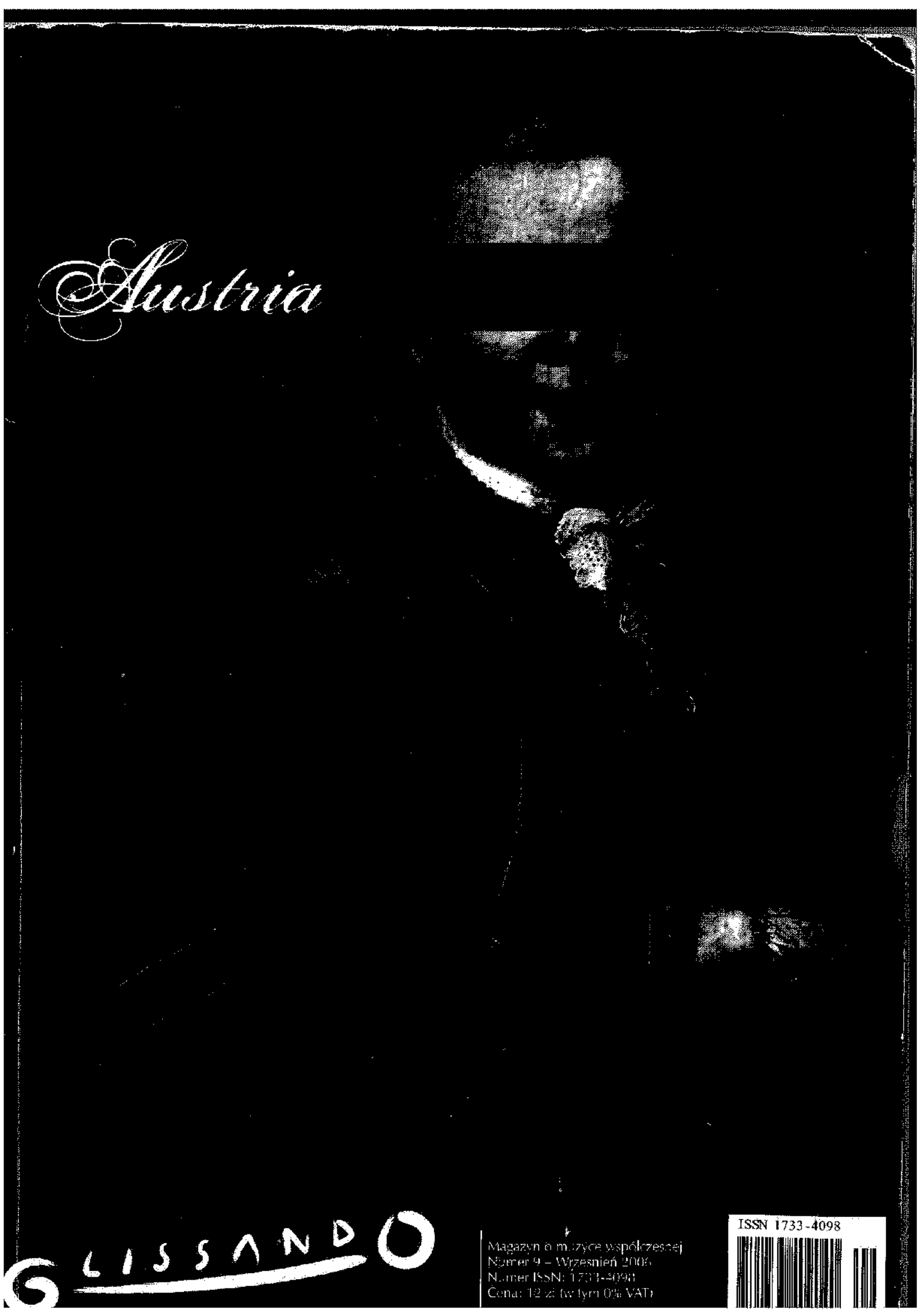
Austria



GLISSANDO

Magazyn o muzyce współczesnej
Numer 9 – Wrzesień 2006
Numer ISSN: 1733-4098
Cena: 12 zł (w tym 0% VAT)

ISSN 1733-4098

Wydanie numeru było możliwe dzięki wsparciu

austriackie forum kultury waw

Redakcja

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

Numer współtworzyli

Kamil Antosiewicz
Klaudia Baranowska
Antoni Beksiak
Daniel Brożek
Dariusz Brzostek
Daniel Cichy
Danielle Cohen-Levinas
Grzegorz Filip
Mateusz Franczak
Georg Friedrich Haas
Dobromiła Jaskot
Monika Karwaszewska
Martyna Kobyłka
Tadeusz Kosiek
Rafał Księżyk
Krzysztof Kwiatkowski
Katarzyna Kwiecień
Iwona Lindstedt
Mieczysław Litwiński
Jakub Mikołajczyk
Paweł Mościcki
Wojtek Mszyca Jr.
Monika Pasiecznik
Agata Pyzik
John Schaefer
Ewa Schreiber
Anna Siemińska
Jacek Skolimowski
Maciej Smoczyński
Paul Stark
Aneta Śladowska
Sławomir Wieczorek
Sławomir Wojciechowski
Magda Wołczek
Tomasz Woźniczka
Janusz Zieliński
Dorota Żórawska-Dobrowolska

Nakład

1300 egzemplarzy

Korekta

Anna Pęcherzewska
oraz
Wojciech Górnaś
Michał Mendyk
Jan Topolski

Layout

Karol Koszniec
oraz
Krzysztof Trzewiczek (okładka)
Łukasz Rayski (logo)

Skład

Adam Jeziorski (Austria I)
Łukasz Paluch (Austria II)
Katarzyna Niklas (redakcyjne)
Kamila Sokolnicka (głos)
Jan Topolski (spis treści, Austria III)

Druk

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

Wydawca

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

Adres redakcji

ul. Korotyńskiego 7/17
02-121 Warszawa

Słowo o muzyce

Dawno
nie było tu
słowa o. Więc
jest. Dawno nie
było też „Glissanda".
Więc jest. Ale należą się
przeprosiny i podziękowania.
Naszym Kochanym Czytelnikom,
którzy cierpliwie zaczekali. I naszym
Wiernym Współpracownikom za męstwo
i pozostawanie przy nadziei. Tzn. w nadziei.
Przyznajemy się. Nie tylko próżnowaliśmy w
wakacje, nie tylko odłożyliśmy sprawy redakcyjne na
wrzesień, nie tylko się całkowicie zdezorganizowaliśmy
i zdekonstruowaliśmy. Było znacznie gorzej. Dosięgnęło nas
fatum *IX Symfonii*. Tzn. nie, „G" to żadna symfonia. Prędzej, z
naszą wrażliwością muzyczną, improwizacja. Tzn. tzw. „free". Ale
jakie fatum? Pierwszą ofiarą był Beethoven, najpierw głuchota, później
śmierć. Schubert - bardzo brzydka choroba i też koniec. Wtedy los dawał
jeszcze ostrzeżenia. Schumann, Czajkowski i paru innych było więc cwanych
i nie dało się sprowokować do napisania aż dziewięciu. Ale już Bruckner czy
Mahler, ci niepoprawni idealiści, rzucili wyzwanie. Nie musimy dodawać, jak to
się skończyło. Ostatnio panuje zatem w wiadomym środowisku akademickim daleko
posunięta ostrożność. Szostakowicz napisał *Dziewiątą* jako scherzo-wygłup. Segerstråm nabrał
takiego tempa, że przy 110 nikt nie dostrzegł początków. Penderecki sprytnie omija temat *Siódmej*
i nikt nie wie, czy już ją napisał. W razie czego zawsze będzie mógł powiedzieć, że numeracja jest
przecież inna. My również próbowaliśmy pójść jego śladem. Stąd pozornie błędna numeracja 5/6. Ale
to tylko pozory. Bowiem to był fortel. Jego kontynuacją miało być nazwanie tego numeru 9-10, ze 170
stronami. Sprytne, co? Niestety. Los nie dał się nabrać. I tak, ledwo się udało po długiej walce. Z numerem 9
tylko i 124 stronami. Muzyka i... kino przesunięta na później. Przepraszamy wszystkich Zainteresowanych. Oto nasze
wyzwanie. Oto moment prawdy. Oto czas próby. Albo ją przejdziemy i będziemy żyć wiecznie (czy, przynajmniej, parę
numerów dłużej) - albo polegniemy. Bądźcie z nami! *Redakcja*

Spis rzeczy

Temat numeru: Austria

40 *Austria: mapka festiwali dla początkujących*
42 *Austriacke sceny muzyczne – **wywiad** z Heinzem Röglem z mica* Jan Topolski
45 *Kiedy szedłem przed siebie, słyszałem króciutkie mgnienia piękna: Kairos Musikproduktion* ***(oficyny)*** Grzegorz Filip, Monika Pasiecznik, Jan Topolski, Sławomir Wieczorek, Sławomir Wojciechowski
50 *Friedrich Cerha – portret niedokończony* Iwona Lindstedt
58 *Muzyka z lodówki. O kwartetach smyczkowych Georga Friedricha Haasa* Daniel Cichy
60 *Mikrotonowości* Georg Friedrich Haas
63 *Olga Neuwirth – (post)modernistyczna frenezja* Monika Pasiecznik
66 *Mozartkugel więźnie w gardle. O muzyczności pisarstwa Thomasa Bernharda i Elfriede Jelinek* Agata Pyzik
72 *Austria – fonograficzna sztafeta: Mego, Mosz, Durian, Charhizma, Morr Music, Erstwhile, Hat Hut* ***(oficyny)*** Daniel Brożek, Tadeusz Kosiek, Wojciech Mszyca Jr., Jacek Skolimowski
78 *Tygiel awangardy. Związki muzyczne Polski i Austrii w latach ostatnich* Antoni Beksiak
82 *Stereotypy powinny należeć do przeszłości – **wywiad** z Andreą Brzozą z afk* Michał Mendyk
84 *O tym, który wyruszył, by nie zginąć: Franz Hautzinger* Paul Stark
86 *Na tropie dźwiękowych drobin. Martin Brandlmayr – **wywiad*** Aneta Śladowska i Jakub Mikołajczyk
89 *33 1/3 free. Dieb13 – **wywiad*** Jacek Skolimowski
92 *Piękno przez brutalność. Der Blutharsch* Maciej Smoczyński
94 *Sam Auinger, Bruce Odland: miasto w tonacji C* ***(subiektywny przewodnik po sztuce dźwięku II)*** Kamil Antosiewicz

Nowe instrumenty: głos

2 *Od strażnika sensu do narzędzia rozkoszy. Myśl francuska o głosie* Paweł Mościcki
8 *Od głosu krzyku do głosu ciszy* Danielle Cohen-Levinas
13 *Luciano Berio* – Laborintus II *i inne dzieła z tego kręgu **(wodzenie za ucho)*** Krzysztof Kwiatkowski
18 *Głos porażony prądem* Dobromiła Jaskot
20 *Głos nosimy przy sobie. Agata Zubel – **wywiad*** Monika Pasiecznik
22 *Rozszerzanie możliwości głosu* John Schaefer
26 *Czasoprzestrzeń głosu. Olga Szwajgier – **wywiad*** Martyna Kobyłka
28 *ERA of the EAR. Mieczysław Litwiński – **wywiad*** Michał Mendyk
32 *Feral singing. Phil Minton – **wywiad*** Jacek Skolimowski
34 *Henri, wyrodny wnuk Fryderyka? O koncepcji „języka poetyckiego" Chopina* Dariusz Brzostek
37 *Daj głos* Mateusz Franczak

Redakcyjne

98 ***Wokół WJ 2006:** Andrzej Dobrowolski – Muzyki na orkiestrę* Monika Karwaszewska
104 ***Wokół WJ 2006:** Stanisław Krupowicz – **wywiad*** Anna Siemińska i Jan Topolski
108 ***Wokół WJ 2006:** Misja Knapika* Jan Topolski
112 *Rzeźnia nr 5. V Musica Genera Festival 2006 (Szczecin, 26-28 maja – **relacja**)* Janusz Zieliński
116 *Śląska oaza jazzu. GCK: Hipnoza (Katowice, luty-maj 2006 – **relacja**)* Magda Wołczek
118 *Uśmiech Lutosa w wieży z kości słoniowej. III Łańcuch (Warszawa, 20-27 czerwca 2006 – **relacja**)* Agata Kwiecińska i Jan Topolski
119 *Elettro versus voce? Turning Sounds⁴ (Warszawam 19-20 sierpnia 2006 – **relacja**)* Michał Mendyk i Monika Pasiecznik
121 *Preludia do opery (Paryż, 25-29 marca 2006 – **relacja**)* Anna Orlikowska i Jan Topolski
122 *Sztuka poetycka Kaiji Saariaho (Paryż, 3 kwietnia 2006 – **relacja**)* Dorota Żórawska-Dobrowolska
123 *Listy, kontakt, prenumerata, ogłoszenia parafialne*

Od strażnika sensu do narzędzia rozkoszy

Myśl francuska o głosie

Derrida

Z głosem jest trochę tak jak z czasem. Wszyscy ciągle powtarzają anegdotyczne już słowa św. Augustyna: „Gdy nikt mnie nie pyta, wiem czym jest czas, gdy pyta – nie wiem". Czy nie tak samo jest z głosem? Słyszymy go wszyscy codziennie, słuchamy ulubionych głosów, odtwarzając je wciąż z nagrań. Czasem dla kontaktu z jakimś określonym głosem skłonni jesteśmy wiele poświęcić. Jednak gdy zadamy sobie pytanie, czym w istocie jest głos – nie mamy łatwego zadania, zwłaszcza gdy weźmiemy pod uwagę rewolucję, jaka w XX wieku dokonała się zarówno w technikach śpiewu, jak i komponowaniu utworów wokalnych. Dziś spektrum możliwości ekspresyjnych głosu jest tak szerokie, że z jednej strony trudno o status pojęcia głosu nie pytać, a z drugiej nie sposób naiwnie twierdzić, że jakaś jednoznaczna odpowiedź na to pytanie jeszcze istnieje.

