grup i pokoleń...

Zawsze się tym zajmowałem, także dlatego, że mnie to bawiło: robiąc audycje dla dzieci, wyżywałem się artystycznie. Czasem czułem się jednak jak doktor Judym, który musi walczyć dla sprawy. Bo inaczej – kto? Kto się tym zajmie? Niestety niewielu się paliło. Oczywiście chciałbym się zająć własnymi sprawami, ale wtedy działałbym w czterech ścianach, mając świadomość, że nikt tego nie będzie odbierał.

JT: Czy nie jest Pan obecnie zmęczony prowadzeniem festiwalu? Czy nie kradnie to Panu czasu na kompozycję?

Faktycznie, jest to problem. Potrafię dobrze działać tylko na jednym froncie: muszę się wyłączyć, skupić, wniknąć. Kiedy więc trzeba skończyć utwór, urywam się z „WJ”, znikam niemal całkowicie, łączność zachowuję tylko na wyjątkowo ważne sytuacje. To jest możliwe jedynie dzięki wspaniałemu zespołowi współpracowników, z Grażyną Dziurą na czele. Jednak to działa na krótką metę, nie mógłbym tak napisać dużej formy, która wymaga co najmniej roku pracy (ostatnim większym rozmiarów utworem było *Concerto à rebours* na skrzypce i orkiestrę z czasów „przedjesiennych”, czyli z 1998 roku).

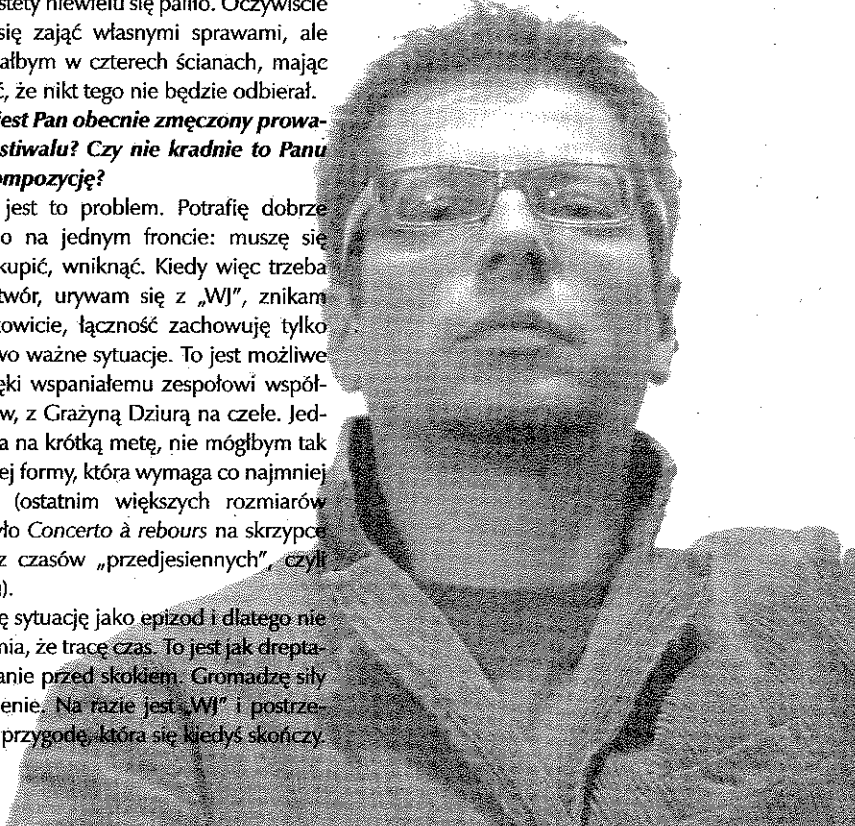
Traktuję tę sytuację jako epizod i dlatego nie mam wrażenia, że tracę czas. To jest jak dreptanie czy kucanie przed skokiem. Gromadzę siły i doświadczenie. Na razie jest „WJ” i postrzegam ją jako przygodę, która się kiedyś skończy

Ale może ja w ogóle żyję w takim ciągłym rozdarcu, że żeby podjąć naprawdę poważny wysiłek, potrzebny mi jest chamski przymus terminu? Tak było ze *Szmerem półtonów*, pisanym w wielkim pośpiechu po tym, jak się zorientowałem, że termin zamówienia z Darmstadtu upływa za trzy tygodnie. Stąd miałem niejako presję, by zjawiała się iluminacja, spłynęło natchnienie. I zjawiała się, i spłynęło.

MM: A czy „WJ” otwiera Pana jako kompozytora?

Na pewno tak – pełny i świeży dostęp do informacji, jaki mam jako dyrektor „WJ”, jest bardzo atrakcyjny. Przyjmuję do wiadomości wszystkie możliwe muzyki, ale jestem też niezależny wobec nich, jak wobec menu w restauracji, gdzie nie muszę zjeść wszystkiego. Kontekst czy wiedza są ważne i zdrowe: miast w koleinie, znajduję się na szerokim stepie. Przypomina mi się, że w tej kwestii moi profesorowie bardzo się różnili: Włodzimierz Kotoński dawał całkowicie wolną rękę, a Isang Yun mówił po prostu „to jest złe, a to jest dobre”. Ale nawet gdy się ma nieograniczony wybór, trzeba się właśnie ograniczyć. Wolność zmusza do wyboru. I ja się z tym bardzo dobrze czuję.

Rozmawiali Michał Mendyk i Jan Topolski w biurze „WJ” 28 lutego 2006. Tekst autoryzowany. Redakcja: Anna Pęcherzewska i Jan Topolski. Zdjęcia: Rafał Witkowski



Co gryzie włoskiego kochanka na przełomie wieków?

Michał Mendyk: Dni Współczesnej Muzyki Włoskiej za nami. I chyba wszyscy uczestnicy rozmowy zgodzą się, że był to festiwal znakomity, mimo, że nie miał rozmachu „Warszawskiej Jesieni”, „rewizjonistycznych” aspiracji Turning Sounds, czy typowego dla Musica Genera powabu „nieprzewidywalności”. Repertuar był zazwyczaj osadzony w szeroko pojętych tradycjach modernistycznych (awangardowych), potraktowanych całkiem serio (Nono, Berio, Stroppa, Castiglioni), przewrotnie i z przymrużeniem oka (*Frau Frankenstein* Giorgio Battistello), wreszcie „syntetycznie” (spektralne i mocniej zakorzenione w muzyce przedawangardowej dzieła Kaiji Saariaho oraz Ivana Fedele oraz „igrające z cytatem” intermezzy z opery *Luci mie traditrici* Salvatore Sciarrino). A więc mało eksperymentów, prowokacji i „królików wyskakujących z kapelusza”, za to mnóstwo wymienienie napisanej i wykonanej muzyki.

Większość występów nagradzana była kilkuninutowymi oklaskami, a sale koncertowe, choć nie pękały w szwach, absolutnie nie świeciły też pustkami. Mimo to niektórzy komentatorzy narzekali na promocyjną stronę całego przedsięwzięcia. I rzeczywiście impreza miała charakter środowiskowy i nowych słuchaczy dla muzyki współczesnej raczej nie pozyskała. Jednak, moim zdaniem, trudno za to winić organizatorów (Stowarzyszenie „Muzyka Centrum”). Krajowe festiwale klasycznej muzyki współczesnej, niezależnie od swego promocyjnego zaplecza, pozostają od lat obojętne zarówno bardziej konserwatywnie zorientowanym melomanom, jak i wielbicielom innych form muzyki współczesnej. Wyjątek stanowi chyba tylko „Warszawska Jesień”, bezkonkurencyjna pod względem medialnej siły przebicia, ale też atrakcyjności budowanej przez dziesięciolecia marki. I choć krakowski festiwal miał ewidentną przewagę programową (bo program był autorski – dzieło Krzysztofa Kwiatkowskiego – złożony ze sprawdzonych „przebojów” i wolny od krępujących warszawski festiwal zobowiązań środowiskowych oraz „informacyjnych”), nie był w stanie przezwyciężyć swego „tabu”. Za symbol tego ostatniego uznać należy mury instytucji wiązanych z tzw. „kulturą akademicką”, którą postrzega się wciąż jako hermetyczną, cechową, wymagającą wtajemniczenia. Potwierdza się realność problemu „lęku przed filharmonią”. Lęku sygnalizowanego już przez Antoniego Beksiaka (kuratora Turning Sounds), jednakże najczęściej lekceważonego, a nieraz ignorowanego w retoryce „obrony sacrum sztuki”. Czy muzyka współczesna ma obowiązek poszukiwać swojego odbiorcy (wdziaczyć się do niego?), a jeśli tak, to jakimi metodami?

Drugi temat, który chciałbym poruszyć w ramach tej dyskusji, jest o wiele bardziej bezpośrednio związany z krakowskim festiwalem, a wręcz narzucający się w jego kontekście. Czym jest „muzyka włoska”? Dla europejskiej tradycji klasycznej kultura tego kraju ma kluczowe znaczenie, a i dla ruchów awangardowych ostatniego półwiecza oddała zasługi nie mniejsze niż francuska, niemiecka czy amerykańska. Mimo to o wiele rzadziej porusza się temat specyfiki tradycji włoskiej. Wbrew modnej retoryce „futurystyczno-indywidualistycznej” odpowiedzi poszukałbym raczej w przeszłości, zakładając na wstępie istnienie pewnej „historycznej determinacji”. W muzyce włoskiej XVI wieku zaobserwować można wyjątkowe jak na tamtą epokę zagęszczenie ruchów, które – oczywiście z przymrużeniem oka – nazwę „awangardowymi”. Fascynacja antykiem prowadzi między innymi do badań nad ćwierćtonowością oraz do narodzin tzw. monodii akompaniowanej oraz opery. Gatunek zwany madrygałem staje się z kolei przestrzenią „harmonicznych eksperymentów” prowadzących w prostej linii do dojrzałego systemu dur-moll. Jeden z najodważniejszych „badaczy” – książe Gesualdo da Venosa – tworzy zresztą madrygały tak odważne i nowatorskie (V oraz VI Księga), że przy odrobinie „historycznej ignorancji” można by je uznać za dzieła współczesne (ów muzyczny ekscentryk pojawił się zresztą na krakowskim festiwalu jako bohater wspomianej już opery *Luci mie traditrici*; jego dokonania poza Salvatore Sciarrino inspirowane są także Ivan Fedele). Wszystkie te poszukiwania charakteryzują się z jednej strony bardzo silnym umocowaniem w przeszłości (choćby „wyśnionej”, jeśli przypomnimy, że opera narodziła się jako

swoista próba rekonstrukcji starogreckiej tragedii), z drugiej zaś – „eksperymentalną odwagą”, wynikającą jednak w znacznej mierze z chęci pogłębienia czysto wyrazowych możliwości muzyki (madrygał, opera). Moim zdaniem podobne założenia zdają się wyznaczać kierunki rozwoju współczesnej muzyki włoskiej. „Krzykliwie”, marksistowskie manifesty wczesnego Nona oraz skupione, introwertyczne „medytacje” z jego późnego okresu (przepiękne *Das atmende Klarsein*), mroczny psychologizm niektórych dzieł Sciarrina (choćby *Luci mie traditrici*), studium „nowoczesnej ekspresji wokalnej” w *Sequenza III* Luciana Beria, oraz efektowny katalog „horrorowej retoryki afektów” we *Frau Frankenstein* Giorgio Battistello. Jakże często chodzi włoskim twórcom o symboliczne (a nieraz całkiem dosłownie) pojmowaną „śpiewność” – jakość tak rzadko spotykaną w muzyce racjonalistycznie i abstrakcyjnie zorientowanych Niemców oraz „sensualistycznych” Francuzów.