Nie mniej interesującą kwestią jest miejsce, jakie głos zajmuje we współczesnym dyskursie humanistycznym – w filozofii, psychoanalizie, krytyce literackiej i wielu innych dyscyplinach. Patrząc na przemiany, jakim ulegało rozumienie tego pojęcia, i uwzględniając przy tym fakt, iż szeroko stosowano je w dyskusjach czasami bardzo od muzyki odległych, odnieść można wrażenie, że mówienie o głosie w tak szerokim kontekście dodaje powagi również zdarzeniom muzycznym, dzięki czemu lepiej chwytamy ich głęboki, kulturowo-filozoficzny sens. Na użytek niniejszego tekstu chciałbym odwołać się do małego wycinka współczesnej debaty o głosie toczonej w różnych dziedzinach humanistyki. Mam na myśli trzech osobliwie ze sobą powiązanych autorów francuskich: Jacquesa Derridę, Jacquesa Lacana i Rolanda Barthesa. Wkład każdego z nich wniesiony do reprezentowanej przez siebie dziedziny był ogromny i doprowadził w niejednokrotnie do prawdziwej rewolucji. Trudno wyobrazić dziś sobie filozofię bez Derridy, psychoanalizę bez Lacana czy krytykę literacką bez Barthesa. Ponadto wpływ każdego z nich nie ogranicza się wcale do wąsko podzielonych dyscyplin – takie przyporządkowanie wskazuje najwyżej na to, skąd ich refleksja wychodzi i z jakich inspiracji powstała, a nie na granice jej zasięgu. Derrida, Lacan i Barthes to emblematy powojennej myśli francuskiej, jej specyficznego klimatu intelektualnego i społecznego. Wątki ich poszukiwań są zresztą ze sobą blisko związane – czasem w ich tekstach odnaleźć można ślady wzajemnych wpływów, ukrytych aluzji czy polemik. Tak czy inaczej, ich głosy brzmią doniośle i samodzielnie. Spróbujmy się w nie wsłuchać.

Głos i pismo: poza tradycję obecności

Zacznijmy od filozofii. Tradycyjna „królowa nauk" przeżyła poważny wstrząs, gdy w latach 60. na jej agorę wkroczył Jacques Derrida. Już jego pierwsze prace – Głos i fenomen oraz O gramatologii – pokazały, że mamy do czynienia z osobowością niezwykle oryginalną i wymagającą, stawiającą sobie za cel przemyślenie na nowo samych podstaw wielowiekowej tradycji filozoficznego formułowania podstawowych pytań o byt, naturę ludzkiego poznania, miejsce człowieka w naturze, etykę. Projekt dekonstrukcji, formułowany przez Derridę w trakcie wszechstronnych lektur klasyki filozofii, współczesnej literatury i tekstów przez tradycję marginalizowanych, miał stanowić krytyczny namysł nad dominującym na Zachodzie sposobem odpowiadania na te kwestie. Mówiąc bardzo ogólnie, sposób ten polegał na szukaniu twardych podstaw, niekwestionowanych fundamentów, gwarantujących stabilny obraz świata, a dodatkowo stanowiących podstawy filozoficznego poznania, które posiadą uprzywilejowany do nich dostęp. Tradycyjne filozoficzne centrum jest więc jednocześnie zwornikiem rzeczywistości i punktem organizującym jej poznanie, gwarantującym jego niepowątpiewalność. Gdy zaś te dwa aspekty myślenia zostaną ze sobą połączone w idealnym, logicznie wyprowadzonym związku, reszta przychodzi sama. Dostęp do właściwego obrazu świata skutkuje uprzywilejowaną pozycją i w innych dziedzinach: etyce, polityce, sztuce. Architekturą pojęć filozofii rządzi więc zasada pełni sensu danej ludzkiemu oglądowi. Jej prawdziwym fundamentem jest jednak coś jeszcze bardziej podstawowego – pewna, milcząco zakładana, natura dostępnego nam systemu znaków. On sam ma zaś być takim pośrednikiem między rzeczywistością i poznaniem, który w relacji wymiany nie wykaże strat. Obraz świata jest całkowity i wypełniony sensem wtedy, gdy system znaków, którym dysponujemy, stanowi przezroczyste narzędzie nieprzesłaniające nam owej rzeczywistości.

Barthes

Lacan

Naszkicowany pokrótce model filozofii Derrida nazywa logocentryzmem. Już od czasów starożytnej Grecji, przekonuje nas w swoich pracach, centrum stanowił logos – rozum, język, sens połączone razem. Ale filozoficzna tradycja, której rewizji ma dokonać dekonstrukcja, posiada jeszcze jeden ukryty suplement wspierający milcząco całą jego architekturę. Tym dodatkowym zwornikiem jest coś, co wyśledzić można już nie w celach filozofii, ale w sposobie dochodzenia do nich. Tutaj właśnie pojawia się interesujący nas motyw głosu. Derrida zauważa, że w tekstach filozoficznych – od Platona po Husserla – można wyśledzić stałą tendencję do krytyki poznawczej, ontologicznej, a nawet etycznej wartości pisma i uprzywilejowania w jego miejsce głosu jako naczelnej instancji gwarantującej poznaniu dostęp do pełni sensu. Głos posiada więc cały szereg pozytywnych cech, podczas gdy pismo charakteryzuje cała seria ich przeciwieństw. Tradycja filozoficzna jest zatem zawsze „fonocentryczna" albo, jak czasem dodaje Derrida, „logofonocentryczna". Opozycja głos-pismo jest podstawą wielu innych opozycji: duch-materia, umysł-ciało, a także mężczyzna-kobieta itd.

Głos stanowi zatem pojęcie wyznaczające charakter całego gmachu myśli cywilizacji zachodniej, mówi Derrida. Co to jednak w istocie znaczy? Jak bliżej można określić charakter i status głosu? Podstawą dekonstrukcji fonocentryzmu będzie dla Derridy wykazanie, że głos posiada w tej tradycji cechy wewnętrznie sprzeczne i że prawdziwie logocentryczny głos nigdy nie mógłby zaistnieć. Jak tego dokonuje? Oczywiście na bardzo różne sposoby, w zależności od tego, jaki tekst poddaje swej osobliwie zorganizowanej dekonstrukcyjnej lekturze. Na przykład w książce poświęconej Husserlowskiej kategorii znaczenia uznaje głos, czyli podstawę całego systemu znaków, za tożsamy, w istocie, z milczeniem. Pisze: „Fenomenologiczne »milczenie« może się zatem rekonstytuować jedynie na drodze podwójnego wykluczenia lub podwójnej redukcji: wykluczenia stosunku do innego we mnie w komunikowaniu wskazującym i wykluczenia wyrażenia jako warstwy ostatniej, najwyższej i zewnętrznej wobec warstwy sensu."[1]

Głos jest więc instancją wskazującą na idealizację sensu, zamknięcie go w milczącej jedności między świadomością i znakiem. Myślenie posługuje się językiem, jest w język „uwikłane", ale jednocześnie czyni z niego rodzaj medium całkowicie abstrakcyjnego, języka, którym nie można mówić, jeśli nie chce się przerwać tej idealnej jedności znaku, sensu i podmiotu. Innymi słowy, gdy zaczynamy mówić, wchodzimy w świat zewnętrzności i różnic – tracimy język. A głos? Głos jest nigdy niesłyszalnym, przezroczystym znakiem, medium, które, jak pisze Derrida, „zabezpiecza zarazem obecność przedmiotu wobec naoczności i obecność dla siebie, absolutną bliskość aktów wobec nich samych."[2] Właśnie dlatego tak wielka jest różnica między głosem i pismem. Tylko w głosie „moje słowa są »żywe«, ponieważ, jak się wydaje, nie opuszczają mnie: nie padają poza mną, poza mym oddechem, w widzialnym oddaleniu; stale do mnie należą, są w mojej dyspozycji."[3] Pismo zaś zawsze staje się przeszkodą dla idealności sensu, dla fenomenologicznej samopobudzającej się świadomości monologującej z samą sobą. Jego materialność, wpisana w nie różnica nie ulega przekroczeniu, nie daje się przezwyciężyć. Fonocentryczna jedność znaku i znaczenia, przezroczystość poznającego i samopoznającego podmiotu muszą zostać zakwestionowane, gdy tylko zaczniemy rozważać pojęcie czasu. Jak utrzymać wewnętrzną intymność świadomości, która rozwija się czasie? Czy może być ona wyposażona w pamięć posługującą się znakami bez różnic, bez następstw, bez artykulacji? Wiadomo, że odpowiedź Derridy brzmi negatywnie. Tym, czego potrzeba dla utrzymania jedności podmiotu, jest pismo, które jednocześnie rujnuje jego idealność. Fundament okazuje się wewnętrznie podzielony, zamiast stanowić pewny punkt oparcia jest nieokiełznanym ruchem różnicowania, odwlekania, oznaczania, które produkuje poznanie w tym samym stopniu, co je rozbija, kwestionuje i dekonstruuje. Ten ruch otrzymał od Derridy imię różni (*différance*), które odpowiada nowemu, poszerzonemu pojęciu pisma.

Teraz właściwie powinniśmy przejść do tego, co najbardziej nas interesuje, czyli do głosu. Co oznacza on teraz, w praktyce dekonstrukcji? Wbrew opinii wielu komentatorów nie znika on z pola widzenia Derridy. Opozycji pismo-mowa nie można utożsamiać z empirycznymi postaciami poszczególnych jej elementów, ani dekonstrukcji tej opozycji kojarzyć z odwróceniem w niej znaków wartości. Nie otrzymujemy więc pisma górującego nad mową, lecz splot pisma i mowy. Dlatego właśnie w ramach dekonstrukcji nie tylko przekraczamy fonocentryczne pojmowanie głosu, ale tropiąc możemy pismo obecne w samym głosie. Można powiedzieć, że Derrida nie niszczy głosu, nie dezawuuje go całkowicie. Wręcz przeciwnie, wyzwala głos z jednoznacznego przyporządkowania do idealności sensu, czyni głos, mówiąc metaforycznie, na nowo słyszalnym. Stąd właśnie wiedzie szeroka droga ku rozważaniom o muzyce, różnym sposobom obecności głosu w jej najbardziej radykalnych i krytycznych wobec tradycji współczesnych formach. Konceptualna ich rama nie różni się jednak od ramy, którą w procesie dekonstrukcji otrzymuje każdy rodzaj muzyki: słyszalność głosu, jego samodzielność względem sensu jest znakiem końca tego, co Derrida nazywa „metafizyką obecności".

Głos i pragnienie

O ile Derrida, jako twórca i praktyk dekonstrukcji, w dużym stopniu zrewolucjonizował problematykę filozofii, próbując przeformułować same podstawy jej języka, Jacques Lacan w nie mniejszym stopniu wpłynął na przemiany języka i spekulatywnych uwarunkowań psychoanalizy. Pod hasłem „powrotu do Freuda" stworzył on oryginalną koncepcję nieświadomości, w której tradycyjne pojęcia autora *Traumdeutung* zostają zderzone z kategoriami myśli strukturalistycznej, filozoficznej tradycji niemieckiego idealizmu oraz różnych nurtów filozofii współczesnej. Lacanowi udało się stworzyć nową nomenklaturę służącą do mówienia o podstawowych problemach psychoanalizy. Jej obfitość i niejednoznaczność stały się jednak

1 Jacques Derrida, *Głos i fenomen*, przeł. B. Banasiak; Aletheia, Warszawa 1997, s. 117.

2 Ibidem, s. 133.

3 Ibidem, s. 127.

Lacan

Derrida

wkrótce problemem – trudno tłumaczyć cokolwiek z Lacanowskiej myśli, nie mówiąc tego z wewnątrz jego systemu. Innymi słowy, trudno znosi on jakąkolwiek parafrazę.

O ile w pismach Derridy punktem wyjścia był głos jako jednoczący element porządku fonologocentryzmu, podstawową formułą Lacana jest głos jako obiekt a. Zanim jednak przejdziemy do właściwego albo chociaż przybliżonego objaśnienia tej kategorii, musimy zaznaczyć, że głos w wielu miejscach rozważań Lacana stanowi niezwykle ważne pojęcie. W wykładzie z 20 listopada 1963 roku, zatytułowanym *Le noms du père* można znaleźć nawet takie stwierdzenie: „Głos Innego powinien być traktowany jako podstawowy obiekt. Cała analiza przeprowadzana jest po to, by oddać należne mu miejsce, jego różnorodne wcielenia zarówno na obszarze psychozy, jak i w formacji superego". Mamy więc przy okazji dwa podstawowe wymiary, które zasiedlone są przez „głos Innego": psychotyczne halucynacje, „słyszenie głosów" oraz napominający głos sumienia, zawarty w instancji superego. W obu przypadkach podmiot jest sceną mowy Innego: w pierwszym przypadku mówi we mnie choroba, w drugim norma narzucona mi przez kulturę. Tak przynajmniej byłoby u Freuda. U Lacana inny mówi we mnie w znacznie bardziej podstawowym sensie, niż ma to miejsce we wspomnianych przypadkach. Nawet głos superego nie jest jeszcze dostatecznie głęboko zakorzenioną w podmiocie instancją, żeby oddać cały dramatyzm problematyki głosu u Lacana.