Ale czy muzyka awangardowa w ogóle może być śpiewna? Jako że z typem „włoskiego kochanka” łączy mnie co najwyżej pycha, o odpowiedź na to pytanie poproszę dwie niezwykle urodziwe i obdarzone iście „południowym temperamentem” panie.

Monika Pasiecznik: Problem promocji muzyki współczesnej wydaje mi się bardziej złożony. Trudno jest na poczekaniu sformułować jakieś wnioski, zaproponować konkretne rozwiązanie bez świadomości historycznych, kulturowych i politycznych uwarunkowań, którym ona podlega. Należałoby więc na początku gruntownie przeanalizować, jak kształtowała się od czasów nowożytności rola artysty, jakie było miejsce sztuki w różnych systemach politycznych i społecznych, by z tej perspektywy lepiej zrozumieć sytuację, w której się obecnie znajdujemy. Powszechnie wiadomo, że zniechęceni przez modernistów „świątynie” sztuki – filharmonie – są wytworem kultury mieszczańskiej XIX wieku. Ta to kultura wyniosła artystę ponad przeciętnego człowieka, co wkrótce miało się obrócić przeciwko niej. Świątynie wzniesione dla kapłanów sztuki wzięła bowiem w posiadanie sama i nie zauważyła nawet, kiedy artyści się z niej wynieśli. Tych ostatnich interesowało bardziej opanowanie „przestrzeni publicznej” niż uprawianie swojej religii w oderwaniu od codzienności i dokonujących się na ich oczach przemian. Weźmy choćby Ivesa i jego przesycaną popularnymi piosenkami, marszami wojskowymi *IV Symfonię*, albo futurystów szukających dźwięków na wielkomiejskich brukach... Nie po raz pierwszy inspirujące okazało się codzienne doświadczenie, które zrodziło epokowe tendencje. Próba izolowania współczesnej sztuki od miejsc, w których toczy się życie, wydaje się wręcz nierealna. Shustermann jest nawet zdania, że to prowadzi do jej wyjałowienia, odmawia się w ten sposób sztuce niezwykle ważnej funkcji społecznej, którą powinna spełniać. Zadaniem sztuki nie jest bowiem – jak niektórzy by chcieli – krytyka rzeczywistości, lecz jej zmiana, a prawie żadna zmiana nie dokona się, jeżeli sztuka pozostanie w klasztornym zamknięciu. Dewey głosi, że pomimo ryzyka skompromitowania i zrobienia niewłaściwego z niej użytku w świecie pozaestetycznym należy wprowadzić sztukę z sakralnego odosobnienia w dziedzinę życia codziennego, w której może bardziej efektywnie funkcjonować jako drogowskaz, model czy bodziec do konstruktywnych reform, nie tylko zaś jako sprowadzony z ze-

wnątrz ornament czy czysto wyobrażeniowa alternatywa dla tego, co rzeczywiste. Dzisiejszy lęk przed filharmonią wydaje mi się więc z jednej strony bezpośrednią konsekwencją XIX-wiecznej sakralizacji sztuki wysokiej, czego jeszcze nie było w baroku i klasycyzmie. Druga przyczyna leży już we współczesności. Wyodrębnienie sztuki i umiejscowienie jej na wyniosłym piedestale, dalekim od materii i celów innych ludzkich zajęć, sprawiło, że dla większości przestała ona być częścią życia. Wtedy też zrodziło się w ludziach poczucie, że nie dostąpili zaszczytu rozumienia i obcowania ze sztuką. Ortega y Gasset w swym słynnym esej o *Dehumanizacji sztuki* wskazał charakterystyczny w XX wieku podział na tych, co rozumieją sztukę (artystów, krytyków), i tych co jej nie rozumieją (masy). Wydaje się, że podział ten jest o tyle błędny, o ile za niezbędne do odbioru sztuki uznaje się jej rozumienie, a nie po prostu doświadczenie. Takie elitarnie traktowanie sztuki sprawia, że ludzie się jej boją, zniechęcają się, w końcu wyrzekają i szukają zadowolenia poza jej ofertą. Co gorsza, mechanizm działa także w drugą stronę – kto dobrze się czuje w filharmonii, zwykle niechętnie odwiedza inne miejsca. Obawy przed nieznanym są zrozumiałe, pytanie tylko, skąd się wzięło „nieznane”? Problem ze sztuką wysoką bądź niską – bo to jeden z przejawów tego lęku – stwarza już szkoła. Konfrontacja jest zwykle bolesna, bo uświadamia podziały, które w rzeczywistości są natury społecznej, a nie estetycznej. I nie chodzi tu o zniesienie rozróżnienia na sztukę wysoką i niską, lecz dostrzeżenie w nich odrębnych jakości oraz ich uprawomocnienie. Wtedy także miejsce prezentacji sztuki – uświęcone tradycją czy napiętnowane konsumpcją – byłoby sprawą drugorzędną; hermetyczna muzyka Luigiho Nona czy Luciana Beria nie musiałaby się obawiać ani desakralizacji, ani niezrozumienia – dotarłaby do właściwych uszu, czyli takich, które są wrażliwe na jej piękno.

Anna Pecherzewska: Nie sposób się z Tobą, Moniko, nie zgodzić – z pewnością istotna jest tu zarówno kwestia edukacji oraz związanej z nią postawy wobec kultury wysokiej, jak i społecznej alienacji sztuki współczesnej. Nie można jednak zapominać o zasygnalizowanej na początku przez Michała bardziej przyziemnej przyczynie niskiej frekwencji na krakowskich koncertach, mianowicie promocji. Faktycznie chyba z nią kiepsko, a skromnej akcji informacyjnej nie da porównać z medialną kampanią towarzyszącą zwykle „Warszawskiej Jesieni” czy niektórym festiwalom wrocławskim. Spójrzmy jednak na to z innej strony – organizatorem całej imprezy jest w zasadzie jedna osoba: Krzysztof Kwiatkowski. I nie chodzi bynajmniej o to, że on nie umie, czy też nie ma czasu zająć się reklamą. Wszyscy, którzy go znają, wiedzą, że jest to człowiek przede wszystkim szalenie skromny, i że ostatnią rzeczą, z którą można by go kojarzyć, jest dopraszanie się o czyjaś uwagę czy poklask. Szczepie mówiąc, trudno mi sobie wyobrazić Krzysztofa zawiadującego jakąś medialną machiną-samochwałą. Swymi działaniami (a właściwie ich brakiem) zdaje się raczej mówić: „chwalić – tak, ale nie przed, lecz po”. Martwi mnie raczej postawa mediów, które w ogóle nie zauważyły, że był to festiwal sensacyjny i rewelacyjny (podobnie zresztą jak „Pomosty” przed dwoma laty!).

Wróćmy jednak do kwestii stricte muzycznych – pytasz, Michale, o idiom muzyki włoskiej: *cantabile* czy *espressivo*, a może *dolce*, czemu jednak nie *avanti*? W odpowiedzi mogę tylko rozłożyć ręce w geście bezradności, bo jak tu znaleźć jedno słowo, którym objąć by można całe to bogactwo postaw, języków muzycznych, temperamentów i preferencji? Może spróbować trzymać się jednak kategorii „śpiewności”, którą w odniesieniu do czasów między trecentem a Puccinim od biedy da się jeszcze jakoś obronić? Cała ta koncepcja rozsypuje się jednak w wieku XX – nie wiem, czym miałyby być „symboliczne *cantabile*”, na jakim meta-poziomie go szukać. Czy gdybym na owe dwa krakowskie koncerty, na których miałam przyjemność być, wybrała się nieświadoma nazwisk kompozytorów – umiałabym stwierdzić, że słuchałam wyłącznie muzyki włoskiej? Śmiem wątpić. Zadanie byłoby tym trudniejsze, że program – składający się zresztą z samych arcydzieł, za co chwala Krzysztofowi – ułożony był za każdym razem tak, by móc skoncentrować się

i delektować jakimś wybranym aspektem sztuki dźwięków, tak w każdym razie to odebrałam. Pierwszego dnia był nim kolor (jakże przepięknie to wszystko „zagrało” z kolorowym wnętrzem synagogi!) – od subtelnej jego cieniowania u Scelsiego po olśniewające fajerwerki Sciarrina, zaś bohaterem drugiego koncertu stał się czas, trwanie, kontemplacja (nazwiska Scelsiego i Nona narzucają się tu same, warto jednak również wspomnieć o kompozycji Aldo Clementiego *Parafrasi II*, która mnie prawie zhipnotyzowała, miałam wrażenie, że gdyby flecista, nie przerywając gry, ruszył przed siebie, cała sala podążyłaby za nim w jakimś lunatycznym korowodzie). A *cantabile*? Tego dosłownego było niewiele lub zgoła wcale, zaś *metacantabile* – o ile istnieje – pozostało dla mych uszu i oczu zakryte.

MP: Chyba jednak możemy mówić o specyficznych cechach muzyki włoskiej. Zaliczyłabym do nich wspomnianą już śpiewność – historia instrumentalnej muzyki włoskiej rozpoczęła się właściwie z początkiem XX wieku w twórczości Caselli i Malipiera, wcześniej domeną była opera. Naturalna wydaje się więc skłonność wykonanego dwukrotnie podczas festiwalu Luki Lombardiego do kantyleny. Na gruncie opery wykrystalizował się ponadto dramatyczny nerw w muzyce, wartość narracji, gwałtowny przepływ zdarzeń, które stanowią moim zdaniem jedną z bardzo frapujących cech instrumentalnych kompozycji Ivana Fedelego, jak choćby *Immagini da Escher* czy *Accord*. Elementy konstruktywizmu formalnego, o którym wspomnieliśmy, Michale, w kontekście awangardowej postawy da Venosy i kolejnych pokoleń włoskich twórców, wynikają chyba ze szczególnej postawy artysty kręgu śródziemnomorskiego, wykształconego w renesansie humanizmu, w którym klasycystyczne – więc formalne – piękno stanowiło wartość najwyższą. Najlepszym przykładem jest ujęta w takie właśnie tradycyjne struktury twórczość Fedelego czy ściśła, niemal kanoniczna kompozycja Clementiego, którą Aniu przywołałaś. Nie oznacza to jednak czysto racjonalnego podejścia do materii muzycznej, o które posądzić moglibyśmy Niemców. Ekspresja, wyraz przesyca dzieła

Fedelego, Beria, Nona czy Clementiego. Mamy zatem tradycję i nowatorstwo; formę i emocję – w muzyce włoskiej spotykają się ze sobą wartości sprzeczne, funkcjonują obok siebie, nadając jej niepowtarzalny rys. Jest w tym coś z doświadczenia pełni.

AP: Wydaje mi się, że bniemy coraz bardziej, próbując dopasować to, co słyszeliśmy do stereotypowych wyobrażeń na temat „ducha” włoskiej nacji. To naprawdę karkołomne zadanie (jakim jest zresztą każde uogólnienie), tym bardziej, że dotyczy jednak muzyki drugiej połowy XX wieku – czasów daleko idącej uniwersalizacji języka muzycznego. Czy nie byłoby w związku z tym bardziej właściwe rozważać jednak rzecz całą w kategoriach technik/stylów/kierunków kompozytorskich miast tracić wzrok, wypatrując nieuchwytnego Geista? Nie wątpię w jego istnienie, ale z tego, co o nim powiadają, wynika, że natury jest on wielce subtelnej, niczym powietrze, którego nie sposób zobaczyć, nie oddalwszy się wprzód setki kilometrów od Ziemi. Ja aż tak wysoko fruwać nie umiem, więc się *per pedes* dyskretnie oddalę (po angielsku???), zastanawiając się, czy Nono nie był czasem Skandynawem (te bezkresne lodowe przestrzenie)...

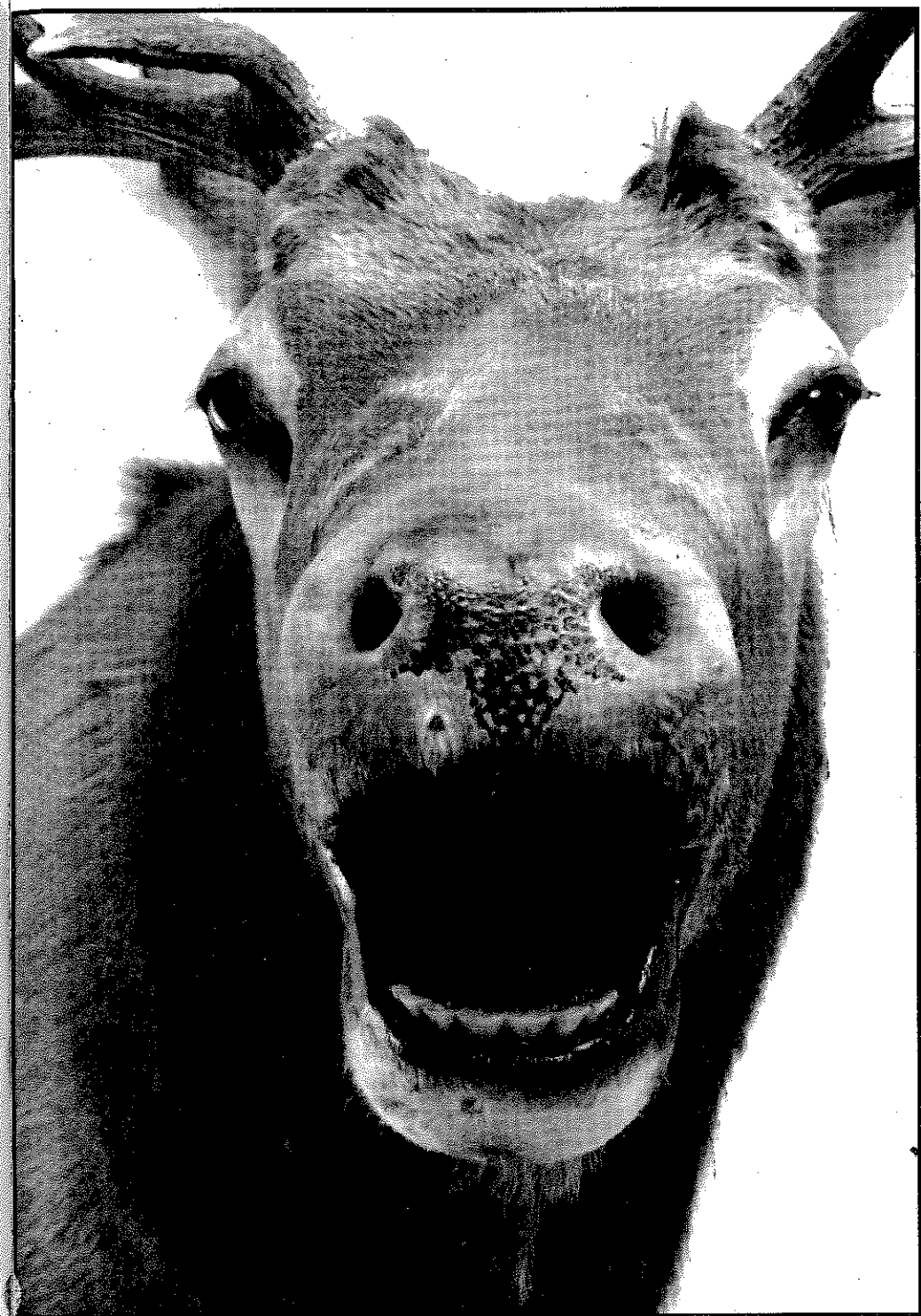
MM: I tu się absolutnie nie zgadzamy. Bo czyż Górecki mógłby być Włochem, Berio – Islandczykiem, a Cage – Niemcem? Chyba jednak nie. Ową – daleko, moim zdaniem, posuniętą – regionalizację uważam za ogromny walor muzyki czasów, w których przyszło nam współtworzyć „Glissando”. I właśnie ósmy numer kwartalnika otwiera „cykl regionalny”, poświęcony między innymi próbom formułowania, weryfikowania (niewykluczone że również podważania) wszelkich twierdzeń na temat „narodowego charakteru sztuki”. Wcześniej czy później przyjdzie także czas na „Glissando włoskie” i mam nadzieję, że spotkamy się we trójkę na jego łamach, by raz jeszcze pogawędzić o *cantabile*, tudzież *spaghetti*.

Tymczasem, zamykając naszą włoską kłótnię, napomnę o nie mniej istotnych bohaterach krakowskiego festiwalu: fenomenalnych wykonawcach. Z grona gości zachwylił mnie przede wszystkim flecista Mario Caroli reprezentujący swoją grą najwyższy typ wirtuozerii: taki, w którym zmaganie z karkołomnymi partyturami raczej pobudza, niż ogranicza, fenomenalny zmysł interpretacyjny. „Zapis w ogóle go nie krępował” – skomentował obecny na sali Jacek Ostaszewski, i chyba trudno o większy komplement z ust polskiego nestora wyzwolonej, intuicyjnej improwizacji. Na niemniejsze pochwały zasłużył słynny Algoritmo Ensemble oraz kolejny flecista, Roberto Fabbriani. Nie zawiodła także rodzima Camerata Silesia ani – przywracająca wiarę w ekspresyjny potencjał klasycznej wokalistyki – Agata Zubel. Największą niespodzianką była jednak skompiłowana nieco naprędce Orkiestra Muzyki Centrum. Znakomite, dojrzałe brzmienie krakowskiego niemowlaka poruszyło ponoć także włoskich gości. Być może był polskiej orkiestry nie okazał się ani efemeryczny, ani lokalny. Nie uprzedzajmy jednak faktów. Tym samym włoską pogawędkę zamykam zwyczajowym: „Polak potrafi”...

Dyskusja odbyła się drogą elektroniczną w schyłkowej fazie zimy stulecia. Oddali się jej bez reszty: Monika Pasiecznik, Ania Pęcherzewska oraz Michał Mendyk.

PORTRET RODZINNY Z JELENIEM W TLE

MUSICA POLONICA NOVA – WROCŁAW, 17-25 LUTEGO 2006



A więc udało mi się raz jeszcze wrócić z Wrocławia, choć nie było łatwo, każdy mój następny powrót z tego miasta coraz trudniejszy. Nie zawsze dlatego, że muzyka cudowna, ale – ludzie. Spotkania. Rozmowy. Klimat. Perspektywy. Po raz kolejny można się było przekonać, że muzyczne, a dokładniej: klasycznomuzyczne możliwości Wrocławia rosną z miesiąca na miesiąc. Tym razem okazją do tegoż wniosku stała się jubileuszowa, 25. edycja festiwalu Musica Polonica Nova, od lat najważniejszego miejsca prezentacji dzieł polskiej muzyki współczesnej.

Zacznę od poziomu organizacji, boć i mało takiej w kraju, a i lepiej zająć się wpiętych w politykę. Stanowi ona kolejny sukces niestruconej Izby Duchnowskiej i całego sztabu wolontariuszy: od pięknych dziewcząt wręczających kwiaty po przystojnych, acz stanowczych bileterów. Działala i promocja, i obsługa prasy, i sprzedaż płyt oraz biletów. Wszystko jak w zegarku, a jeśli i by nawet któraś wskazówka się późnić zaczynała, następne wraz się do niej dostosowywały, np. poprzez przesuwanie czasu koncertów. No, można snadź ponarzekać na fatalnie zredagowaną i złożoną książkę programową (choć pierwszą tak obszerną w historii festiwalu) czy na słabnącą w środku tygodnia dramaturgię (ponoć celowo). I w ten właśnie, płynnie glissandowy sposób, prześlizgujemy się do sprawy najistotniejszej – programu.

A był on albo kuriozalny, albo tragiczny. Wedle dyrektora artystycznej, wrocławskiej kompozytorki Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil, kierowana przez nią komisja programowa zamierzała namalować możliwie pełny, zbiorowy portret przedstawicieli aktualnej polskiej muzyki współczesnej. Jubileuszowa edycja stanowiła wszakże i pretekst do prezentacji kilkunastu mniej lub bardziej zapomnianych arcydzieł i mistrzów, a więc zarysowanie pięknego tła historycznego.

Portret zbiorowy. Zatem utwory lepsze i gorsze, nie same arcydzieła („one by się zniosły” – Pstrokońska). Zatem sprawiedliwy układ postaci, dobrze wyważone plany. Bohaterowie z różnych ośrodków i estetyk. Reprezentatywne utwory. Gdy po paru dniach od powrotu gorące jeszcze wrażenia, emocje i rozmowy okrzepły, wniosek pozostał jeden: portret wyszedł albo kuriozalny, albo tragiczny. Albo organizatorzy nie ukazali kompletnej i sprawiedliwej panoramy polskiej muzyki, albo jest ona w kondycji gorszej, niż można by to sobie z właściwym nam narzekaniem i smęceniem wyobrazić. Oba wnioski przykre. Ale wcześniej dowody próby dowodów.

Na festiwal złożyły się 23 odsłony, w tym 2 wieczory operowe, 1 balet, 3 koncerty symfoniczne, 4 zespołowe, 2 chóralskie i reszta kameralnych. Zagrano 116 utworów autorstwa 94 kompozytorów (potrójnie Górecki, Penderecki, Ptaszyńska, Szymanowski), z czego 31 prawykonani i ponad 20 utworów nie starszych niż pięć lat. Niestety większość nieudana. Zaczynając od nich właśnie, jako najważniejszych znaków czasu, trzeba mi jasno i dobitnie stwierdzić, że muzyka polska (a przynajmniej większa jej część) pogrążona jest w marazmie estetyk zamkniętych.

1 Co mam przez ten groźny termin na myśli? Daleki od gloryfikowania postępu w muzyce lub awangardy czy nawet modernizmu, z przykrością słuchałem dzień w dzień, godzina w godzinę, tych samych, zaklętych kregów inspiracji, języków dźwiękowych i stylów. Pomińmy nawet nadzwyczaj obficie prezentowane we Wrocławiu kolejne neostylizmy, folklorizmy, klasycyzmy, itd. itp. [Kompozytorami specjalizującymi się w powyższych – sądząc po festiwalowych prezentacjach, są przede wszystkim: Wojciech Kilar, Ryszard Klisowski, Marek Stachowski, Piotr Drożdżewski, Zbigniew Kozub, Krystian Kielb, Wojciech Wiślak, Weronika Ratusińska i wielu, wielu innych. Ciarki przechodzą po plecach przy *V Koncercie fortepianowym* Bogusława Schaeffera: teatrze pustych gestów (gniecenie puszek z piwem, opozycje tonalność-atonalność) podstarzałego awangardzisty, który na dodatek nijak nie zważa na formę i czas. Powyższy przykład, jak i wiele innych, pozostaje przy tym – o zgrozo! – utrzymany poniżej przyzwoitego poziomu warsztatowego w wybranej konwencji. Tu warto wspomnieć miłe zaskoczenia w postaci świetnie zinstrumentowanej *Sinfonietty* Leszka Wiślockiego i pięknego melodycznie *Danse Triste* Andrzeja Dutkiewicza na saksofon i fortepian, które paradowały dumnie niczym przysłowiowe jelenie na rykowisku. Ale nawet w utworach nieobciążonych powyższymi tradycjami – ciągle to obsesyjne składanie 12 dźwięków w znane formy i układy, z nielicznymi odchyleniami i niespodziankami raz na dziesięć minut. Nie naruszalne części dwutematyczne, rondo, formy epizodyczne i momentowe. Święte triady, tonacje i powtórzenia. Wieczne pozamuzyczne przesłania i obowiązki, epitafia, in memoria, hommages. Akademizm w najgorszym możliwym wydaniu. Kolejny. Kotlino. Dusznio!