Skąd bierze się to podstawowe znaczenie głosu dla rozważań psychoanalitycznych? Aby odpowiedzieć na tak postawione pytanie, należy skupić się na chwili powstawania podmiotu w obrębie porządku symbolicznego. Przywołajmy fragment *Seminarium X* pt. *L'angoisse*: „Komunikacja jako taka nie jest wcale czymś pierwotnym, gdyż na początku S nie ma nic do zakomunikowania, wszelkie narzędzia komunikacji leżą bowiem po innej stronie, w polu Innego, a on musi je od niego otrzymać. Jak powtarzam od zawsze, wynika z tego przede wszystkim to, że to od Innego podmiot otrzymuje swój własny komunikat. Pierwsze pojawienie, które wpisuje się w ten schemat, to jedynie nieświadome, gdyż niewypowiadalne »Kim jestem?«, któremu odpowiada, zanim zostanie wypowiedziane, pewne »Ty jesteś«... Zatem podmiot otrzymuje najpierw swoją własną wiadomość w odwróconej formie."[4] Podmiot lacanowski jest więc konstrukcją, która opiera się na porządku Innego, na systemie znaczących[5], otrzymanych dzięki mowie, w który stopniowo zostaje wtajemniczony. To głos Innego jest pierwszym znaczącym doświadczeniem kontaktu ze światem. Mladen Dolar pisząc o głosie w teorii Lacana, stwierdza nawet, że poprzedza on słynne „stadium lustra", a także daje efekt podobny do „radosnego rozpoznania"[6]. Głos Innego, narzucający podmiotowi porządek symboliczny, Lacan identyfikował niekiedy z głosem biblijnego Boga, który zsyła swemu ludowi wybranemu kamienne tablice z przykazaniami. Tutaj również operacja nadania prawa, wprowadzenie w porządek symboliczny kreuje tożsamość podmiotu. Ale jednocześnie w ramach tego porządku nie można odnaleźć pierwotnego Innego, który jako pierwszy odpowiedział na milczące „Kim jestem?" Właśnie ten głos stanie się tym, co Lacan nazywa obiektem a, czyli elementem obdarzonym funkcją „przyczyny pragnienia", chociaż nigdy nie będzie mógł stanowić jego bezpośredniego obiektu. Dlaczego? Ponieważ nie można w ramach łańcucha znaczących, stanowiącego porządek symboliczny dotrzeć do czegoś, co ten porządek warunkuje, jest gwarantem jego „obowiązywania", podobnie jak Jahwe jest gwarantem swego przymierza z ludem.

W ramach porządku symbolicznego obiekt a jest obecny zawsze pośrednio. Kolejne obiekty pragnienia są w jakimś sensie jego ekwiwalentem, chociaż nigdy nie są z nim tożsame. I nie chodzi tu wcale o to, że obiekt a, który można także utożsamić z matką i doświadczeniem jej głosu, podlega jakiemuś zakazowi. Nawet jeśli tak jest w istocie, zakaz ten ma charakter strukturalnego warunku porządku symbolicznego, nie jest natomiast jednym z jego elementów. W tym świetle można stwierdzić, że nawet pożądając mojej matki, nie stawiam znaku równości między obiektem a i obiektem pragnienia, ponieważ matka jako element łańcucha znaczących, nie jest już obdarzona „tym głosem". Jednocześnie, jak przekonuje Lacan, głos jako przyczyna pragnienia jest obecny w wypowiedzi Innego jako puste miejsce, z którego on mówi. Nie jest więc zawarte w jego słowach, ani w tembrze jego głosu, ale gdzieś wewnątrz lub poza nim samym jako bytem, tam gdzie stanowi ono puste miejsce, z którego to mówi (*ça parle*). Głos jako obiekt a tkwi gdzieś poza powierzchnią łańcucha znaczących jako konieczny i warunkujący jego zwartość, ale jednocześnie jako zewnętrzny i nieobecny suplement, milczący głos rozbudzający pragnienie w tumulcie znaczących, które próbują je zaspokoić. Lacan przedstawia więc naturę świata jako zasadniczo paradoksalną i dramatyczną, zaś jego spójność opiera się na tym elemencie, który sprawia, że nigdy nie będzie on naprawdę domkniętą całością. Dzięki temu pragnienie nie ustaje i nigdy nie zostanie naprawdę zaspokojone. Wyklucza to sam ontologiczny status obiektu a.

Nietrudno się domyślić, że pojęcie głosu u Lacana nie jest łatwo przekładalne na kategorie muzyczne. Skoro głos Innego otwierający obszar pragnienia jest zasadniczo niesłyszalny w tym obszarze (przynajmniej nie bezpośrednio) mamy do czynienia jedynie z jego namiastkami: głosami, które słyszy paranoik lub głosem sumienia uosabianym przez instancję superego. Tak chyba należy rozumieć znaczenie tych elementów w strukturze Lacanowskiej teorii. Głosy te nie są jednak słyszalne w takim samym stopniu, jak słowa wypowiadane w codziennej komunikacji, ani tym bardziej jak śpiew, którego słuchamy w czasie koncertu. Sam Lacan podkreślał, że głos, o jakim on mówi, niewiele ma wspólnego z muzyką, jest raczej metaforą niż czymś, co można rzeczywiście akustycznie doświadczyć. „Głos, o jaki tu chodzi, to głos jako imperatyw, w tej mierze, w jakiej wymaga on posłuszeństwa lub przekonania. Należy go rozumieć nie w kontekście muzyki, lecz mowy."[7] Mladen Dolar idzie jeszcze dalej stwierdzając, że jeśli głos, w znaczeniu obiektu a, jest nieuchwytny bezpośrednio w porządku symbolicznym, koncentracja na głosie, jego materialności i twardej obecności nie pomoże nam odkryć prawdziwej przyczyny pragnienia, lecz przeciwnie – zasłania jego nieznośny, nieprzeniknięty i traumatyczny w gruncie rzeczy charakter. „Muzyka, z całą jej uwodzicielską mocą i nieodpartym urokiem, jest raczej próbą udomowienia obiektu, jego przemiany w obiekt estetycznej przyjemności, nałożeniem przesłony na to, co jest w nim nie do zniesienia"[8], pisze. Ale mimo wszystko sam Dolar formułuje wniosek, że muzyczny gest kryje w sobie zasadniczą dwuznaczność: „przywołuje obiekt i ukrywa go, fetyszyzuje, ale także otwiera lukę, która nie może zostać wypełniona."[9]

Być może więc Lacanowska „lekcja muzyki" polegałaby na tym, że głos zdolny wzbudzić prawdziwe pożądanie nigdy nie może być jednoznaczny, zawsze zawiera w sobie silny ładunek cech ambiwalentnych? Nie może poddawać się czysto estetycznym prawom pięknego śpiewu, bo wtedy zamienia rozkosz w przyjemność. Nie może także całkowicie zrywać z estetyką, imitując odarty z symboliki obiekt a, który, jak wiemy, bez tej symboliki nie istnieje. Muzyka tkwi więc pomiędzy dwiema rodzajami imitacji, dwiema formami ideologii, o różnym stopniu przewrotności: albo udajemy, że obiekt pragnienia jest tożsamy z jego przyczyną, albo rozpoznajemy różnicę między nimi, ale niesieni porywem pragnienia wpadamy w pułapkę, mówiąc: „słuchaj, roztrzaskajmy obiekt pragnienia, aby odsłonić ukrytą pod jego skorupą prawdę o jego przyczynie. Oto ona!".

Muzyka odpowiadająca w jakiś sposób zawiłościom Lacanowskich potyczek z problematyką głosu w polu pragnienia powinna uciekać jak najdalej od jednoznaczności, sytuować się gdzieś pomiędzy konwencją wyćwiczonego śpiewu a utopijną chęcią zrywania z każdą formą estetyzacji w celu odnalezienia materialnego i libidinalnego podłoża głosu. Byłaby więc tak samo zdystansowana względem tradycji operowej, jak i dzikości, jaką oferuje np. Phil Minton [por. wywiad z wokalistą na s. 32 - przyp. red.]. Gdzie można taką muzykę odnaleźć? Dziś oczywiście trudno poważnie trzymać się podziału na tradycję i jej rewizję. Techniki głosowe i ich wykorzystanie w muzyce jest tak zróżnicowane, że można zaryzykować tezę, iż muzyczne spektrum możliwości głosu jest w całości ilustracją jego ambiwalencji, bliskiej rozważaniom Lacana [por. tekst Johna Schaefera na s. 28 - przyp. red.]. Nie byłoby więc jednego sposobu użycia głosu, które może odpowiadać jego teoriom. Cała „kultura muzyczna" może być traktowana jako niejednoznaczna przestrzeń gry między głosem jako fenomenem i głosem jako obiektem a. Problem postawiony przez Lacana jest w tym momencie kwestią teoretyczną i praktyczną, która przestrzeń muzyczną przenika na wskroś. Ilustracją tej tezy może być fakt problematyzacji samego pojęcia głosu – od postawy zasadniczo synkretycznej wobec różnych tradycji emisji głosu, po pytanie o jego status jako instrumentu muzycznego.

Gdybym miał podać przykład bardziej konkretny, wskazałbym symfonie Galiny Ustwolskiej, jako miejsce złożonej i bardzo ciekawej gry z głosem i jego libidinalnym wymiarem. Chodzi konkretnie o kilka zasadniczych gestów. Po pierwsze, zestawienie głosu z instrumentami dętymi. W *II Symfonii* występuje 6 fletów, 6 obojów i 6 trąbek, a także puzon, tuba, fortepian i perkusja. Bardzo „ostre" dźwięki instrumentów dętych współgrają z fragmentami partii fortepianu. To, co słyszymy, ma zabarwienie bardzo ascetyczne, dostojne, ale jednocześnie wyraźnie balansujące na granicy między porządkiem i hieratycznością kompozycji a ogromnym ładunkiem jakby tłumionej ekspresji. Niestabilność między organizacją i ekspresją jest zresztą „fematem" tej symfonii. Zarówno w tej, jak i w innych (*III, IV, V*) symfoniach głos ma najczęściej charakter mówiony albo melorecytowany, żąś w jego partii pojawiają się najbardziej podstawowe zwroty modlitewne: *Boże wszechmocny, Panie Boże* itp. Dostojeństwo i powaga graniczy z rodzajem podskórnego napięcia, jakby wypowiadane słowa były w gruncie rzeczy tłumieniem krzyku. Głos jako element porządku pragnienia (pamiętajmy, że u Lacana ważny jest wątek głosu Jahwe utożsamionego z dźwiękiem rogu szofar) jest w symfoniach Ustwolskiej obecny nie jako pełna ekspresja materialności dźwięku, ale również jako brak. Powaga i złowrogość w grze instrumentów kontrastuje z mówionym głosem, wskazując, że tym, o co chodzi w całym utworze, jest inny głos albo po prostu głos Innego. Co ciekawe, w kompozycjach tych nie ma miejsca na estetyzację, o jakiej wspominał Mladen Dolar. Przeciwnie, można je traktować jako skomplikowaną operację o religijnym podłożu, mającą odtworzyć, odsłonić traumatyczny rdzeń nie tylko głosu, ale w ogóle dźwięku. Muzyka nie służy do jego zasłaniania i transpozycji, ale jest miejscem gry z traumatycznym podłożem pragnienia, które uosabia zresztą wołanie: Boże wszechmocny! Ostatecznie więc nie tyle dzieła Ustwolskiej stanowią dobrą ilustrację tez Lacana, co terminologia Lacanowska może przydać się do uchwycenia specyficznego nastroju i myślowej powagi jej utworów.

Poza zasadą zrozumiałości

Swoistej syntezy wątków obecnych u Derridy i Lacana dokonuje w swoich pismach Roland Barthes, jego inspiracje i zapożyczenia nigdy zresztą nie były tajemnicą. Nas interesuje jednak specyfika podjętej przez niego problematyki głosu i ogólnej ekonomii sensu z jednej strony oraz głosu i pragnienia z drugiej. Dochodzi tutaj bowiem do pewnych swoistych przesunięć, które mogą albo spłycać myśl poprzedników, albo dokonywać ich przekładu na obszar bliższy sztuce. W tym właśnie tkwi zaleta Barthesa – nie ma problemów z aplikacją jego teorii do wybranych przykładów, ponieważ powstaje ona, przynajmniej w późniejszej fazie jego działalności, w wyniku zderzenia jednostkowych dzieł z osobistym

4 Jacques Lacan, *Séminaire X: L'angoisse*, Paris 2004, ss. 314-315.
5 Podstawową jednostką języka jest znak złożony z dwóch elementów: znaczącego (*signifiant*) i znaczonego (*signifié*). Znaczące, czyli to, co niesie znaczenie (obraz akustyczny) oraz znaczone, czyli pojęcie określane przez znaczące (reprezentacja tematyczna znaczącego). [przyp. red.].
6 Por. Mladen Dolar, *The Object Voice*, w: *Jacques Lacan. Critical Evaluation in Cultural Theory*, ed. Slavoj Žižek, London 2003, s. 86.
7 J. Lacan, *Séminaire X: L'angoisse*, op. cit., s. 319.
8 M. Dolar, *The object voice*, op. cit., s. 84.
9 Ibidem

odbiorem. Teksty autora Przyjemności tekstu są więc obszarem troski o idiom i próbami idiomatycznej, jednostkowej lektury. Co nie wyklucza oczywiście ich zalet jako dzieł teoretycznych.

Głównego materiału do naszych rozważań dostarcza artykuł *Le grain de la voix Barthesa* z 1972 roku opublikowany w Musique en jeu, a później zamieszczony w pośmiertnym zbiorze esejów zatytułowanym *L'obvie et l'obtus*. Barthes rozpoczyna swoje przemyślenia od bardzo ogólnego i niezbyt oryginalnego stwierdzenia, że zawsze brakuje nam słów, by odpowiednio opisywać przeżycia muzyczne. Gdy chcemy mówić o muzyce, zawsze odwołujemy się do siły przymiotników, które jednak okazują się środkiem bardzo ubogim. Innym możliwym rozwiązaniem jest zastosowanie języka technicznego, żargonu muzykologicznych kategorii opisujących z możliwie dużą precyzją najdrobniejsze nawet elementy kompozycji. Ale i tutaj trudno czuć się usatysfakcjonowanym: precyzja w uchwyceniu struktury dzieła nie daje jeszcze gwarancji miarodajnego opisu jego słuchania. Ostatecznie język naukowy jest tak samo bezradny wobec przeżycia muzycznego, jak w kółko powtarzane przymiotniki.