Gdzie – pytam się – jest choćby mikrotonalność, spektralizm czy alternatywne systemy dźwiękowe? Gdzie muzyka szmerów, szumów i ciszy? Gdzie działania multimedialne, live electronics, instalacje, audio art, improwizacja? Honoru postawy otwartej bronili tradycyjni młodzi, którzy próbują się odnaleźć przynajmniej w niektórych z powyższych kierunków. [Z powyższych należy wyróżnić przede wszystkim cztery utwory. Opera *Ester* Tomasza Praszczalka, okazała się zaskakująco spójna i zwięzła narracyjnie, dowcipna i prosta, może nieco zbyt tradycyjna i przerysowana, lecz świetnie zapowiadająca przyszłe dokonania autora w tym gatunku. Artur Kroschel w *Duo* na dwoje skrzypiec podąża śladami szmerów Lachenmanna i Sciarina, choć w niewolę naśladownictwa się nie oddaje, pamiętając o własnej dramaturgii i grze ciszą. *Glacial Music* Ry-

3 szarda Osady na flet z live electronics imponuje płynnymi przejściami, użyciem rejestrów i barw oraz oryginalnym światem dźwiękowym. Wreszcie *La Musica Callada* Aliny Błońskiej na orkiestrę smyczkową, gdzie kompozytorka udowadnia świetne wyczucie zespołu i jego możliwości dynamicznych oraz barwowych, a także – dzięki doborowi technik artykulacyjnych oraz ciągłym napięciom między ciszą a crescendo – wprowadza w stany prawdziwie mistyczne. Czasem robią to zupełnie od podstaw, czasem naiwnie, ale przynajmniej poszukują, chcą odkrywać, i – co najważniejsze – wierzą w nowość i swojskość. [Tu miejsce na frapujący barwami, przestrojeniami oraz motywami *Bend* Krzysztofa Wołki na zespół – nużący wszakże nadmiarem pomysłów i niejasną formą. Wielkim poszkodowanym wykonawcą został Andrzej Kwieciński, którego mikrotonalne i spektralne *Umbræ* na kwintet w interpretacji Kwartetu Wieniawskiego i Patryka Piłasewicz zmięciło się w repetytywistyczny kawałek równomiernej temperowanej z epizodycznymi fałszami. Jednak Kwieciński, podobnie jak Jaskot i Gryka, jawnie zmierzają w stronę wykształcenia swojego języka muzycznego. *Hagalaz Dobromiły* Jaskot na trio to medytacja nad oddechem i spektrum, z mistrzowsko zrealizowaną transową narracją. *Usinn* Aleksandry Gryki na kwartet intrygowało urwanyymi frazami i strukturami, gorączkowym ruchem dźwięków i myśli, pozostającym wrażeniem niedokończenia i niedosytu. Zawiodłem się natomiast na wykonaniu *Concerto grosso* Agaty Zubel na flet, klawesyn, skrzypce i chór, gdzie idea barokowego koncertowania nie była ani czytelna, ani ciekawa, zaś chór przytaczał solistów nie tylko ze względu na akustykę miejsca, jak i po *Kreacji* i (*myśląc o Tomaszu Sikorskim*) *Sławomira Kupczaka* na flet, klawesyn i taśmę – twórca zbyt jak dla mnie ryzykownie nadużywał powtórzeń i quasi-instrumentalnych barw elektroniki, choć zarówno forma, jak i sposób wykorzystania instrumentów pozostaje bez zarzutu. Czasem, choć jeszcze rzadko, objawiają też w pełni dojrzały i oryginalny język muzyczny. [Taką postacią jest niewątpliwie Wojciech Ziemowit Zych, którego *Enfant terrible*, rozmigotane fakturalnie, niejako rozdrobnione i zniekształcone, zabrzmiało w dobrym wykonaniu Tech-No Orchestra. Również oba prezentowane utwory Marcina Bortnowskiego – *Muzyka wielkanocna* na zespół i *Brzmienia czasu* na kwartet – imponowały oryginalną i jakże klarowną formą oraz nietypowymi zestawieniami harmonicznymi i barwowymi. Innym moim odkryciem rdzennie wrocławskim jest *Diversorium* na 7 instrumentów, dzieło Pawła Hendricha, w którym eksploruje on fascynujący

7 problem wieloczasowości i wielotempowości, nie zapominając wszakże o świetnej harmonii i skondensowanej, sprawnej narracji. Twórcy średniego pokolenia zdali się zapętlili w swoich starych, skądinąd czasem ciekawych stylach i ideach, a niektórzy z nich festiwalowe prapokony potraktowali nader lekko. [Mowa tu o rzekomych wieczorach multimedialnych czy też operowych z wykonaniami utworów Hanny Kulenty, Tadeusza Wieleckiego i Krzysztofa Knittla. Ta obiecująca zapowiedź, jak i niezmiennie świetna wykonawczo orkiestra De Erepijs stanowią jednak preludium do bajki na głos, trąbkę i zespół powtarzającej się ostatnio niemiłosiernie Kulenty (*Island*); ilustracyjnej, przegadanej z muzyki Wieleckiego do skądinąd świetnego filmu Bikonta (*Obrady okragłego stołu*) oraz jazzowo-współczesno-aktorskiego happeningu Knittla (*Sonata da Camera XVI*), który z tej trójki najwzdziętniej wybrnął z kłopotliwej sytuacji – z właściwym sobie cagowskiemu humorem i improwizatorskim talentem. Opery w tym za grosz, ale i nie za trzy. Również dwa koncerty improwizowane obnażyły różne tiki: Andrzej Bauer w duecie z DJ-em Lenarem ciągle nie może otrząsnąć się z klasycznych fraz, a skądinąd bardzo udany występ Kawalerów Błotnych pt. *Knieje* (Knittel, Wielecki, Kornowicz, Ryszard Latecki, Mieczysław Litwiński, Tadeusz Sudnik) zakłócały naczalnie jazzowe improwizacje pianistyczne Kornowicza, jak i efekciarskie czasem wtręty Lateckiego. Wracając do kompozycji twórców średniego pokolenia, intrygująco zabrzmiały także *A la santé* Knittla na kwartet oraz *Powstanie Losa* (obraz 9 z opery *Europa*) Stanisława Krupowicza.]

Z zestawienia dzieł zapoznanych i przypominanych wiało nudą. Nie tylko dlatego, że część po latach jakby się trochę zestarzała [6 Podobne wrażenia naszyły mnie po takich utworach, jak m.in. *Sonata per archi* Marka Stachowskiego, *Koncert na marimbę i orkiestrę* Marty Ptaszyńskiej, ale i nawet *Już się zmierzcha* Henryka Mikołaja Góreckiego – co jest chyba oznaką, że nie wszystko grało.] (może to kwestia przeciętnego wykonania?), ale i dlatego, że nic z nich nowego nie wynikało. Miło oczywiście było usłyszeć klasyczne hity polskiego sonoryzmu i neoromantyzmu, tudzież postmodernizmu, ale nieobecność pewnych kompozytorów musi budzić pewne uzasadnione wątpliwości. Zaprezentowana wizja historii pozostaje oczywiście i poniekąd banalna [7 Jej głównymi protagonistami są – z okresu awangardy: Penderecki i Górecki (a gdzie Schaeffer, Szabelski, Serocki?!); przełomu neoromantycznego: Górecki-Kilar-Knapik-Krzanowski (a gdzie Lasoń i Augu-

9 styn?!); postmodernizmu: Szymański-Mykietyn (a gdzie wczesny Krupowicz i Wielecki?). Inną sprawą pozostaje szczególna geograficzna koncentracja twórców, ale mając w pamięci fakt, że Wrocław i Poznań nie mają w tej chwili własnego lokalnego festiwalu aktualnej twórczości (w odróżnieniu od Warszawy, Krakowa czy Katowic), jestem skłonny przyznać na to oko. Choć dla bezpieczeństwa i higieny uszu słuchaczy można byłoby pomyśleć o wydzielonych koncertach spełniających funkcje związkowo-lokalne (na MPN był tylko jeden taki!), a przecież mamy w dziejach naszych najnowszych twórców, którzy właśnie na MPN mogliby zostać raz jeszcze odkryci, co przydarzyło się tym razem tylko trzem z nich. [8 Bardzo brakowało mi na tej jubileuszowej edycji dzieł Kazimierza Serockiego, Tomasza Sikorskiego, Barbary Buczek, Andrzeja Krzanowskiego (ciągle za mało!), a ze starszych: Andrzeja Dobrowolskiego czy Bolesława Szabelskiego. Dobrą passę mają od paru lat – a więc to nie zasługa MPN – Józef Koffler, Andrzej Panufnik i Witold Szalonek, których utwory pojawiły się w tegorocznym programie; zwłaszcza nieustająca moda na Szalonek jest godna odnotowania. Przypaść należy, że na tegorocznym festiwalu miał też fantastyczne szczęście do wykonawców: klawecista Michał Górczyński z Kwartetem Śląskim pokazali w *Inside? Outside?* prawdziwe pazury, a Karolina Bäter – wielowymiarowość i bogactwo brzmienia fletu w *Głowie Meduzy*.]