Jakie rozwiązanie proponuje więc Barthes? Otóż, jego zdaniem, nie wystarczy zmienić języka, którym mówimy o muzyce (zresztą jaki inny mamy w zanadrzu?), lecz „sam przedmiot muzyki" i sposób jego percepcji. W konsekwencji oznacza to zakwestionowanie tego, na czym bezradność słowa wobec muzyki się opiera, czyli opozycji formy i treści, a mówiąc ogólniej, materiału muzycznego i sensu. Tutaj właśnie wkracza tytułowa kategoria „ziarna głosu" (*le grain de la voix*). Barthes wprowadza ją po to właśnie, aby przesunąć opozycję między materialnością głosu (tembrem, barwą), a sensem (językowym), jaki ma on przekazywać. Zgodnie z nią na głos zawsze patrzymy (i słuchamy go) jednostronnie: podziwiając estetykę albo słuchając uważnie tzw. „przekazu". W obu przypadkach znika coś, co dla Barthesa jako teoretyka, ale przede wszystkim jako poszukującego rozkoszy słuchacza, jest najważniejsze: jednostkowe zdarzenie muzyczne.

Czym jednak jest „ziarno głosu"? Przypatrzmy się kolejnym odsłonom tekstu Barthesa, zaczynając od wątków bliskich rozważaniom Derridy. „»Ziarno« byłoby tym właśnie: materialnością ciała mówiącego językiem ojczystym: być może literą, prawie na pewno znaczeniem"[10], pisze autor *Przyjemności tekstu*. Dalej, odwołując się do rozróżnienia między feno-tekstem i geno-tekstem (dokonanym przez Julię Kristevą), stara się sformułować nowe ujęcie problemu głosu, jakie otwiera kategoria „ziarna", proponując przeciwstawienie feno-śpiewu geno-śpiewowi.

Feno-śpiew, jak pisze Barthes, „obejmuje wszelkie fenomeny, wszelkie cechy wynikające ze struktury języka śpiewu, praw gatunku, zakodowanej melizmatycznej formy, idiolektu kompozytora, stylu interpretacji: w skrócie, wszystko, co w wykonaniu ma służyć komunikacji, reprezentacji, ekspresji – to, o czym zwykle mówimy, co stanowi tkankę wartości kulturowych (materia deklarowanych gustów, mód, dyskursów krytycznych), co daje się wypowiedzieć w ideologicznych alibi epoki (»subiektywność«, »ekspresyjność«, »dramatyzm«, »osobowość« artysty)."[11] Dziedzina feno-śpiewu jest więc bardzo szeroka i widoczna na różnych poziomach: właściwie pokrywa się z obszarem kultury jako zbioru dostępnych języków: zrozumiałych i komunikowalnych kodów oraz konwencji. Pobrzmiewa tu w jakimś sensie echo derridiańskiej kultury *phoné*, świata mnogości, nad którym czuwa jedność sensu. Ziarno głosu w tę uporządkowaną przestrzeń kultury wdziera się niepostrzeżenie, ale i nieodwołalnie, zmieniają perspektywę w sposób nie mniej zasadniczy niż derridiańskie archi-pismo.

Jest też on związany z geno-śpiewem i wszystkimi łączącymi się z tym pojęciem określeniami. Zacytujmy dłuższy fragment rozważań Barthesa: „Ceno-śpiew jest siłą głosu śpiewającego i mówiącego, przestrzenią, w której rodzą się znaczenia »wewnątrz języka i w jego materialności«; jest to znacząca gra obca komunikacji, reprezentacji (uczucia), ekspresji; to ten punkt (lub podstawa) tworzenia, w którym melodia naprawdę przemierza język – nie to, co on mówi, ale rozkosz jego dźwięków-znaczących, jego liter: pokazuje, jak pracuje język i jak utożsamia się z tą pracą. Jest to, używając bardzo prostego słowa, które jednak trzeba brać poważnie: dykcja języka."[12] Nietrudno znaleźć tutaj pokrewieństwo z postulowanym przez Derridę poszukiwaniem „pisma w głosie". Skądinąd Barthes sam nazywa to w ten sposób. „»Ziarno« głosu nie jest – albo nie jest wyłącznie – jego tembrem; znaczenie, które ono otwiera, najlepiej można zdefiniować przez ścieranie się muzyki i czegoś innego, czym jest język (choć wcale nie przekaz). Śpiew powinien mówić, albo lepiej, pisać, skoro to, co powstaje na poziomie geno-śpiewu jest w ostatecznym rozrachunku pismem".[13] Co ulega tutaj przesunięciu względem perspektywy dekonstrukcji fonocentryzmu? Z pewnością nienaruszony pozostaje, jak u Derridy, quasi-transcendentalny charakter pisma – jako warunek możliwości pojawienia się różnic fundujących doświadczenie oraz ich czasowego wymiaru. U Barthesa pismo to reszta, która pozostaje, gdy z dzieła odejmiemy wszystko to, co należy do wirtuozerii, sztuki i związanego z nimi języka. Reszta owa wskazuje jednak na obszar generowania wszystkiego tego, co później od samego „ziarna" się odróżnia, wchodząc w system kodów kultury. Ich początek leży zatem w niedyskursywnym momencie zderzenia muzyki i języka, zderzenia, które jest właśnie czymś idiomatycznym, tj. znajdującym się poza obszarem panowania sensu.

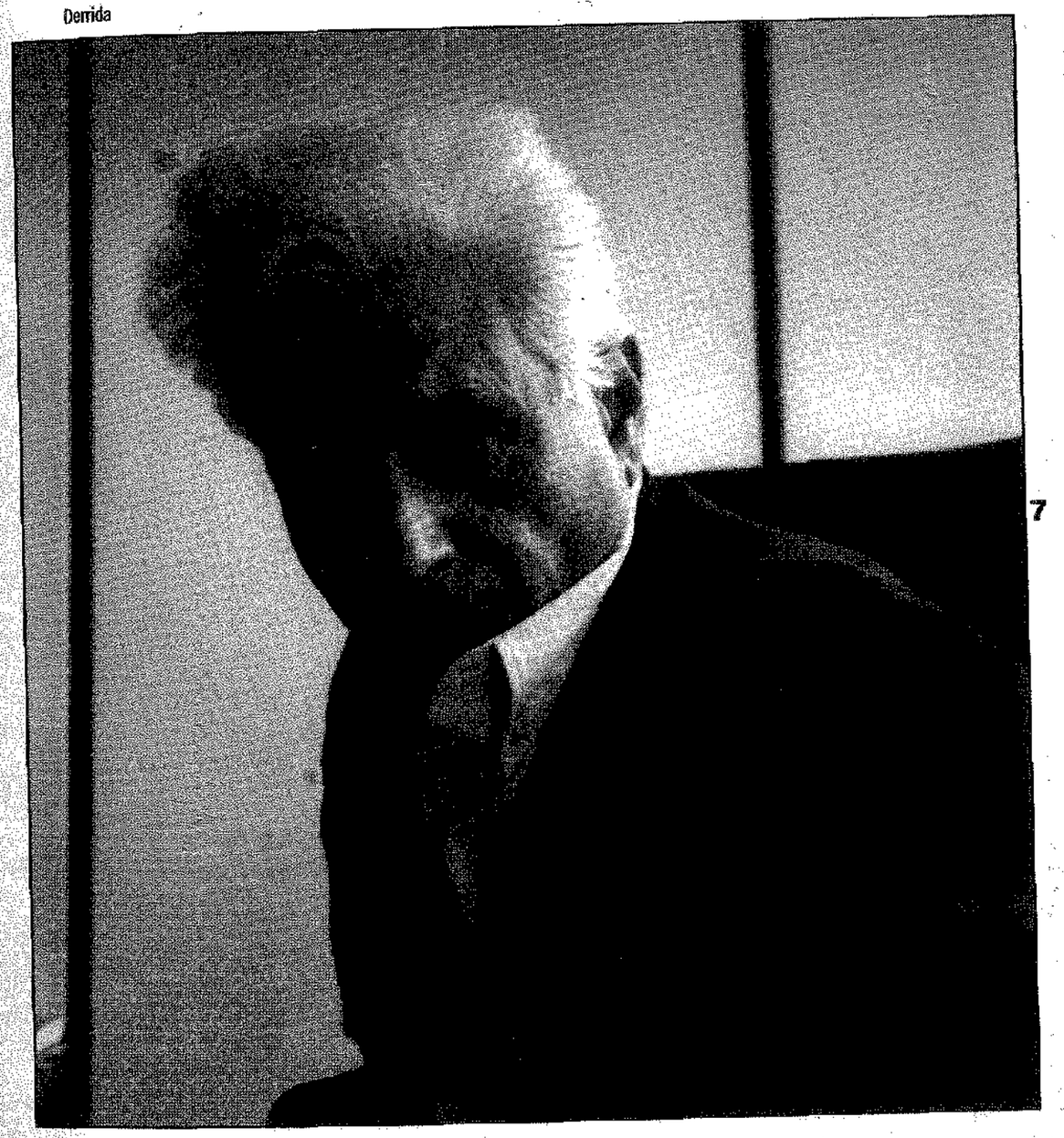
Tutaj jednak dochodzimy do drugiego wątku rozważań Barthesa, związanego z wpływami Lacana. Geno-śpiew odsłania bowiem także cielesność głosu i fakt, że jest on związany nierozerwalnie z pragnieniem. W innym tekście wspomnianej antologii esejów Barthesa możemy znaleźć jednoznaczną deklarację wskazującą na pokrewieństwa autora z francuskim psychoanalitykiem: „nie istnieje na świecie żaden głos ludzki, który nie byłby obiektem pragnienia."[14] Ziarno głosu to muzyka „wcielona", dźwięk opatrzony nieredukowalnym znakiem cielesnej pojedynczości wykonawcy. Zagadka owej cielesności głosu porównywalna jest z zagadką Innego u Lacana, obiektu a wymykającego się rozumieniu. Również u Barthesa rozumienie przestaje sprawować pieczę nad muzyką, użyczając miejsce rozkoszy, która jednocześnie odsłania lukę w strukturze znaczenia i rozbija słuchający podmiot, kierujący się odtąd w swej aktywności wyłącznie popędem. Hermeneutyka zostaje zastąpiona przez erotykę. Trzeba jednak powiedzieć, że jest to erotyka różniąca się od Lacanowskiej czymś, co możemy określić rodzajem tembru. Znika bowiem w tekstach Barthesa wszelka traumatyczność związana z pragnieniem i poszukiwaniem utraconego na zawsze obiektu. To, co naprawdę przeraża autora *Przyjemności tekstu*, to raczej porządek symboliczny, miejsce wciąż ponawianej śmierci rozkoszy, która ujmowana jest i ograniczana w języki mające leżeć u podstaw innego porządku – rozumienia, podmiotowości, społecznej komunikacji.

Ale dochodzi do tego jeszcze jeden element, bez którego wizja ta byłaby nie mniej dramatyczna niż rozwój myśli Lacana – splot obu porządków w jednostkowym doświadczeniu. Kim innym jest sam Barthes, jeśli nie figurą uosabiającą z jednej strony erudycję, oczytanie i znajomość kodów, z drugiej zaś tęsknotę za czymś absolutnie nowym, ekscytującym, choć przecież tkwiącym w kulturze i nagromadzonych przez nią fantazmatach. Rozkosz, głos i geno-śpiew nie są obcym ciałem wobec kultury, ale obcym ciałem w kulturze, wewnętrzną różnicą samej kultury, która produkuje jednocześnie to, co zastane i to, co pełne rozkoszy. Jest, mówiąc paradoksalnie, konstytutywną resztą, błądzącym centrum pragnienia rozbudzonego przez porządek sensu i obszar feno-śpiewu. Jak pisze sam Barthes w *Przyjemności tekstu*, „im więcej kultury, tym więcej przyjemności"[15], choć oczywiście przyjemność tę umożliwia niepokorne słuchanie, zwracanie uwagi na to, co nie uderza w uszy i co nie daje nic konkretnego poza chwilowym, perwersyjnym wyjściem poza granicę kultury w kulturze.

Paweł Mościcki

10 R. Barthes, *Le grain de la voix*, w: *L'obvie et l'obtus*, Paris 1982, s. 238.
11 Ibidem, s. 239.
12 Ibidem
13 Ibidem, s. 241-242.
14 R. Barthes, *La musique, la voix, la langue*, w: *Le grain de la voix*, s. 247.
15 R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris 1973, s. 70.

Derrida



Od głosu krzyku do głosu ciszy

Xenakis & LeCorbusier

zapomnianych, których nawet imiona nie przetrwały" – bardzo dokładnie ilustruje słowami wszystko to, co transmutacja dźwiękowa będzie wyrażać krzykami i płaczem.

Xenakis, który daleki był od poglądu, że głos „jest prapoczątkiem całej muzyki", musiał jednak używać go do wyrażania głębokiej desperacji i bólu. Poprzez onomatopeje słowne, za pomocą całej serii fonemów i dzięki swojej pracy z dźwiękiem tworzy tyle mikroform, co mikrosytuacji, których centrum stanowi perspektywa ludzka i intelektualna. Głos jest odpowiedzią na samotność człowieka. Odnawia się, ale i zamyka na samego siebie. Jedyny most łączący ludzką istotę ze światem zbudowany z krzyku. Skutkiem tego „muzyka nie może być językiem. Za tym kryje się cały zbiór znaków. Głos bez wątpienia wpływał na muzykę, ale jako kod, nie jako język. Człowiek był pobudzany przez różnego rodzaju hałasy. Głos może konsekwentnie imitować wiele [tych dźwięków], ale jako narządzie muzyczne jest abstrakcyjny".

Jeśli chodzi o krzyk, kompozytor przekształca język w bardziej aktywny metajęzyk, który brzmi jak doprowadzony do skrajności oddech.

W *Conférence des Oiseaux*, dziele Michaëla Levinasa, które określa się „w kontekście tego, czym był teatr muzyczny i opera, jako połączenie tych dwóch gatunków", krzyk bierze swój początek z niepewności dźwięku wokalnego i instrumentalnego, znajdując się w połowie drogi pomiędzy między ekspresją ludzką a zwierzęcą. La Huppe (Dudek), główna protagonistka dramatu instrumentalnego, zaprasza ptaki całego świata na wielką konferencję. Angażuje je w pełne niebezpieczeństw poszukiwanie Symorga, boga ptaków, znajdującego się „gdzieś" w Chinach. Postać ta, śpiewana przez sopran, interpretuje i kolejno gra różnorodne gatunki ptaków. W ciągu kolejnych trzech aktów przechodzi metamorfozę od roli bardzo kobiecej do niesłychanie gwałtownej, bliskiej charakterowi przywódcy politycznego, który porusza tłumy. Symbolika tekstu łączy się tutaj z fizycznym i organicznym dźwiękiem instrumentalnego uniwersum, a język francuski zyskuje cechy osobowości La Huppe. Tekst deklamowany oscyluje na granicy zrozumiałości słowa, które kontrapunktuje narrację linearną oraz dramatyczną partii instrumentalnej i elektronicznej, zbliżając się do tego, co kompozytor nazywa „krzyko-śpiewem". Krzyk wokalny ma za zadanie wyeliminować słowo, aby wyłonił się język czysto dźwiękowy, który w swojej istocie jest zasadniczo teatralny, ale nie może jednak zostać steatralizowany.