Kolejna sprawa, która zaufanie do polskiej muzyki podważa, to programy koncertów i poziom wykonawczy. Na wspomniane 23 imprezy, tylko 5 broniło się w całości [9 Do zespołów tych należały: The Roentgen Connection (świeży, energetyczny, polsko-holenderski duet Gości Ispchording na klawesynie i Karoliny Bäter na fletach dawnych, który ma szansę odmienić polski pejzaż zarówno dzieł, jak i wykonani); Kwartet Śląski (niezmiennie na najwyższym poziomie, od lat ekspercki zespół do nowych partytur), Polish Violin Duo (coraz lepszy i ciągle poszerzający repertuar i świat brzmieniowy duet Bartłomieja Nizioła i Jarosława Pietrzaka), Tech-No Orchestra (kolejna realizacja marzeń czy obsesji kompozytora i dyrygenta Roberta Kurdybachy, który ma z tym ścią wrocławskim składem porozumienie wręcz magnetyczne, a i dzieła dobiera sobie ciekawie), wreszcie Nonstrom (następny zespół wyznaczający i standardy wykonania i – poprzez zamówienia, jak i specyficzny skład – kształt dźwiękowy polskiej muzyki; niestety ostatnio na poważnym zakręcie personalno-składowym).] – reszta stanowiła albo porażkę programową (utwory

11 nieciekawe [10 Od takich roili się: występy NOSPR pod Gabrielem Chmurą (Roxanna Panufnik, Kielb, choć orkiestra znamienita, a program logiczny i zwarty), koncert promocyjny PWM (Robert Kosek i Wiślak, przy świetnym głównym wykonawcy Sebastianie Oroniu), Filharmonii Świętokrzyskiej pod Jackiem Rogalą (tragiczny zestaw od początku do końca, z kulminacją u Drożdżewskiego i Bartosza Kowalskiego-Banasewicza), Wrocławską Grupę Perkusyjną (Ptaszyńska, Gąsieniec), koncert elektroakustyczny (znając wrocławskie studio – zaskoczenie, ale utwory Krzysztofa Gawłasa, Marcina Wierzbickiego czy Grzegorza Duchnowskiego pozostawały naprawdę sporo do życzenia), Orkiestrą Kameralną Vratislavia pod Janem Staniendą (świetny zespół w przeciwieństwie do dzieł Penherskiego i Kurdybachy), wrocławską Orkiestrą Kameralną Akademicką pod Janem Miłoszem Zarzyckim (tak straszne, że aż śmieszne pozycje Gąsienica oraz Kazimierza Przybylskiego). Zwracam uwagę, że nieźle się w tym zestawieniu trzymają zespoły właśnie lokalne (Tech-No, Vratislavia, OKA).] lub nielogicznie ułożone [11 Zupełnie nie rozumiem programu trzech bardzo dobrych skądinąd zespołów: chóru inaugurującego MPN Cameraty Silesii pod Anną Szostak (zderzenie nudnego Schaeffera, wyrwanego z kontekstu Krupowicza i nieudanej Zubel), holenderskiej orkiestry de Erepijs pod Wimem Boermanem (między operą a happeningiem, dużo nadziei i rozczerawiań) oraz finałowego występu orkiestry AUKSO pod Markiem Mosiem (jawnie skrojony pod publiczkę repertuar: między frapującym prawykonaniem *Konstelacji* Mikołaja Góreckiego a mistrzowską interpretacją Agaty Zubel *Chantefleurs et Chantefables* Witolda Lutosławskiego, znalazł się prostacki jak za zwyczaj Wojciech Kilar i malpiao się popisujący Leszek Możdżer w mętym pod względem formy utworze Augustyna).] albo wykonawczą (źle lub przeciętnie zagrane [12 Zdarzeniem na pograniczu kabaretu i śpiewu ćwierćtonowego stał się wedle świadków (sam stchórzyłem) występ amatorskiego chóru męskiego Cantilena z repertuarem kompozytorów katowickich i warszawskich, a debiutujące wrocławskie młode trio smyczkowe Artis nie mogło sobie poradzić ze zgraniem i formą (np. w Góreckim), choć miało i dobre momenty (np. w Kofflerze).]. Oczywiście, zawsze można usprawiedliwiać (się), że nie ma pieniędzy, że zaczynamy, że staramy się, ale zepsucie kilku prawdziwych samograjów woła o pomstę do nieba. [13 Do takich zaliczyłbym płaską i pozbawioną napięcia interpretację *Sonaty* Szymańskiego przez Orkiestrę Akademii Beethovenowskiej pod

13 Alanem Urbankiem czy kuriozalny występ Kwartetu Wieniawskiego, który po zabiciu *Umbræ* Kwiecińskiego, surowo rozprawił się też z *II Quartetto* Pendereckiego, wreszcie przy Góreckim odzyskał równowagę, by błysnąć dopiero w ukochanym przez siebie zapewne bisie: wesolutkim, folklorystycznym fragmencie z niejakiego Czarneckiego. Ta wyboista droga kwartetu od depresji awangardy ku wyżynom neoklasycyzmu stanowi chyba niezły symbol ogólnej kondycji polskiej muzyki współczesnej, jaką się ona zdaje być słyszana z perspektywy tegorocznej MPN.]

Podsumowując: doceniam rangę i tradycję wrocławskiej imprezy, tudzież zaangażowanie jej organizatorów oraz wierzę w ich dobrą wolę i uczciwość. Jednak tegoroczna edycja mogła być chyba i lepiej zaprogramowana, i muzycznie wykonana. Naprawdę chciałbym w to wierzyć. Bo jeśli nie – jeśli faktycznie w tym roku na MPN zaprezentowano całą esencję i największe wartości polskiej muzyki współczesnej, to esencja ta i wartości są dla mnie nieciekawe i paradoksalnie dalekie. Zmuszony do wyboru między patriotyzmem a estetyzmem nie wahałbym się długo.

Pozostaje tylko mieć nadzieję, że pozostało jeszcze w tej muzyce dużo do odkrycia i że jest ona tradycją dynamiczną, ciągle zmieniającą się i mogącą w przyszłości jeszcze wiele razy zaskoczyć, zadziwić i onieśmielić. Młode pokolenie powinno we wspomnianym zbiorowym portrecie szybko zająć miejsca lepsze – i to po obu stronach płót! – tak jak zrobili to w swoim czasie twórcy roczników '27-'33 i '51-'59. Wreszcie postulat najprostszy (dla mnie przynajmniej) do spełnienia: utrzymać wiarę we Wrocławiu: miejsce od dawna magiczne, na styku kultur, pełne przyjezdnych i przejezdnych, pełne ludzi, którym się chce. A to przecież podstawa. Właśnie dlatego – i niejako wbrew albo na przekór wielu powyższym uwagom – warto tu wracać. Do zobaczenia!

Jan Topolski

Powyższa relacja zawiera osobiste refleksje, oceny i postulaty autora, które nie są tożsame ze stanowiskiem redakcji. Z racji ograniczonego miejsca niektóre problemy i utwory zostały omówione pobieżnie – stąd wszystkich zgadzających się lub nie, czy po prostu ciekawych dalszych dowodów i konkretów zapraszam na forum „G”, www.glissando.pl/forum.php, gdzie chętnie odpowiem na wszystkie pytania lub zarzuty.

Z'EV vs. HATI

Szamanizm i postindustrialne techniki ekstazy

W Twojej nocy biograficznej można przeczytać, że przygodę z muzyką rozpoczynasz pod koniec lat sześćdziesiątych w „zespołach garażowych”. Czy mógłbyś powiedzieć na ten temat coś więcej? Jaka to była muzyka i czy zachowały się nagrania dokumentujące ten etap Twojej kariery?

Cóż, te pierwsze zespoły to nie było nic wielkiego, zaczęliśmy jeszcze w roku 1963 od instrumentalnej surf music, która po „brytyjskiej inwazji” przyjęła formę bardziej piosenkową. W 1965 grałem już w zespole bluesowym, przekształconym potem w improwizujące trio wykonujące muzykę, która nieco później zyskała nazwę jazz-rock. Owszem, rejestrowaliśmy wówczas niemal wszystko na przenośnym monofonicznym magnetofonie. To właściwie było nasze ulubione zajęcie – nalykać się LSD i nagrywać. Niestety, taśmy zaginęły dawno, dawno temu.

Jak oceniasz po 30 latach industrial – kontrkulturowy ruch, który niegdyś współtworzyłeś? Czy nie sprawia on teraz wrażenia przedsięwzięcia bardziej ideologicznego niż artystycznego?

Sądzę, że ktokolwiek zajrzy do *Industrial Culture Handbook* (RE/SEARCH nr 6/7), w którym zdefiniowano ten fenomen kulturowy, przekonana się, że niemal wszyscy zamieszani w te zdarzenia posiadali dobre przygotowanie artystyczne i/lub muzyczne (jeśli zajmowali się muzyką). Rzeczywiście na początku miało to zdecydowanie kontrkulturowy charakter, później jednak, jak wolno przypuszczać, zyskało nieco inny odcień. Ideologia industrialu była zbliżona do oryginalnej „filozofii punkowej” w jej upodobaniu do anarchistycznych pryncypiów (nie tyle radosnej destrukcji, co całkowitej odpowiedzialności) oraz w planach obalenia kompleksu militarno-przemysłowego i przekształcenia go w coś łatwiej przyswajalnego przez odbiorców.

Chciałbym też powiedzieć, że wszyscy wówczas uważaliśmy się za kontynuatorów tradycji dadaistycznej, futurystycznej i po części surrealistycznej (jednak bez futurystycznej mizoginii!). Postrzegaliśmy industrial jako współczesny

wyraz tych samych tendencji, jednakże bez całej tej postmodernistycznej ignorancji, która kałabała nam myśleć, że robimy coś całkowicie nowego! Można więc chyba powiedzieć, że była to swego rodzaju ideologia artystyczna – w teorii i praktyce.

Jesteś postrzegany jako jeden z najbardziej „charakterystycznych” współczesnych perkusistów. Mój dziadek, który w latach 40. i 50. zaczynał jako swingujący perkusista, mawiał często: „Wszystko ma swój rytm i można wykorzystać dowolny przedmiot, żeby budować struktury rytmiczne”. Jak Ty definiujesz „rytm” i „perkusję”?

Moja definicja rytmu? Cóż, pojmuję rytm szeroko i wykorzystuję nie tylko formy składające się z szeregu uderzeń. Każda z nich wyraża własną, szczególną strukturę proporcjonalną. Każda też posiada swoją wartość. Moją najważniejszą intencją w trakcie budowania rytmu jest zawsze ustanowienie równowagi między mną, instrumentem i publicznością a czasem i miejscem, w jakim rzecz się rozgrywa. I czas oraz miejsce, choć niejawnie, mają w tym swój udział nie mniejszy niż bezpośrednio dostępne aspekty koncertu. Jak powiada komentarz do YÜ – szesnastego heksagramu *I Ching*: „Uczyń z muzyki most do niedostępnych światów”.

Perkusja natomiast to przede wszystkim uderzenie i poprzedzająca je chwila ciszy, od której wszystko się rozpoczyna. By wyjaśnić to nieco dokładniej, posłużę się definicjami z metafizyki wydyjskiej, która wyróżnia cztery aspekty dźwięku: *Sphota* to twórcza zasada uniwersum i świata czystego bytu, wieczny element czystego, nieobjawionego dźwięku, znajdującego się poza percepcją. *Nada* – niesłyszalny, choć obecny dźwięk. Mówiąc metaforycznie, tak jak nie można dostrzec kolorów w ciemności, tak bez uprzedniego treningu nie uda się usłyszeć *nada*, mimo że rozbrzmiewa wokół. *Anahata* – dźwięk wzorcowy, idealny, lecz sytuujący się na krawędzi słyszalności. *Ahata* – słyszalny dźwięk, będący wynikiem kontaktu przedmiotów fizycznych, zawierający całe kontinuum dźwięków dostępnych i niedostępnych ludzkiemu uchu.

Jak postrzegasz miejsce sztuki w świecie „późnowoczesnym”? Czy sądzisz, że zmieniają się jej podstawowe funkcje?

Jak już wspominałem, nie jestem zwolennikiem postmodernizmu, zwłaszcza w znaczeniu, jakie przypisuje się temu pojęciu obecnie. Pomijając jednak tę kwestię, postrzegam sztukę jako siłę życiową kultury. Przez kulturę rozumiem zaś konkretną społeczność w konkretnym stadium istnienia, wraz z całą jej wiedzą i uznawanymi wartościami. Tak więc, powołaniem artysty jest reinterpretowanie, poszerzanie i rozwijanie tradycji kulturowej oraz jej wartości tak, by uczynić je adekwatnymi względem czasu, w jakim przyszło mu żyć.