W tradycji muzycznej Pigmejów odnajdujemy pewną organizację dźwiękową opartą na krzyku. Używany na polowaniu krzyk wykreśla geometrię akustyczną, w której przestrzeń odczuwana jest jako miejsce realizacji pragnień i nadziei. Krzyk odzyskuje funkcjonalną wartość przeżycia.

To właśnie krzykiem Pigmej zabija swoją ofiarę, którą będzie musiał żywić siebie i innych.

W utworze wokalnym ten sam krzyk odczuwany jest jako źródło spontanicznej inspiracji, naturalne przedłużenie sfery psychicznej.

Jeśli, tak jak w *Cris* Maurice'a Ohany, potrzebuje jako materiału dźwiękowego konstrukcji całkowicie rygorystycznej i ograniczonej, zaspokaja tkwiącą w kompozytorach potrzebę porzucenia wymogów języka i rozbicia wiecznego związku tekstu i muzyki. Krzyk ma na celu ujęcie całej przestrzeni czasu teatralnego, opierającej się na oddechu. Emocja nie jest już przekazywana za pomocą słowa, które ma w sobie sens. Ona jest. Tak samo jak ruch poprzedza albo towarzyszy mowie, krzyk dominuje, ponieważ wynika z tych dwóch. Jest bardziej świadomością ciała niż myśli. Zrywając z substancjalnością języka, staje się ekspresją uprzywilejowaną w substancjalności ciała i oddechu ludzkiego, i w ten sposób może być modulowany w nieskończoność. Łamiąc pewne ramy, rozszerza albo zawęża *ex nihilo* czas muzyczny.

Głos/muzyka wraz z krzykiem posiada pewną wartość symboliczną. Odkrywając potencjał wyobraźni, odnawia wszechświat muzyczny zawierający ową melodię, która, według Bergsona, „trwa i będzie trwała, niepodzielna, od początku do końca naszej świadomej egzystencji."

Krzyk byłby więc kontynuacją tej samej melodii i naszej fundamentalnej niemożności przerwania tej ciągłości. Razem z melodią, z rozwojem muzycznym, który odczuwamy – o ile jest zgodny z realnym czasem trwania – rozciąga się w czasie psychologicznym. Za pomocą krzyku ustalamy ruchomość czasu, przez fakt narzucenia mu natychmiastowej zmiany. To właśnie dzięki melodii, dzięki trwałości jej korzeni – głosu – „dzięki temu pojawiają się w jednym i tym samym czasie bardziej lub mniej długotrwałe zmiany, które możemy dostrzec w sobie i w świecie zewnętrznym"

Podjęcie problemu czasu w muzyce wiąże się z rozważeniem istotnego aspektu, jakim jest pamięć i zapomnienie. Walka z czasem mogłaby oznaczać, że należy zburzyć melodię, zburzyć frazę, w którą jest ona wpisana – oddać jej całą ulotność. Z pewnej propozycji wokalnej przechodzimy do jej możliwie najszybszej redukcji, *hic et nunc* krzyku. Dla Xenakisa koncepcja czasu/poza czasu łączy się z percepcją. Muzyka sytuuje się poniżej jakichkolwiek idei czasowości.

„Wszyscy muzycy przypisują ogromne znaczenie czasowi – pisze – zastanawiałem się, dlaczego. Co zostaje z muzyki, gdy pozbawi się ją czasu? Zostaje wiele wrażeń, które potrzebują czasu, żeby się pojawić, ale egzystują poza nim. Muzyka tak naprawdę nie rozgrywa się do końca w czasie. Nasza percepcja jest fragmentaryczna i opiera się głównie na pamięci... Pamięć jest warunkiem świadomości, działania i życia. A jednak pamięć stanowi negację czasu: zatrzymując go, wyrywa nas z niego."

Głos u Xenakisa zyskuje osobowość. Dobrze nadaje się do gry w udawanie trwania i przekazuje nam pewien niezniszczalny obraz, zarówno bezczasowy jak i pozaczasowy.

Powoduje to powstanie w procesie twórczym sieci zależności, która nie określa z góry swoich przedmiotów ani zasad i krzyżuje dyscypliny, zwyczaje, dyskurs, mając za punkt odniesienia jedynie intelektualny proces myślowy.

Iannis Xenakis

„Powracam zawsze do cudownego zdania Parmenidesa – precyzuje Xenakis – »Myśleć i być to jedno i to samo«".

Głos nie może więc zdefiniować się w czasie, ponieważ do niego przynależy. Od krzyku do szeptu, archaizm wokalny funkcjonuje zgodnie z czasem, nieraz w połączeniu z nim, niekiedy zaś w rozłączeniu.

Jeśli tekst jest zanadto zrozumiały, zbyt dokładnie opracowany, i przede wszystkim, jeśli wymaga wirtuozerii, jest przewidywalny dźwiękowo, skutkiem czego czas trwania muzyki może być tylko linearny.

Ale za to, nie tracąc z oczu idei śpiewu, tekst może podążać za linią melodyczną pozbawioną równomiernych akcentów, bliską prozodii antycznej, w której tekst był śpiewany. Xenakis nie zapomina, że słowa przekazują sens. Ale on je rozczłonkowuje, żeby zatrzymać z nich tylko sylaby albo fonemy.

Na przykład w *Orestei* lub w *Medei* wyraża swoją obsesję na temat wielkich mitów greckich, używając istotnych środków do ich przedstawiania. Twierdzi przy tym, że muzyka musi spełniać siedem zadań:

- śpiewu
- wsparcia dla tekstu mówionego
- komentarza dźwiękowego
- kultu
- wsparcia dla tańca
- symbolizowania zdarzeń
- hałasu stylizowanego

Tworzy w ten sposób rodzaj języka wyobraźni, którego obraz dźwiękowy zaciera sens.

Aby tak było, głos wykonuje arabeski melodeklamacji. Ale w przeciwieństwie do *Sprechegsang* z *Pierrot Lunaire*, którym linia wokalna zachowuje homogeniczność w stosunku do instrumentacji, tutaj może się od niej odseparować. Tworząc swoją własną dynamikę i wypełniając nią całą partyturę, wytwarza wieloprzestrzenność, która pozbawia wyrazistości punkty orientacyjne, tak że nie można zorientować się ani w czasie, ani w przestrzeni, horyzontalnie czy wertykalnie. Dla Xenakisa matematyka jako język plasuje się wyżej niż filozofia i poezja, jest bardziej odpowiednia do konceptualizacji, staje się punktem wyjścia dla muzyki formalnej, jest również sposobem, za pomocą którego struktury pozaczasowe łączą się w linii prostej, ewokując głębszy sens. Elementy przypominające głos, wykorzystują schemat, który zaczyna się od swej najbardziej oczywistej postaci, a kończy na najbardziej abstrakcyjnej. Pod tym względem wokalnym dostrzegamy ludzki „krzyk", „wołanie" jako wewnętrzne wyznanie „tego, co znajduje się poza wszystkimi działaniami ludzkimi – to człowiek sam w sobie, to umysł."

W powołaniu jednostki głosu chodzi o to, by połączyć obiektywność świata z subiektywnością muzyki, łącząc ją z oralnoscią oryginalną, w której sens tego, co wyraża owa pierwotna jednostka, odzwierciedla się w ciele śpiewającego, zaś poprzez jego gwałtowną emisję można osiągnąć nową percepcję.

Jeśli praca kompozytorska – ta, którą się tutaj zajmujemy – podejmowana jest po to, żeby uzyskać samodzielny byt w stosunku do uznawanego dotychczas sposobu ekspresji, to dlatego, że każdy kompozytor naszych czasów może odważyć się na swoje własne kombinacje. Poeta używa słów, malarz kolorów, muzyk kodów dźwiękowych, które są mu przekazywane przez tradycję. Nie jest powiedziane, że wewnątrz tej tradycji nie możemy złamać ścisłych reguł historycznych. Pewnego wieczoru, kiedy John Cage pracował razem z Arnoldem Schönbergiem, ten ostatni powiedział:

„Zastanawiam się, dlaczego pan się upiera, nie ma pan żadnego wyczucia harmonii. A jeśli kompozytor nie ma tej zdolności, to jakby walił głową w mur." Na co Cage najnaturalniej w świecie odpowiedział: „Więc spędzę resztę mojego życia, waląc głową w mur." Klątwa została rzucona. Czy jest możliwe, żeby komponowanie egzystowało nawet tam, gdzie dialektyki już nie ma? Czy są to początki nowej przygody, którą my, współcześni, określamy jako „dzieło otwarte"? Czy ta „otwartość" na rzeczy nieznane nie jest kolejnym źródłem uzależnienia? Dialektyka dźwięku jest do tego momentu o tyle odwracalna, że wspominanie jej przeciwieństwa – dialektyki ciszy – pozwala zastanowić się nad stosunkami między obrazem dźwiękowym, jego funkcjonowaniem, strukturą fizyczną, a nawet nad jego organizacją mentalną i duchową. Ten antyakademizm w formie całkowicie zaadoptowanej nie może prawdziwie funkcjonować, jeśli zmiana, którą tworzy w dziele, nie wynika wprost z instynktu.

Skoro głos mówi, skoro sprawia, że słowo śpiewa, albo jeśli prowokuje i gmatwa kody mowy i sensu, może również zamilczeć. Jest on we wszystkich przypadkach jedynym przedmiotem/podmiotem, który wchodzi w ciszę, tak jakby wszystkie naturalne procesy naszej twórczości dźwiękowej były właśnie nieobecnością dźwięku.

Głębokie poruszenie głosu/muzyki sprawia, iż nie wahamy się wykonać doświadczenia doprowadzającego nas do poznania własnych granic.

Założenie aż takiej niepewności (głos jako cisza) byłoby trudne do przyjęcia, gdyby nie trafiło na tak ciekawą i niezwykłą postać jak John Cage.

Spotkanie ciszy i dźwięku może zaprowadzić nas o wiele dalej, niż można by się spodziewać, posługując się intuicją. To, co jest specyficzne w sztuce, nie do końca da się wyrazić językiem/mową. Dlaczego muzyka miała by przeczyć temu, co zawsze uważała za niedopuszczalne: brakowi sensu – albo raczej jego obaleniu? Dopuszczając niewykonanie jednej z części swojego *Koncertu fortepianowego*, John Cage naraził się na zarzut kpienia z publiczności czy wręcz popadania w absurd. Ale – jak tłumaczy to Daniel Charles – „jest wręcz przeciwnie, Cage domaga, się by muzyka na nowo stała się akcją i żeby dzieło nie tylko rozumiane było jako niepotrzebne, ale żeby faktycznie stało się niepotrzebne. Cage przeciwstawia ideał ukończenia (będącego jedynie źródłem ulgi dla samotnego twórcy) szczęściu wynikającemu z samej ceremonii oraz wciągnięcia w bezpamięciowe otwarcie na zbytek świata."

Muzyka nie jest już sztuką, której odbiór następuje poprzez słuchanie. Ona sama jest słuchaniem. Głos przekazuje coś innego niż mowa, dlatego przybiera formę tego, co wyraża. Pomiędzy ciszą a krzykiem jest emocja, która oscyluje w granicach tych dwóch ekspresji, czasem żeby „powiedzieć", innym znów razem, żeby sprzeciwić się najstarszej intymności – mowy i dźwięku. „Prosty krzyk – pisze Hegel – przekształca się tym sposobem w wielość dźwięków."

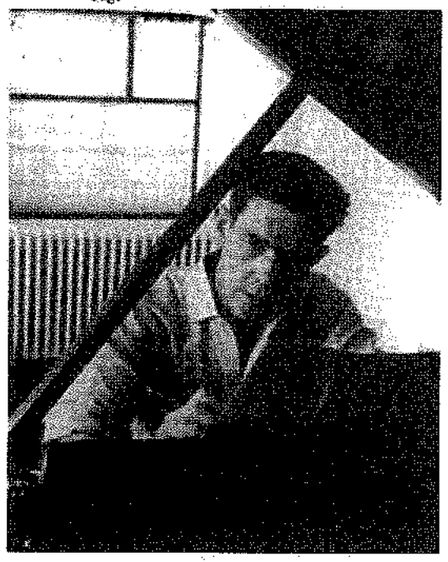
Ale co mówi głos, co sugeruje, jeśli nie jest nieskończoną różnorodnością wyboru – głosem złożonym? W 1952 John Cage napisał utwór, który wywarł ogromny wpływ na całe generacje kompozytorów, a dziś wciąż zadziwia i skupia uwagę: *4:33* – to dzieło jest nieme. Sytuacja paradoksalna dla muzyka – mimo że *4:33* nie przekazuje nic dźwiękowego, przez cały czas trwania budzi drzemiące w nas doznania akustyczne. Doświadczenie jest pewnego rodzaju wyobrażeniem. Nasze ucho postrzega dźwięki jako żywe istoty. Tak naprawdę cisza nie istnieje, gdyż my sami, w naszym wnętrzu generujemy obrazy dźwiękowe. Nie są one instrumentalne, lecz wokalne. Długość utworu *4:33* jest zarazem niesłyszalna i niewidzialna. Jest wyrażeniem człowieka i świata. Jego cisza jest utopijna. Według Daniela Charlesa „Cage'owskie doświadczenie ciszy jest w tym samym stopniu doświadczeniem wokalnym, co doświadczaniem świata. Jeśli świat staje się ciszą, to ciało staje się głosem."

Wymiar „poza czasem", na który Xenakis był szczególnie uwrażliwiony, obecny jest w twórczości Johna Cage'a. Jednak Amerykanin nie posługuje się tymi samymi modalnościami. Pomysł polegający na tym, że głos może sugerować czas poza czasem albo przestrzeń poza przestrzenią, jest zauważalny w *Song Books* nr 1 i 2 Johna Cage'a. Dzieło to, przeznaczone na 90 głosów solowych, spośród których w wykonaniu może brać udział od 3 do 90, stanowi esencję estetycznej i filozoficznej myśli muzycznej kompozytora. W pytaniu, które stawia już na pierwszych stronach swojej książki *Silence* – „Co jest bardziej muzyczne, tir, który przejeżdża przed fabryką, czy tir, który przejeżdża przed szkołą muzyczną?" – Cage relatywizuje koncepcję muzyki jako medium sztuki i życia. Ważne jest „niczego nie wymuszać". Aby otworzyć się na życie, muzyka musi otworzyć się na prawdę codzienności. W pierwszej części *Song Book* John Cage pozwala głosowi na chrapanie, mlaskanie, krzyki, różnego rodzaju odgłosy, które mogą kojarzyć się z życiem codziennym. Głos nie śpiewa. Wydobywa się *ex nihilo* z głębi Bytu. Analogicznie do Rousseau, który w XVIII wieku twierdził, że melodia musi czynić język śpiewnym, John Cage poszukuje w muzyce estetyki szumów, tego, co Pascal Aquin nazywa „pojawianiem się". Głos sprawia, że Byt rozbrzmiewa w połowie drogi między krzykiem a ciszą. Wydobywa się z człowieka wraz ze zdolnością mówienia i bycia słyszanym. „Pokazuję publiczności, jaki jestem – deklaruje John Cage – jak śpiewam, jak składam w jej ręce swój głos." Specyficzna oralność głosu ma na celu ukazanie odmienności ludzkiej. Jest adresowana do człowieka. Aktywność dźwięków musi funkcjonować na zasadzie jednakowego modelu. Ona „skupia" uwagę i otwiera nowe drogi kompozycji. Piękno nie jest już koniecznym synonimem „czystości", a ekspresja nie definiuje się tylko według chwili. Jej sens tkwi w wyłonieniu się natychmiastowości.

Przetykana ciszą muzyka Johna Cage'a nabiera swojego prawdziwego znaczenia w morfologii chwili. Jest odzwierciedleniem tego, co Umberto Eco określa jako „niesamowitą wolność, na którą pozwala interpretatorowi muzyka." Głos jest esencją wolności i jedynym instrumentem zdolnym ją sugerować. Zmienność staje się zasadą twórczości, zaś kompozytorzy muszą się do niej dostosować, tak jakby chodziło o to, żeby nawiązać po raz kolejny stosunek z nową poetyką dźwięku i – szerzej – dzieła.

Problematyka „dzieła otwartego" spotykana jest zarówno u Cage'a, Karlheinza Stockhausena, Mortona Feldmana, jak i u Pierre'a Bouleza, dla którego wzorem pozostaje Mallarmé. Wyzwolenie muzyki polega przede wszystkim na odrzuceniu stałej formy i zaakceptowaniu jej autonomii. Głos w *Song Books* prezentuje metodę, za

Cage



za głosem: „W głosie opartym zarówno na klasycznych dźwiękach wokalnych, jak i na dziwnych odgłosach – pisze – w głosie, który od razu można usłyszeć, dostrzegliśmy coś innego, przesłanie pochodzące skądinąd, przesłanie dalekie; tak jakby w tej samej ciszy spotkały się śmierć muzyka i śmierć muzyki odczuwalnej zmysłami".

To, co wykorzystują kompozytorzy, jest dokładnie tym, co wydostaje się z głosu tak jak inny głos; z języka tak jak inny język; ze słowa tak jak inne słowo. Sprowadzone do najprostszego wyrażenia, głos, język i słowo rysują muzycznie i w ciszy ruch, w którym mieści się niezliczona liczba dzieł wokalnych, instrumentalnych i technicznych – gest.

Danielle Cohen-Levinas

Tłumaczenie: Klaudia Baranowska
Redakcja: Michał Mendyk, Anna Pęcherzewska

Tekst w wersji oryginalnej De la voix cri à la voix silence *stanowi rozdział książki* La Voix au-delà du chant, *wydanej przez Editions Michel de Maule w 1986 roku.*

pomocą której sytuacja muzyczna może sama się rodzić i rozwijać. O ile w *4:33* pianista zasiada do klawiatury nie po to, żeby grać, ale by pobudzić nas do „słuchania" ciszy. Głos albo głosy z *Soong Books* istnieją, by nas przekonać, iż poza zorganizowanym, zhierarchizowanym, sformalizowanym dyskursem muzycznym jest muzyka „naturalna" albo „kulturalna" – ta, która wywodzi się ze śpiewu ptaków, i ta, którą słyszymy w maszynie do pisania. Gdy formalny dźwięk gaśnie, może ujawnić się dźwięk życia. Głos jako przedmiot, zarówno zewnętrzny, jak i wewnętrzny, zajmuje miejsce bardzo uprzywilejowane. Rozwijając się w przestrzeni, moduluje „hałasy" i nadaje im intonacje, której oczekuje. Jeśli głos porusza się cicho w przestrzeni, wtedy usłyszymy ciało, które zamieszkuje, zatem dzięki percepcji da się w nim usłyszeć krążenie krwi.

Jeśli – przeciwnie – jest to ciało, które zajmuje określoną przestrzeń, to wtedy będziemy w stanie przewidzieć ruch, który mu towarzyszy. Ten gest, z definicji teatralny, potwierdza obecność głosu specyficzną dla człowieka. Sposób, w który głosy używane są w *Song Books*, należy do różnorodności substancjalnej. Bez względu na to, czy tekst zostaje zaśpiewany, wypowiedziany, wykrzyczany, wypłakiwany – interpretacja jest zawsze niczym lustro. Czasami to muzyka stanowi ucieleśnienie gry, a innym razem odwrotnie, zostaje pozbawiona cielesności. W jednym i w drugim przypadku istnieje jednak intencja. Jej reprezentacja jest spektakularna. Głos, który jest imitacją bytu i rzeczy, funkcjonuje w sposób muzycznie metomimiczny. John Cage też działa ambiwalentnie, co jest zasadą jego badań, z których wyrasta pisanie idiomatyczne.

Nie ma on oporów przed pozbawieniem tekstu logiki. Daleko mu przy tym jednak do podejścia anegdotycznego czy stricte fonetycznego. Dla niego tekst to zbiór rozrzuconych liter, sylab albo słowny bałagan przypominający hałasy wokół człowieka, ale również obrazy, które go sugerują albo go oznaczają – takim, jaki jest.

W *Quelque part dans l'inchaevé* (*Gdzieś w nieskończoności*) Jankélévitch definiuje w sposób bardzo oniryczny to, co kryje się

Luciano Berio – Laborintus II i inne dzieła z tego kręgu

Wyobraźmy sobie taką sytuację: znaleźliśmy się w pociągu w jednym przedziale z nieznajomymi, którzy prowadzą ożywioną rozmowę w nieznanym nam języku – może to być któryś z języków europejskich lub jakiś znacznie różniący się od nich brzmieniem czy intonacją język mieszkańców innych kontynentów. Podróż, podobnie jak czas spędzony w sali koncertowej, odrywa nas od toku codziennych zajęć, eliminuje pośpiech i związane z nim napięcie (nie mamy przecież wpływu na to, czy pociąg dojedzie szybciej), krótko mówiąc: sprzyja kontemplacji. Możemy złościć się, że rozmowa współpasażerów przeszkadza w lekturze, lecz jeśli na tej ostatniej nam akurat nie zależy, a „bezproduktywnego" kontemplowania otoczenia nie uważamy za stratę czasu, to może się okazać, że przysłuchiwanie się prowadzonym w obcym języku dialogom jest całkiem interesujące. Co więcej: chociaż nie wiemy, o co chodzi, w pewnym sensie nie są one bynajmniej „niezrozumiałe".

Różne elementy słyszanej mowy mogą przykuć naszą uwagę: barwa, rytm, tempo, gęstość, polifonia (czasem rozmówcom zdarza się mówić „jeden przez drugiego" – niezbyt grzeczne, ale niekiedy interesujące z muzycznego punktu widzenia), intonacja i melodia – to wszystko są cechy możliwe do scharakteryzowania w kategoriach techniczno-muzycznych i w oderwaniu od wszelkiej semantyki, chociaż stanowią one bardzo ważne atrybuty skutecznego przekazu i oddziaływania (cóż za zgroza oglądać arcydzieła japońskiej kinematografii z dialogami odczytywanymi przez polskiego lektora!). Słuchane z tej perspektywy dźwięki mowy tworzą zorganizowane przebiegi; za organizacją kryją się sterujące nimi emocje i znaczenia.

Emocje mogą odpowiadać różnym sytuacjom, jednak sama ich zmienność i falowanie wywołują mniej lub bardziej sprecyzowane asocjacje – wkraczamy tu już na obszar znaczenia, który nawet w przypadku obcej mowy bywa całkiem spory, a przynależą do niego nie tylko emocje, ale także słowa. Nawet w wypowiedziach padających w całkiem obcym języku od czasu do czasu powtarzają się znajomo brzmiące nazwy własne czy słowa „międzynarodowe" (o ile mi wiadomo, tylko Islandczycy wystrzegają się obcych naleciałości do tego stopnia, że parlament debatuje nad tym, jaki rodzimy odpowiednik należy dać takim słowom, jak „telewizja" czy „komputer"). Ciekawa sytuacja powstaje, gdy podsłuchiwany język nie jest nam całkiem nieznajomy, ponieważ, na przykład, opanowaliśmy go do pewnego stopnia, ale nie na tyle, żeby wszystko zrozumieć. Wyobraźnia nie zawsze musi wypełniać „luki w zrozumieniu" konkretną treścią, zwłaszcza jeśli cel słuchania jest natury raczej estetycznej niż praktycznej – wówczas otwartość na różne znaczenia bywa czasem bardziej interesująca niż ich doprecyzowanie.

Trudno mi stwierdzić, czy to właśnie przysłuchiwanie się rozmowom w obcym języku skłoniło Luciana Berio do penetrowania tych niezmiernie bogatych obszarów rozciągających się między czystą muzycznością ludzkiego głosu a przekazywaną przezeń treścią, ale można z całą pewnością powiedzieć, że u podstaw jego dzieł wykorzystujących głos leży założenie, które można sformułować następująco: mowa jest (lub: może być) muzyką i jest nią tym bardziej, im bardziej świadomie wykorzystujemy cechy charakteryzujące jej rozmaite aspekty. Pierwsze ważne utwory Berio powstały w latach 50., czyli w okresie intensywnego rozwoju muzyki serialnej, kiedy to odkryto, że wszystkie charakterystyki świata dźwięków – również te trudno mierzalne – mogą być traktowane jako stopniowalne parametry. Jednym z nich może być na przykład stopień zrozumiałości mowy – *Gesang der Jünglinge Stockhausena* (1956) to pierwszy utwór oparty na takiej właśnie skali.

Wykorzystując ekspresyjne walory głosu, zmarły w roku 2003 włoski mistrz tworzył sugestywne i często naśladowane kompozycje. Słuchacze odbierają je nierzadko jak swego rodzaju formy dramatyczne, jednak łączenie poszczególnych „gestów" i scen wokalnych odbywa się według logiki z istoty swej muzycznej. Tak jest też w przypadku utworu, któremu poświęcam zasadniczą część artykułu – *Laborintus II*, ukończonego w roku 1965 wspólnie z pisarzem i poetą Edouardo Sanguinetim. Kompozycję tę usłyszałem po raz pierwszy mniej więcej dwadzieścia lat temu (jeszcze z czarnej płyty) i na własny użytek określiłem ją sobie wtedy jako „coś w rodzaju słuchowiska". Jak się później dowiedziałem, pierwsza prezentacja *Laborintus II* miała miejsce w programie radiowym RAI w tej właśnie formie. W znanym nagraniu *Harmonia Mundi*[1], do którego będę się poniżej odwoływał (a także w dwóch innych znanych mi rejestracjach fonograficznych dzieła), głos recytujący zebrane przez Sanguinetiego teksty potraktowany jest pierwszoplanowo, podobnie jak głos lektora w radiowych słuchowiskach. Chociaż kiedy poznając utwór po raz pierwszy, nie znałem włoskiego prawie wcale (tzn. rozumiałem tylko „międzynarodowe" i powszechnie znane słowa), warstwa słowna wydawała mi się niezwykle sugestywna i adekwatna do muzyki do tego stopnia, że dzięki muzycznemu kontekstowi po kolejnych przesłuchaniach zapamiętywałem całe zdania z czytanego przez Sanguinetiego tekstu. Wróciłem do niego po latach, próbując dociec, co może ze sobą łączyć użyte w nim fragmenty z Dantego (*Nowe życie*, *Piekło* i *Il Convivio*), Pounda (*Canto VLX*), Eliota (wyjątki z *Four Quartets*) oraz Sanguinetiego[2]. Wydaje się, że muzyka jako spoiwo wiążące ze sobą poszczególne fragmenty odgrywa tu znacznie większą rolę niż relacje znaczeniowe (pomijając dość oczywiste zestawienie traktującego o lichwie wyjątku z Dantego z zaczynającym się od słów „With usura ..." odpowiednim fragmentem z Pounda).

O *Laborintus II* trudno jest mówić, nie ornawiając wcześniejszych dokonań Berio na polu wykorzystania głosu i bez pobieżnego choćby opisania narzędzi, przy pomocy których stworzył on urzekające sugestywnością i odrębnością dzieła. Za wprowadzenie do tego i innych jego utworów niech posłuży trafne spostrzeżenie zawarte w poświęconej włoskiemu kompozytorowi pracy Davida Osmonda-Smitha[3]: „Specyficzny styl wokalny, stworzony przez Berio w latach 60., wzbudził zainteresowanie komentatorów i naśladowców w stopniu znacznie większym, niż jakakolwiek inna część jego dorobku: trwały jego wpływ wynika z upodobania do głosu i jego możliwości. Jednak, podobnie jak w innych aspektach dzieła Berio, płodność inwencji i pozorna spontaniczność współistnieje tu i oddziałuje z szerszym i bardziej systematycznym podejściem. Berio zagłębia się w teksty, poszukując w nich fonetycznych i semantycznych komponentów, które mogą stać się autonomicznymi elementami strukturalnymi. Niezależnie

1 Harmonia Mundi HMA190764. W nagraniu, poza wymienionymi, wziął udział zespół Musique Vivante pod dyrekcją kompozytora. Inne znane mi nagranie utworu, zarejestrowane na monograficznej płycie Berio wydanej przez BMG, nie jest aż tak efektowne.