A jak przedstawia się kwestia inspiracji kabalistycznych w Twojej twórczości? The Sapphire Nature to jedna z najbardziej enigmatycznych i hermetycznych kompozycji, jakie zdarzyło mi się słyszeć. Czy mógłbyś przybliżyć metodę, która posłużyła do „dźwiękowego przekładu” Sefer Jecira?

Tradycja kabalistyczna, z którą czuję się związany i z której czerpię w mojej pracy, nawiązuje do (a w istocie jest manifestacją) pewnych elementarnych energii. Sefer Jecira, którą w tym kontekście wolę nazywać Księgą Stworzenia, jest bezsprzecznie najstarszym bliskowschodnim tekstem mistycznym, wyrastającym z tradycji sumeryjskiej. Ma więc nie mniej niż 8000 lat. I jest właściwie podręcznikiem korzystania z 22 cząstkowych jakości elementarnej energii, które mogą być traktowane jako zasada rzeczywistości, nie tylko fizycznej. *The Sapphire Nature* to projekt obejmujący serię 5 przekładów tekstu podstawowego. Cztery z nich były dźwiękowymi wersjami tekstu: egzoteryczną, ezoteryczną, metaforyczną i alegoryczną. Piąty przekład miał charakter symboliczny i był zderzany bardziej przez dźwięk niż przez tekst. Najprościej mówiąc, przygotowałem 22 próbki dźwiękowe (maksymalnie jednosekundowe), odpowiadające każdej z 22 liter alfabetu, w jakim spisano tekst księgi. A później po prostu złożyłem te fragmenty w całość (składając je w słowa i pozostawiając bardzo krótkie odstępy ciszy między słowami, krótkie między



zdaniami i dłuższe między akapitami, litera po literze, od początku do końca tekstu. *Podjęmowałeś również działania łączące rozmaite tradycje muzyczne z tzw. „terapią dźwiękiem”. Jakie są Twoje doświadczenia z terapeutyczną mocą muzyki?*

Cóż, myślę, że nie tyle sama muzyka, ile rzeczywista moc dźwięku jako takiego może spełniać tę właśnie funkcję. Ważne są przy tym właściwości dźwięku oraz, w szczególności, intencja tego, kto się tym dźwiękiem posługuje. W istocie więc każdy typ muzyki może posiadać moc uzdrawiającą, uzależnioną jedynie od umiejętności nadawcy i podatności odbiorcy, który gotów jest podzielać przekonanie terapeuty o możliwości uzdrawiania dźwiękiem. Zilustruje to może historia z mojej praktyki. W roku 1994, kilka miesięcy po wielkim trzęsieniu ziemi, które nawiedziło Los Angeles, prowadziłem tam serię moich sesji *yantra-tantra*, polegających na kontemplacji dźwięku w absolutnej ciemności. Po jednym z pokazów podszedł do mnie pewien człowiek, by wyjaśnić dość dziwną reakcję uczestników. Ponieważ trzęsienie ziemi zaskoczyło wszystkich w LA późną nocą, odtąd nie byli w stanie zasnąć w mroku, sypiali więc nieustannie przy włączonym świetle. I faktycznie, gdy wyłączyłem lampy i zapadła całkowita ciemność, ludzie wpadli w panikę. A jednak po chwili moc dźwięku i jego doświadczanie pochłonęło ich całkowicie i kiedy po skończonej sesji wstali, twierdzili zgodnie, że czują się całkowicie odnowieni. Byli przekonani, że nie potrzebują już włączać światła – „zaprzyjaźnili się z ciemnością”.

Przybliż swoją koncepcję poezji dźwiękowej oraz text-sound compositions, które nazywasz niekiedy elektroakustycznymi operami. Co sądzisz o łączeniu elementów akustycznych

i elektronicznych? Czy traktujesz słowo jako asemantyczny składnik kompozycji muzycznej?

Wdaje mi się, że to są dwie różne rzeczy – poezja dźwiękowa taka, jaką przedstawiam na płycie *Headphone Musics* i kompozycje typu *text-sound* zawarte na albumie *Face the Wound*. W dziedzinie *sound poetry* najważniejszymi źródłami inspiracji były dla mnie „poezje mówione” Ernsta Jandla, „tantry ducha” Michaela McClure’a oraz proza Gertrudy Stein. Jeśli zaś idzie o kwestie techniczne, nie sądzę, by można było to osiągnąć coś więcej niż w utworach Steve’a Reicha *It’s Gonna Rain* (1965) i *Come Out* (1966), które po ponad trzydziestu latach wciąż pozostają dla mnie najdoskonalszymi poematami dźwiękowymi, jakie kiedykolwiek powstały. Zresztą utwory te najlepiej definiują także istotę asemantycznego wykorzystania mowy jako składnika ekspresji muzycznej.

Natomiast *text-sound compositions* to zupełnie inna materia artystyczna, tu bowiem tekst jest najważniejszy. Istnieją idee, którym pragnę dać wyraz i czynię to, przeszukując godziną po godzinie taśmy z zapisem ludzkich głosów – wycinając poszczególne frazy, konstruuje całą narrację z różnych wypowiedzi. Poza tym zawsze istnieje pewien czysto muzyczny walor mowy potocznej, wyrwanej z właściwego jej kontekstu i umieszczonej w sferze muzyki. Przygotowanie takiej kompozycji składa się z szeregu zabiegów: osadzenia gotowej narracji w strukturze rytmicznej skonstruowanej z rytmem samej mowy oraz uzupełnienia jej dźwiękami, które wprowadzą kontekst emocjonalny i wzbogacą dramaturgię całego utworu.

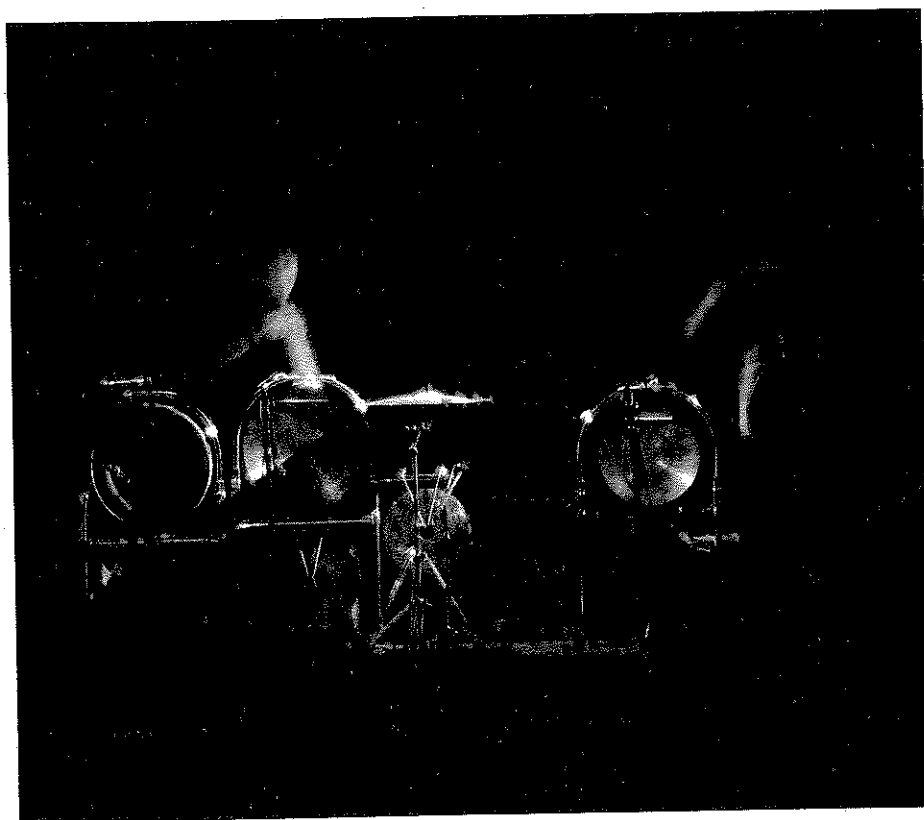
Co się zaś tyczy łączenia dźwięków akustycznych i elektronicznych, to należy pamiętać, że jeśli dobierają one z głośników czy słuchawek,

Z’EV – legenda sceny industrialnej, charyzmatyczny perkusista, performer, twórca instalacji i instrumentów muzycznych, muzykolog, terapeuta i kabalista – niepokorny duch artystycznego undergroundu. W kilkudziesięciu zdaniach o *surf music*, industrialu, elektroakustycznych operach, *Sefer Jecira* i uzdrawiającej mocy dźwięku.

to są w równym stopniu „zelektryfikowane”, więc ich rzeczywiste pochodzenie traci w pewnym stopniu na znaczeniu. Tworząc własne utwory, które mógłbym określić mianem *binary-acoustic works* – osadzając dźwięki akustyczne w kontekście cyfrowym preferuję zdecydowanie źródła akustyczne, oferujące bardziej „organiczną” jakość, nieobecną w dźwiękach generowanych elektronicznie.

Jak poznałeś Rafała i Darka z HATI? Czy mógłbyś powiedzieć coś więcej o Waszym wspólnym projekcie Z’EV vs. HATI?

Rafał i Darek skontaktowali się ze mną mailem. Przysłali mi swoje nagrania, a kiedy ich wysłuchałem, stało się dla mnie oczywiste, że nadrzędną ideą tej muzyki jest operowanie brzmieniem instrumentów w ich czystej, źródłowej postaci, dlatego też zapytałem, czy rozważali kiedykolwiek *layering of the elements*. Zapytali mnie wówczas, co przez to rozumiem, więc w odpowiedzi posłałem im utwór, w którym połączyłem ich nagrania instrumentów dętych z brzmieniem gongów. I przypało im to do gustu na tyle, że zapytali, czy nie przygotowałbym takiego materiału na pełny album, na co z przyjemnością przystałem. Wybrałem więc z ich płyt fragmenty, z których powstało 9 kolejnych kompozycji. A ponieważ wszyscy byliśmy zadowoleni z rezultatu, płyta będzie dostępna już w trakcie trwania naszej trasy po Polsce, co da okazję do posmakowania tych dźwięków.



Niemal dwa lata temu w wywiadzie opublikowanym na łamach „Anteny Krzyku” (02/2004) wspominaliście, że marzy Wam się współpraca z Z'EV-em. Teraz to marzenie się ziściło. Jak do tego doszło i jaki charakter ma ten projekt?

Rafał Iwański: Muzyka Z'EV-a od lat była dla nas jednym z ważniejszych punktów odniesienia – choćby płyta *Opus 3.1* – szczególnie od momentu, gdy przestaliśmy grać psychodelicznego rocka połączonego z eksperymentami na analogowej elektronice...

Dariusz Wojtaś: Do naszej współpracy z Z'EV-em doszło z potrzeby konfrontacji tego, co już zrobiliśmy z czymś nowym. Wystaliśmy mu trzy nasze produkcje. I tak się zaczęło.

RI: Właśnie. Końcowy rezultat jest w naszym mniemaniu świetny: metaliczny drone ambient. Jako że byliśmy od jakiegoś czasu w kontakcie z Mauro Casagrande – szefem wytwórni Ars Benevola Mater (dawniej Amplexus), który już wcześniej poznał i polubił muzykę HATI, zapytaliśmy go, czy byłby zainteresowany wydaniem wspólnej płyty Z'EV-a i nas. Całość nosi tytuł *HATI vs. Z'EV #1*, a debiutancki utwór, który nazwaliśmy po prostu *Layering of the Elements*, trafił na składankę wydaną przez ABM z okazji IV Wrocław Industrial Festival, gdzie graliśmy w grudniu 2005 roku. A jeśli chodzi o trasę koncertową – przez ponad rok wymieniliśmy między sobą wiele listów i ostatecznie zagralyśmy w kilku miastach w kwietniu 2006. Będziemy mieli też jeden dzień przerwy, a Z'EV proponuje, byśmy nagrali coś wspólnie

w Toruniu metodą *live in studio*. Jeśli do tego dojdzie, na pewno to wydamy, możliwe, że na płycie analogowej.