2 Chodzi o poemat Sanguinetiego zatytułowany *Laborintus*. Zamówiony z okazji obchodów siedemsetlecia urodzin Dantego utwór Berio-Sanguinetiego nosi tytuł *Laborintus II*, dla odróżnienia od tego właśnie dzieła. Żeby wyjaśnić możliwe nieporozumienia – nie ma utworu Berio pod tytułem *Laborintus I*.

3 *Berio*, Oxford University Press, 1991. David Osmond-Smith jest również autorem obszernej monografii Sinfonii, opublikowanej przez to samo wydawnictwo, zatytułowanej *Play on Words*.

od wyjątkowej intuicji, z jaką wyczuwa poszczególne wymowne „gesty", to właśnie strukturalnej perspektywie jego wokalne dzieła zawdzięczają bogactwo i elastyczność."[4]

Decydujące znaczenie dla rozwinięcia charakterystycznych dla muzyki Berio sposobów wykorzystania głosu (nowatorski styl wokalny, nowe sposoby traktowania tekstu słownego, badanie granic między brzmieniem i znaczeniem słowa) miała praca nad klasycznym już i podręcznikowym utworem na taśmę, zatytułowanym *Omaggio a Joyce* (1958). Zanim doszło do jego powstania, miał już kompozytor za sobą kilka lat współpracy z Cathy Berberian (1925-83), śpiewaczką, która w latach 60. i 70. cieszyła się sławą primadonny ówczesnej awangardy, a od roku 1950 do 1965 była małżonką Berio. Jak zwykle przy takich okazjach „zarodków i zalążków" można by się doszukiwać we wcześniejszych utworach wokalnych kompozytora, takich jak *Chamber Music* (1953) czy kilka innych mniej znanych – żeby jednak uniknąć nadmiaru szczegółów, przejdźmy od razu do omówienia doświadczeń Berio na polu muzyki elektroakustycznej, które (obok współpracy z Berberian) miały zasadnicze znaczenie dla nowych koncepcji użycia głosu.

Z muzyką na taśmę Berio zetknął się po raz pierwszy w Nowym Jorku, gdzie miał okazję wysłuchać jednego z historycznych koncertów z utworami Vladimira Ussachevsky'ego i Otto Lueninga. Zaintrygowany nowymi możliwościami, zaczął przemyśliwać nad stworzeniem studia muzyki elektroakustycznej we Włoszech – plany dojrzewały podczas współpracy z poświęconym kulturze III Programem Radia i Telewizji Włoskiej RAI, kierowanym wówczas przez (znanego u nas z książki o klasykach dodekafonii) Luigiego Rognoniego. Powstały wówczas pierwsze kompozycje Berio na taśmę, m.in. we współpracy z Bruno Maderną, który był drugim współzałożycielem otwartego w sierpniu 1955 w Mediolanie Studio di fonologia musicale – nazwa elektroakustycznego studia wydaje się zagadkowa, ale dobrze pasuje do omawianego tutaj nurtu twórczości Berio.

Dzięki pracy w RAI późniejszy autor *Coro* poznał Umberto Eco – jednego z trzech (obok Italo Calvino i Edouardo Sanguinetiego) włoskich pisarzy, z którymi przyjaźnił się przez długie lata i z którymi intensywnie współpracował, dzięki czemu powstało kilkanaście spośród najważniejszych w jego dorobku dzieł. Wspólne zainteresowanie *Ulissesem* Joyce'a i lingwistyką de Sassure'a sprawiło, że w roku 1957 obaj zaczęli razem pracować nad programem radiowym zatytułowanym Onomatopeja w języku poetyckim, w którym prezentowano m.in. fragmenty tekstów Poego, Dylana Thomasa, Joyce'a i Audena czytanych przez Berberian. W trakcie pracy Berio skłaniał się coraz bardziej do zawężenia obszaru muzyczno-językowej eksploracji do fragmentu z *Ulissesa*, dążąc do stworzenia czysto muzycznej struktury na podstawie tekstu. Właściwości onomatopeiczne i aliteracyjne tekstu oraz jego muzyczną strukturę (sam Joyce określił ten fragment jako *fuga per canonem*) kompozytor wykorzystał jako materiał do przekształceń prowadzących do wyjścia poza brzmienie jako nośnik znaczenia, m.in. poprzez dosłowne potraktowanie sugerowanej polifonii.

Ważne konsekwencje – zarówno dla późniejszej muzyki Berio, jak rozwoju muzyki w ogóle – miała analiza brzmieniowa słów użytych w tej kompozycji przy pomocy alfabetu fonetycznego: odtąd każdy poważnie zajmujący się nową muzyką wokalista musi umieć posługiwać się zaczerpniętymi z niego symbolami. Fonetyczne rozróżnienia umożliwiły systematyzację brzmień wokalnych, a dla kompozytorów, którzy przeszli przez szkołę serializmu, stworzyły nową możliwość strukturalnych manipulacji w zakresie barwy. W *Omaggio* a Joyce rozbicie tekstu na fonemy umożliwiło realizację na taśmie następstw spółgłosek niemożliwych do wyartykułowania przez ludzkie gardło oraz stopniowanie jego zrozumiałości poprzez różne sposoby zestawiania fonemów, które czasem układają się w słowa, a czasem zestawiane są na zasadzie czysto brzmieniowych asocjacji.

W *Circles* (1960) na głos żeński, harfę i perkusję obsługiwaną przez dwóch muzyków Berio wykorzystał doświadczenia zdobyte w pracy nad *Omaggio*... w muzyce wykonywanej na żywo. W niektórych miejscach rozbił tekst e.e. cummingsa (ten utwór oraz *Epifanie* z roku 1961 to ostatnie kompozycje Berio, w których użył on gotowego tekstu) na składniki fonetyczne, a także posłużył się onomatopeją i mimetycznym, wzajemnym naśladownictwem brzmień oraz gestów głosu i instrumentu.

Następnym ważnym wokalnym utworem Berio (również przeznaczonym na taśmę) jest *Visage* z roku 1961, w którym kompozytor obywa się całkiem bez tekstu (jedynym użytym słowem jest tu „parole"). Przetworzonym i uzupełnionym dźwiękami elektronicznymi materiałem stały się improwizowane monologi Cathy Berberian oparte na wokalnych „gestach" i następstwach fonemów. Montując uzyskany w ten sposób materiał, Berio nie trzymał się bynajmniej żadnego scenariusza czy jakiegoś innego, możliwego do wyrażenia w słowach przekazu, niemniej rezultat sugerował bliżej nieokreślone, lecz mocno udramatyzowane treści (nawiasem mówiąc, skojarzenia wywoływane przez odbiorców szły często w ściśle określonym kierunku, do tego stopnia, że zamawiające utwór RAI zakazało jego nadawania, uznając go za „obsceniczny"; z kolei Józef Patkowski wymyślił dlań nazwę „pornofonia").

Wirtuozeria wokalna Cathy Berberian znalazła najpełniejsze ujście w słynnej i często wykonywanej *Sequenzy III* (1966) na głos solowy – niektóre zestawienia spółgłosek i sylab wymagają tu od śpiewaczki prawdziwej akrobacji. Według kompozytora utwór ten rozgrywa się jednocześnie na trzech planach, na których dokonują się przekształcenia tekstu, „gesty" wokalne i wyrażane m.in. za pomocą niekonwencjonalnych odgłosów emocje. Komentatorzy często dopatrywali się tu próby zobrazowania dezintegracji procesów myślowych („niekonsekwencja" słowna i „niewytłumaczalne" zmiany nastrojów miałyby świadczyć o takim właśnie zamiarze), jednak sam Berio odżegnywał się od podobnych „psychiatrycznych" interpretacji.

Pomysły i ich zawarte w wymienionych kompozycjach zalążki rozwijał Berio do końca życia w sposób najrozmaitszy – zarówno w formach daleko wykraczających poza tradycyjnie rozumianą muzykę w stronę abstrakcyjnego teatru słów (np. istniejący w kilku wersjach utwór *A-Ronne*, 1974-75), jak w dziełach pozornie traktujących głos bardziej konwencjonalnie. Słuchaczowi na przykład utworu *O King* (1967) na mezzosopran i pięć instrumentów (opracowanego potem na orkiestrę i włączonego do *Sinfonii*) może się wydawać, że mamy w nim do czynienia ze zwykłą wokalizą, jednak kompozytor bardzo starannie i wyjątkowo systematycznie steruje tu procesem składania z elementów fonetycznych imienia i nazwiska „Martin Luther King". Dużo można by mówić jeszcze o technikach wokalnych użytych w późniejszych arcydziełach, takich jak *Sinfonia* (1968-69), *Coro* (1975-76) czy *Ofanim* (1998, piękny, choć słabo znany utwór, bo niedostępny w nagraniach i rzadko wykonywany z racji konieczności zastosowania technologii opracowanej w elektroakustycznym studiu Tempo Reale we Florencji).

Laborintus II jest utworem niezwykle sugestywnym, zdolnym wywoływać u słuchacza najprzeróżniejsze skojarzenia i reminiscencje, muzyką wchodzącą w relacje z rozmaitymi treściami z zakresu kultury, psychologii, filozofii, polityki.

Kondensacja ewokatywnej siły dzieła jest niewątpliwie celem kompozytorskiego działania Berio (i spółki Berio-Sanguineti), niemniej jednak idzie ona w parze ze świadomością otwartości treści. Kompozytor określa utwór jako *rappresentazione* i przed tekstem nutowym w partyturze umieszcza następującą uwagę:

„*Laborintus II* może być zaprezentowany jako spektakl teatralny, opowiadanie, alegoria, dokument, pantomima itp. Możliwe jest wykonanie w teatrze, na koncercie, w telewizji, w radiu, na wolnej przestrzeni itd."[5] Berio nie udziela jednak żadnych wskazówek, jak takie przedstawienie czy program telewizyjny mogłyby wyglądać. Przytoczone zdania należy rozumieć jako zachętę do poszerzenia obszaru możliwych asocjacji poprzez twórczy „komentarz", będący specyficznie rozumianą – tak jak w innej jego wypowiedzi – „analizą" dzieła: „...dla kompozytora najlepszym sposobem przeanalizowania jakiegoś dzieła jest zrobienie czegoś z użyciem zaczerpniętego z niego materiału."[6]

Według twórcy w słowach, „gestach" i nieznanych dotąd technikach wokalnych interesuje go przede wszystkim możliwość odkrycia nowych pokładów znaczenia[7]. Poprzez bogate, choć trudno uchwyt-

4 Osmond-Smith *Berio*, s. 60.

5 W dotychczasowej praktyce zdarzały się rozmaite formy prezentacji, przeważają jednak wykonania koncertowe.

6 *Luciano Berio: Two Interviews*, Marion Boyars, 1985, s. 107.

7 Ibidem, s. 94.

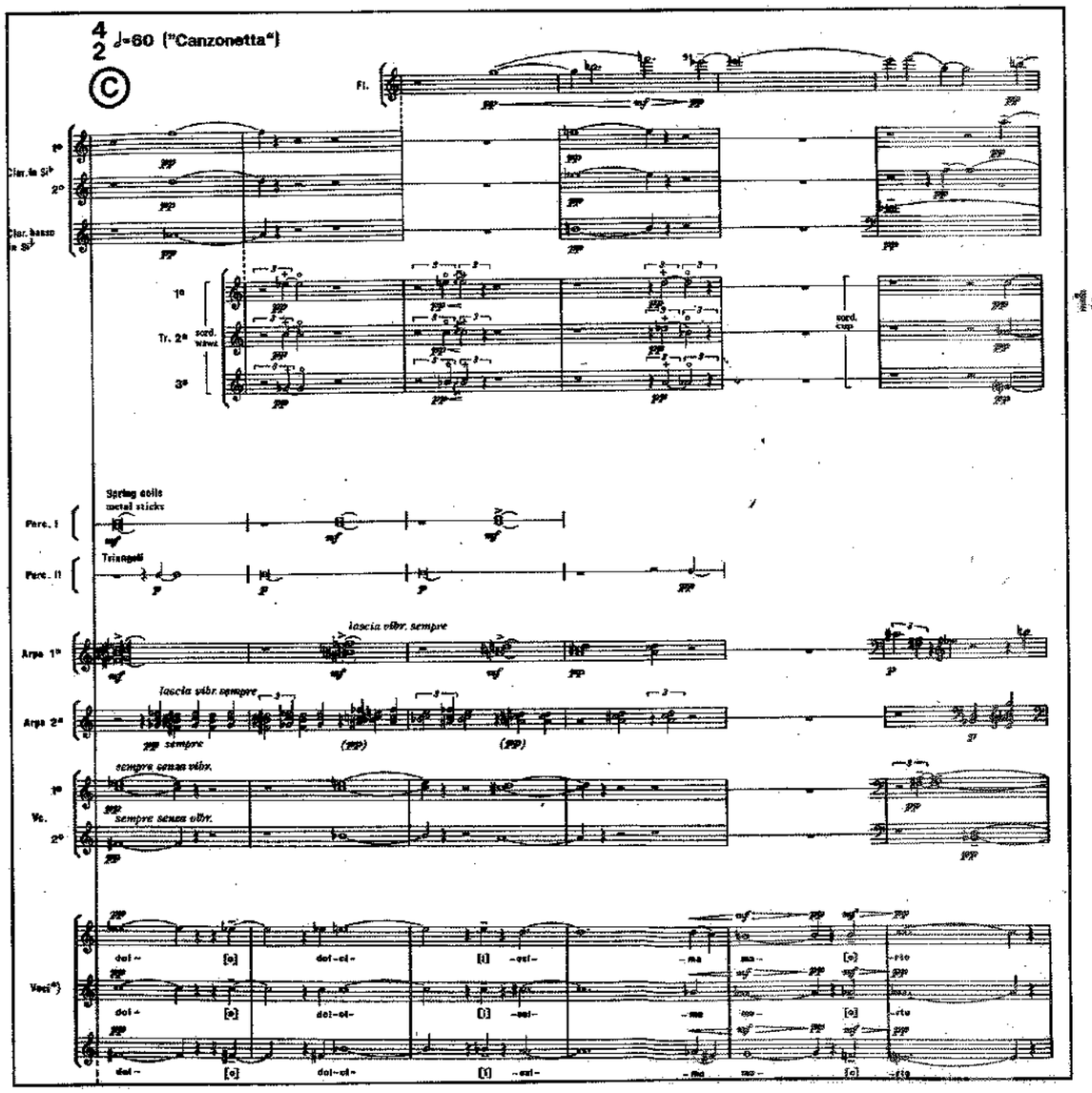
ne odniesienia pozamuzyczne, *Laborintus II* z pewnością zyskuje na komunikatywności, jako że porozumienie ze słuchaczem zostaje nawiązane na wielu poziomach. Utwór posiada także inne cechy sprawiające, że jest on efektowny i względnie przystępny.