Pytałem Z'EV-a o jego definicję „rytmu” i „perkusijski”. Jak Wy rozumiecie te pojęcia?

RI: Rytm jest zasadniczą częścią muzyki i być może najbardziej pierwotnym jej elementem, powstał zanim pojawiły się melodia czy harmonia. Jak twierdzą specjaliści, w każdym muzyku trwa konflikt między osobowością rytmiczną (dystoniczną) a melodyczną (syntoniczną). Chodzi o to, by ten konflikt rozwiązać, łączyć przeciwieństwa, integrować.

DW: Rytm to przestrzeń, w której możemy się poruszać i czuć wolni. W rytmie zapisane jest całe nasze życie i temu właśnie rytm służy.

RI: Definicję rytmu można też ukazać za pomocą interesującego podziału na różne modele świadomości czynników rytmicznych, wykształconych w kulturach świata (autorem jest badacz P. M. Hamel). Są to modele: magiczny, mityczny, mentalny i integralny. Struktura rytmiczna w świadomości magicznej opiera się na niekończących się okresach, np. uderzeń bębna w rytmie serca lub oddechu, jak w muzyce Indian czy szamanów z Syberii. W świadomości mitycznej są to cykliczne okresy, jak np. w indyjskich talach. Rytmu świadomości mentalnej są formułami metrycznymi, matematycznymi i rozwijane były przez kompozytorów europejskich. Świadomość integralna to taka, która łączy w sobie wszystkie te wcześniejsze czynniki rytmiczne. Wydaje się, że idealnym tego przykładem jest tu chociażby...

HATI – toruński duet (Rafał Iwański, Dariusz Wojtaś), wykonujący muzykę zorientowaną medytacyjnie i transowo, zaaranżowaną na metalofony oraz etniczne aerofony i instrumenty perkusyjne. Po nagraniu trzech płyt wyruszyli w trasę z Z'EV-em, by promować czwartą – wspólny projekt HATI vs. Z'EV #1. W kilku zdaniach o muzycznym transie, istocie perkusjonaliów oraz flircie z dubem.

Z'EV. Natomiast perkusja (od łacińskiego słowa *percussio*, co znaczy po prostu „uderzać”) to wszystko, w co można uderzać, dobywając dźwięki.

Śledząc Wasze koncerty, można zauważyć pewną „elektroakustyczną” (rewolucję w muzyce HATI – pojawiają się automaty perkusyjne i wyraźne echa dubu. Jak postrzegacie rozwój tej tendencji w kontekście łączenia takich „archaicznych” i surowych brzmień akustycznych instrumentów etnicznych z mniej lub bardziej „futurystyczną” elektroniką?

RI: Rzeczywiście, HATI posiada obecnie dwa oblicza, co słysząc i widząc, zwłaszcza jeśli ktoś śledziłby wszystkie nasze koncerty w ciągu ostatniego roku. Ty byłeś na wielu, wiesz więc dobrze, co mam na myśli. Kiedy jesteśmy w duecie, gramy wyłącznie na instrumentach akustycznych, takich jak gongi, odpady ze złomowiska i różne dość archaiczne aerofony, zazwyczaj jedynie ze wspomaganiami efektów pogłosowych. Natomiast od października 2005 pojawia się niekiedy w trzysobowym składzie z Rafałem Kołackim (na co dzień perkusistą punkowym) wspomagającym nas na rozmaitych instrumentach perkusyjnych. Wtedy muzyka HATI brzmi nieco inaczej, bo oprócz wspomnianych instrumentów są tu też automaty perkusyjne – wyłącznie analogowe; pętle z nieco przetworzonych dźwięków gongów, stanowiące dronowy fundament basowy; północnoafrykańskie klarnety i różne instrumenty perkusyjne pochodzenia np. karaibskiego.

DW: To nasz drugi projekt, w którym od początku wiedzieliśmy, czego chcemy. Automaty analogowe, pulsujące basy, pogłosy, sekcja, która rzeczywiście zmierza w stronę integracyjnej muzyki świata.

RI: Niewątpliwie takie podejście wypływa z naszej fascynacji jamajskim dubem, szczególnie w wykonaniu mistrzów, takich jak choćby King Tubby, Lee „Scratch” Perry, nie mówiąc już o „the Melodica King” – Augustusie Pablo, którego muzyka jest po prostu wielka. Nawiasem mówiąc, z dubowym podejściem do muzyki mieliśmy do czynienia jeszcze w latach 90., tyle że przy użyciu konwencjonalnych instrumentów. Darek był basistą przez wiele lat, ja gitarzystą, aż w końcu zabrałem się za perkusję, gdy po 10 latach grania na gitarze stwierdziłem, że to nie jest instrument dla mnie. Inna sprawa, że zaraz potem pozbyliśmy się całego instrumentarium i przestaliśmy w ogóle na jakiś czas grać. Te doświadczenia są nam zresztą bardzo pomocne przy tworzeniu muzyki HATI.

Można by zapytać: dlaczego dwa oblicza? Otóż, po pierwsze, tak jest ciekawiej. Po drugie, to świadomy wybór – grając w duecie, mamy więcej możliwości improwizacji, ekspresji, naturalnego transu, jest to podobno nawet bardziej teatralne. Natomiast granie w trzysobowym składzie, z urządzeniami elektronicznymi wymaga od nas więcej pracy nad utworami, jest to bardziej techniczne (być może to technologia wymusza na nas takie podejście do tworzenia muzyki), ale i więcej jest w tym melodii, ktoś mógłby rzec – więcej muzyki... To kontrolowany eksperyment. Inną sprawą jest to, że czasem dziwimy się, jak mogło dojść do takiego połączenia np. automatów perkusyjnych i gongów. Ale jeśli inni mogli eksperymentować z wszelkimi innymi instrumentami etnicznymi, niekoniecznie perkusyjnymi, to czemu nie spróbować i tego?

Jeśli chodzi o łączenie „archaicznych” brzmień akustycznych z technologią elektroniczną, to można to robić rozmaicie. Świetne przykłady to Bill Laswell czy Muslimgauxe, łączący na różne sposoby technologię (i dub) z brzmieniami etnicznymi. Nawet Master Musicians of Jajouka nagrali coś w tym stylu z Talvinem Singhem. Z drugiej strony istnieje też inne podejście, jakie na naszym gruncie prezentuje Projekt Karpaty Magiczne i wiele neopsychodelicznych zespołów z USA, których nazw nawet nie pamiętam [Pelt, Spiral Joy Band – przyp. D.B.] – niebazujące na rytmach perkusyjnych, lecz zmierzające często w stronę *drone music* czy czegoś podobnego. Jak wiadomo, był kiedyś (a może nadal jest?) twór nazywany *world music*, łączący muzykę elektroniczną z instrumentami etnicznymi z różnych stron świata, głównie z Afryki. W tym kontekście to dubowe oblicze HATI można by nazwać *bad world music* albo jakoś tak...

Podsumowując te kwestie: nie byłoby już w stanie grać ani żadnej konkretnej muzyki etnicznej, skądkolwiek by była, ani też zatracić się w technologii cyfrowej, jaką proponują nam w coraz doskonalszych wersjach naukowcy i koncerty, co podobno daje „nowe, ogromne możliwości”. HATI niemal instynktownie chwytą, co się da i tworzy po swojemu. Nie znamy innej drogi.

Wróć jeszcze na koniec do jednego z Waszych wcześniejszych wywiadów. Obok Z'EV-a na „liście marzeń” widniało nazwisko La Monte Younga – kiedy usłyszymy płytę HATI inside the Dream Syndicate? Jakie są Wasze plany wydawnicze i koncertowe?

DW: Dzięki, że z taką łatwością wymieniasz obok siebie La Monte Younga i HATI...

RI: Z La Monte Youngiem już chyba nie damy rady, przynajmniej na razie nie planujemy go niepokoić... Natomiast jesteśmy umówieni

z Ars Benevola Mater na nowy CD mający się ukazać na przełomie 2006/07. Materiał dźwiękowy nagraliśmy już we wrześniu 2005, całkowicie na żywo i wyłącznie przy użyciu materiałów odpadowych, czeka on tylko na edycję, ale też być może na połączenie z pewnym większym projektem dotyczącym recyklingu w sztuce. Nie wiemy też, czy to będzie płyta HATI, czy też *HATI vs. Z'EV #2*. Może dwie płyty? Zobaczymy. Drugi pomysł to muzyka na gongi i trochę odpadów metalowych, generalnie budząca w nas odczucia dość medytacyjne, takie rozwinięcie tego, co zrobiliśmy w 2003 r. na *Music for Metal Idiophones*. Chcemy to nagrać całkiem „na żywo”, z dobrym realizatorem dźwięku, w dobrych warunkach studyjnych lub w jakimś interesującym pod względem akustycznym obiekcie. Chyba jeszcze w tym roku, jesienią. Prezentujemy już trochę tego materiału na koncertach. W dalszej przyszłości planujemy utrwalić na krążku „dubowy” album HATI, z miłości do tej muzyki, ale najpierw musimy zagrać jeszcze kilkadziesiąt koncertów, by wszystko doszlifować. Jak już mówiliśmy, to dość technologiczne i wymagające przedsięwzięcie. Nie śpieszy nam się jednak. Jeśli chodzi o koncerty – mamy już kilka zaplanowanych na 2006 r., głównie na różnych festiwalach „ciekawej muzyki” w Polsce. Poza tym planujemy zagrać gdzieś poza granicami kraju... Tymczasem zapraszamy na koncerty Z'EV-a i HATI.

Z trójką artystów rozmawiał Dariusz Brzostek

20.04	KRAKÓW	KLUB STUDENCKI ŻACZEK UL. 3-GO MAJA 9
21.04	ŁÓDŹ	AKADEMICKI OŚRODEK INICJATYW ARTYSTYCZNYCH (DAWNY „TEATR 77”) UL. ZACHODNIA 54/55; KONCERT OPŁACENIE SIĘ W RAMACH CYKLU „POZA HORYZONTY”
22.04	WROCŁAW	OŚRODEK DZIAŁAŃ ARTYSTYCZNYCH „FIRLEJ” UL. GŁADYSZYŃSKA 55
23.04	POZNAŃ	W STARYM KINIE UL. NOWOWIEJSKIEJ 2
25.04	TORUŃ	DOM MUZ UL. PÓDULNA 1/3
26.04	WARSZAWA	CENTRALNY DOM KULTURY UL. B. TRAKOWSKA 12 NA KONCERCIE W WARSZAWIE WYSTĄPI DOŚWIŁĘŁ GRUPO ALL SOUNDS ALL TOGETHER

WSZYSTKIE KONCERTY
O GODZ. 20.00

MUZYCY BĘDĄ PROMOWAĆ WSPÓLNIE NAGRANĄ PŁYTĘ PT. „HATI VS. Z'EV #1”
WYDANĄ WE WŁOSKIEJ WYTWÓRNI ARS BENEVOLE MATER

Z'EV + HATI

grace jones

3 lutego w Sali Kongresowej wystąpiła jedna z tych osób, które rzadko kiedy wymieniane są jako najważniejsze w muzyce XX wieku. Grace Jones nie pojawia się w towarzystwie Pierre'a Bouleza, Charliego Parkera czy Johna Cale'a. Choć dla muzyki zrobiła od nich niewiele mniej.

W średniowieczu, głównie we Francji, istniała instytucja zonglera. Wędrownego „zabawiacza”, który sprzedawał swoje usługi różnym stanom. Między zonglerem a tym, co robi Grace, jest oczywiście wiele różnic, nie tylko tych, które wynikają z faktu, że funkcjonuje ona w czasach rozwiniętego kapitalizmu i na koncert do Warszawy zaprasza ją New Music Art. Są jednak dwa zasadnicze podobieństwa. Pierwsze zawiera się w czasowniku „to entertain” – podstawowej funkcji zonglera. Drugie w tym, że zongler nie jest po prostu muzykiem. Może być także chociażby akrobatą czy mimem. Bo zabawianie nie musi być związane z tą czy inną dziedziną sztuki, jak przyzwyczailiśmy się myśleć. Łączy się raczej ze spektaklem i to przede wszystkim spektaklem cielesnym.

W spektaklu Grace światła czy choreografia nie są najważniejsze. Najważniejsza jest sama Grace. Jej ruchy, gesty, spojrzenie i to, w co jest ubrana. I słowa, śpiew – tak mocno, jak chce wielu, zakorzenione w ciele. Grace jest pewnie zbyt wysoka, żeby być po prostu zgrabna i żeby w pełni wyreżyserować swoje ruchy. Jej angielszczyzna jest zbyt kanciasta, żeby mogła sypać z rękawa błyskotliwymi żartami. Sposób jej zachowania to spektakl sam w sobie – jej ciało nie podlega niczemu. A ona z tą władzą swojego ciała się nie kryje, ani nie próbuje jej wpisać w zamysł choreograficzny. Przeciwnie – tworzy z niej podstawową właściwość spektaklu. Panuje nad wszystkim. Jednak nie w sensie rozciągania prostackiej kontroli nad tym, co stanie się podczas koncertu – raczej sam koncert, to, co jest w nim *entertaining* to właśnie jej ciało. Kroki, ruch ręką czy przechylenie głowy są dość daleko od, dajmy na to, gestykulacji Prince'a, który pewnie opanował technikę trzymania gitary bardziej niż grania na niej. Na koncercie artystki nic nie jest perfekcyjne. Bo jak można kontrolować kogoś, kto wygląda i zachowuje się tak, jak ona? Dlatego tak śmieszne jest oczekiwanie, że tuż po efektownej zapowiedzi konferansjera Grace po prostu pojawi się na scenie. Tak jakby – wywołana – miała skorzystać z jakiegoś zaproszenia. Na warszawskim koncercie pojawia się po kilkunastu minutach. To ona tu zaprasza. Dlatego wpuszcza kilkanaście osób na scenę. To ona się wprasza. Dlatego schodzi ze sceny i tańczy z widownią. I dlatego też ten koncert – choćby przez sam fakt, że doszedł do skutku – był wydarzeniem. Nie wspominając o oczywistościach – że Grace jest wielka... I że jej obecność musiała być czymś wyjątkowym.

W kilku ostatnich dekadach, głównie we Francji, rozwija się technika – a może wręcz nauka – wykorzystywania ciała w muzyce. Ciekaw jestem, czy wśród zagadnień przez nią rozwijanych znajduje się kwestia tego, w jaki sposób ciało posługuje się muzyką (i czy naukowcy zajmujący się tą dziedziną śledzą to, co robi Grace...). To by oczywiście kwestionowało autonomię muzyki jako świata dźwięków – jeden z dogmatów muzyki współczesnej i krytyki, która wokół niej egzystuje. Ale może umożliwiłoby zestawianie Grace z Boulezem. Szczególnie jako dyrygentem.

Michał Libera

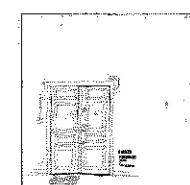
WARSZAWA, 3 LUTEGO 2006

NOWOŚCI



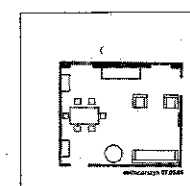
mono 007

BORDO
KOMU MAM TO POWIEDZIEĆ?



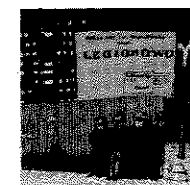
mono 006

PATRYK ZAKROCKI
PRACE Z OBRAZKIEM



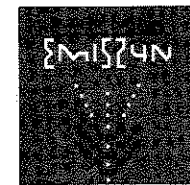
mono 005

EMITER.ARSZYN - 07.05.05



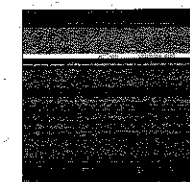
mono 004

BRASIL AND THE
GALLOWBROTHERS BAND
- LEGIONOWO



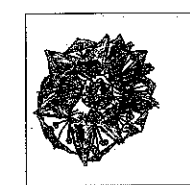
mono 003

EMITER.ARSZYN.EMISZYN
PŁYTA DUETU
WARSZAWA DYMITER (EMITER) ORAZ
KRZYSZTOF TOPOLSKI (ARSZYN)
WIECE I 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

NAPISZ DO NAS:

glissando@op.pl

ODWIEDŹ NAS:

www.glissando.pl

KONTAKT

Nasi Drodzy Czytelnicy! Jak zawsze zapraszamy Was do nadsyłania Waszych opinii, krytyk, dobrych rad i zgryźliwych komentarzy – od początku chcieliśmy i ciągle chcemy ten magazyn robić dla Was i z Wami, tak więc każda Wasza reakcja jest przez nas bardzo oczekiwana.

E-MAIL

Zapraszamy do pisania na adres: komentarze@glissando.pl – gdzie odpowiada nasza sekretarz redakcji, Agata Kwiecińska.

Teksty i propozycje tematów można zgłaszać na adres teksty@glissando.pl – gdzie czuwa zastępca naczelnego, Michał Mendyk.

Wszelkie inne listy, ogólne pytania, propozycje i opinie można również wysłać na 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) na adres redakcji: ul. Korotyńskiego 7/17, Warszawa 02-121. Będzie nam miło.

FORUM

Ale to nie wszystko. Aby utrzymać ciągły i interaktywny kontakt z Wami, założyliśmy specjalne Forum „Glissanda” na naszej stronie www.glissando.pl/forum.php, gdzie możecie zgłaszać zarówno zgryźliwe komentarze, jak i udzielać dobrych rad 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.

PRENUMERATA I ARCHIWALIA

Zapraszamy do zamówienia prenumeraty! Możecie to zrobić w firmie Kolporter S.A. albo poprzez naszą stronę www.glissando.pl, gdzie dostępne są również numery archiwalne w dowolnej konfiguracji i ilości. Każda prenumerata jest dla nas istotna, jako że stanowi pewien kredyt zaufania dla naszej działalności. Poprzez stronę internetową możecie złożyć dowolne zamówienie szybko, bez problemów i jakichkolwiek dodatkowych opłat za wysyłkę. Jego realizacja nastąpi do trzech tygodni po potwierdzeniu wpłaty na wskazane konto.

CZY JUŻ WIESZ, NA CO PRZEZNACZYSZ SWÓJ 1% PODATKU?

Czy tak, czy nie – możesz go przeznaczyć na kolejne edycje „Glissanda”, wpłacając ów 1% podatku na rzecz naszego wydawcy. Jeśli dalej chcesz czytać snobistyczne i niezrozumiałe artykuły o muzyce, której nigdzie nie można usłyszeć – oto właściwa decyzja! Jeśli chcesz dać młodym szansę na wyrażanie siebie i na dalsze tworzenie przestrzeni służącej wymianie zdań, poglądów, ocen – zapisz 1% Fundacji „Pro Musica Viva”.

„Glissando” przez półtora roku swego istnienia próbowało ustanowić pewien poziom pisania o muzyce współczesnej i innych dziedzinach z nią powiązanych. Ciągłe rozpięta nas energia i mamy wciąż setki nowych pomysłów i tematów. Współpracuje z nami wolontariacko około stu osób, wiele z nich na stałe. Nasz nakład ciągle rośnie i obecnie sięga 1500 egzemplarzy, zaś strona www.glissando.pl odwiedzana jest miesięcznie przez blisko 10000 internautów. „Glissando” jedzie w górę. Pomóż mu – i bądź z nami.

Zgodnie z ustawą o działalności organizacji pożytku publicznego i o wolontariacie, od 1 stycznia 2004 roku podatnicy płacący podatek dochodowy od osób fizycznych mogą w zeznaniu rocznym pomniejszyć go o 1%, przekazując tę kwotę na rzecz wybranej organizacji pożytku publicznego. Fundacja „Pro Musica Viva” od trzech lat organizuje wydarzenia kulturalne w Polsce i na Ukrainie – koncerty i festiwale muzyki klasycznej i współczesnej, o czym więcej można przeczytać na www.pmv.org.pl.

W celu wspomoczenia działalności Fundacji i „Glissanda” należy najpierw wypełnić roczne zeznanie podatkowe (PIT-36 lub PIT-37) i obliczyć kwotę stanowiącą 1% należnego podatku dochodowego, a następnie wpłacić obliczoną kwotę na konto wybranej przez siebie organizacji pożytku publicznego. Kwota wpłaty na rzecz organizacji pożytku publicznego może być oczywiście większa niż ten 1% (odliczeniu podlega jednak tylko 1%) lub mniejsza niż 1% (kwota odliczenia jest wówczas równa wpłacie).

Osoby, którym należy się zwrot z tytułu nadpłaconych zaliczek podatkowych w danym roku, wraz ze zwrotem tej nadwyżki otrzymają również zwrot kwoty 1% swego należnego podatku wpłaconego na rzecz organizacji pożytku publicznego. Osoby, których podatek należny za dany rok jest większy niż wpłacone zaliczki podatkowe, pomniejszają kwotę niedopłaty o 1% swego należnego podatku wpłaconego na rzecz organizacji pożytku publicznego.

Należy pamiętać, iż:

- 1% przekazać mogą jedynie osoby fizyczne płacące podatek dochodowy,
- przekazanie może nastąpić wyłącznie na rzecz zarejestrowanych organizacji pożytku publicznego wpisanych do Krajowego Rejestru Sądowego,
- 1% podatku można przekazywać w terminie od 1 stycznia roku podatkowego, w którym składane jest zeznanie, do dnia złożenia tego zeznania, nie później jednak niż do upływu terminu określonego dla złożenia zeznania (30 kwietnia roku następującego po roku rozliczeniowym).

Do pisma dołączamy w formie wkładki odpowiedni formularz. Z góry dziękujemy za pomoc!

EDITION ZEITGENÖSSISCHE MUSIK
the referential recordings of the future

WERGO

- Carola Bauckholt Jörg Birkenkötter Hans-Jürgen von Böse
Michael Denhoff Moritz Eggert Dietrich Eichmann
Reinhard Febel Ernst Helmuth Flammer Burkhard Friedrich
Lutz Glandien Detlev Glanert Peter Michael Hamel
Karin Haußmann Detlef Heusinger York Höller
Adriana Hölszky Klaus K. Hübler Johannes Kalitzke
Juliane Klein Ernst August Klötzke Babette Koblenz
Joachim Krebs Claus Kühni 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)