W wielu kompozycjach Berio odnajdziemy reminiscencje różnych rodzajów muzyki – od stylów historycznych, poprzez elementy popularne do folkloru z różnych stron świata. Za „komentarze" w powyższym sensie można uznać dzieła nawiązujące bezpośrednio do muzyki ludowej (np. *Folk Songs*, *Naturale*) lub orkiestrowe transkrypcje i opracowania muzyki dawniejszej (Monteverdi, Bach, Boccherini, Schubert, Brahms). Czerpania z różnych gatunków w jego twórczości nie należy wiązać z jakimś „postmodernizmem", choćby dlatego, że już w latach 50. w okresie darmsztadzkim Berio skomponował np. nawiązujący do jazzu utwór *Allez-Hop* (1952-59, przy współpracy z Italo Calvino).

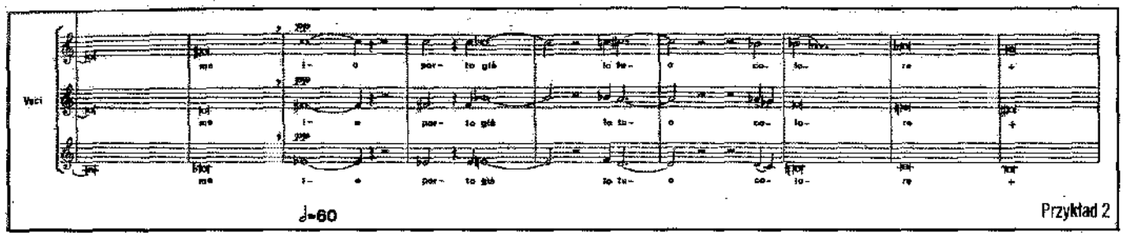
Laborintus II zawiera wiele elementów jazzowych – zestaw instrumentów (uzupełnionych elektroniką z taśmy, dominującą pod koniec dzieła) to specyficzny rodzaj big-bandu: flet, trzy klarnety (jeden wymiennie z basowym), trzy trąbki, trzy puzony, dwie harfy, wiolonczela, kontrabas oraz perkusja obsługiwana przez dwóch muzyków, z których każdy wykorzystuje m.in. typowy zestaw jazzowy. „Sekcję dętą" Berio traktuje nierzadko w sposób poniekąd bigbandowy, posługując się zblokowanymi dziesięciodźwiękami (często dublowanymi przez pozostałe instrumenty) – dokładnie zanotowane partie instrumentów nie powinny sprawiać wykonawcom zbyt wielkich trudności pod względem techniki i koordynacji (wirtuozowski, niekiedy wręcz „szalony" charakter ma jedynie partia fletu przypominająca czasem przeznaczoną na ten instrument *Sequenzę I*), co ułatwia osiągnięcie charakterystycznych dla jazzu efektów ekspresyjnych. W przybliżony sposób zanotowane fragmenty partii perkusyjnych zawierają charakterystyczne dla tego stylu modele rytmiczne, a czasem tylko wskazówki słowne. Wreszcie w środkowej części po fragmencie z *Piekła* Dantego, tuż po najbardziej znanych z tego dzieła słowach „Lasciate ogni speranza" („porzućcie wszelką nadzieję") cały zespół, włącznie z wokalistami, improwizuje w stylu free jazzu z lat 60.

Drugim z najważniejszych punktów odniesienia jest w *Laborintus II* Monteverdi i włoski madrygał – wykonywany przez trzy solowe głosy żeńskie fragment (od 4'48"; tam gdzie nie zaznaczyłem inaczej, minuty i sekundy odnoszą się do pierwszej z dwóch ścieżek w nagraniu) oznaczony przez kompozytora jako „canzonetta" widzimy na zamieszczonym niżej **Przykładzie 1.**

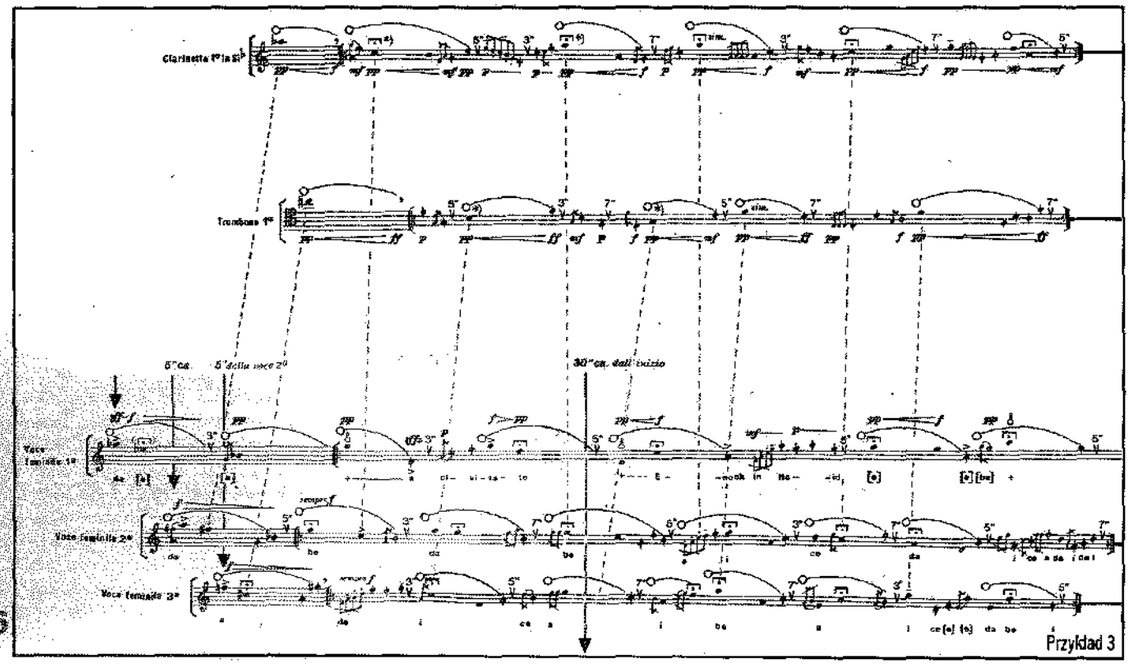
Tercjowo budowane, choć zestawiane w sposób nietonalny akordy podkreślają aluzyjny charakter tego odcinka (swoją drogą:



Przykład 1



Przykład 2



Przykład 3

Berio był zdania, że każda konstrukcja akordowa możliwa w ramach systemu temperowanego „odsyła do czegoś"). Na posiadającym zasadnicze znaczenie dla konstrukcji utworu (o czym dalej) motywie opadającej tercji małej, który służy tu za kontur obrysowujący przebieg poszczególnych linii, oparty jest następujący krótko potem (od 5'20") imitacyjny trzygłosowy odcinek (**Przykład 2**).

W całym utworze można wskazać wiele powtarzających się w rozmaitych wariantach motywów, typów fakturalnych czy brzmieniowych, takich jak echa cytowanego „madrygału", duety fletu i harfy, fiażoletowe glissanda wiolonczeli i kontrabasu, „krzyki" instrumentów dętych („apokaliptyczne" glissanda, również nasuwające skojarzenia z free jazzem). Najczęściej powtarzającym się gestem jest słyszany zaraz na początku motyw opadającej tercji małej (**Przykład 3**).

Zatrzymajmy się chwilę przy tym przykładzie, żeby ukazać sposób, w jaki Berio traktuje rzadkie w jego muzyce elementy improwizacji i aleatoryzmu. Niechęć do sięgania do technik wykorzystujących przypadek brała się z niewiary w możliwość „nieintencjonalności" – kompozytor powiadał, że „intencjonalność" zawsze toruje sobie drogę, często poprzez osobowość wykonawcy. Niezbyt wysoko cenił rezultaty rozpowszechniającej się w latach powstania *Laborintus II* mody na swobodną improwizację – uważał ją za „sprawę prywatną", niewartą publicznego prezentowania[8]. Improwizacja w nowej muzyce interesowała go jedynie w połączeniu z notacją lub uprzednio stworzonymi w inny sposób strukturami – inspirujące były dla niego w tym względzie muzyka barokowa i jazz. Dyspozycja niedookreślonych partii w *Laborintus II* przypomina niekiedy rozwiązania stosowane przez Lutosławskiego we fragmentach *ad libitum* (na znak dyrygenta muzycy grają podany im materiał, powtarzając go do kolejnego znaku i nie dbając o koordynację), z tym że Berio wprowadza również elementy analogiczne do praktyk powszechnych w zespołowej improwizacji i wymagających wzajemnego uważnego słuchania, takich jak przechwytywanie dźwięku, imitacje czy jednoczesne zaatakowanie dźwięku (wymagające porozumienia muzyków bez pośrednictwa dyrygenta)

Jak widać, oprócz zwykłego zapisu wysokości dźwięków na pięciolinii, Berio stosuje również „trójlinię", sugerującą jedynie przybliżone wysokości, oraz pojedynczą linię, zwłaszcza we fragmentach, w których słyszymy mowę zamiast śpiewu. Niektóre zapisane w przybliżeniu motywy nabierają cech charakterystycznych, stanowiących o ich rozpoznawalności w różnych miejscach utworu, tak jak np. w przypadku figury złożonej z szybko następujących po sobie wznoszących się dźwięków oraz jej inwersji.

Imitację „na słuch" odnajdziemy w **Przykładzie 3** a także w przykładzie 4 odpowiadającym (13'08"") w nagraniu utworu.

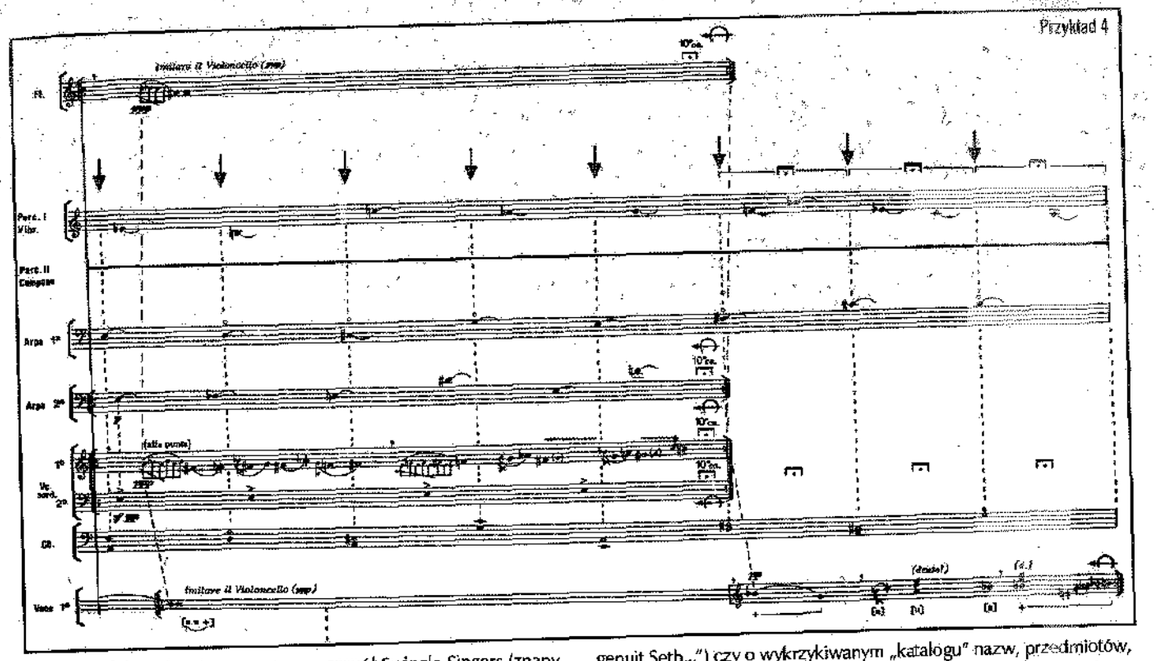
Z dwunastu głosów, których wymaga wykonanie *Laborintus II*, tylko trzy przypadają wokalistom w zwykłym znaczeniu tego słowa. Na pierwszym planie słyszymy lektora czytającego kompozycję tekstową Sanguinetiego (jak już wspomniałem, w omawianym nagraniu jest to sam autor). Warto dodać, że za właściwą formę istnienia poezji uważał on recytację, a nie tekst na papierze, dlatego współpraca z kompozytorem miała dla niego szczególne znaczenie. W partyturze nie ma żadnych wskazówek dotyczących interpretacji partii lektora, są tylko zaznaczone początki i zakończenia poszczególnych fragmentów. Wydaje się jednak, że lektura przynajmniej niektórych z nich wymaga wzorowania się na interpretacji autora – przykładem może być dobitne podkreślenie słów „with the usura" we fragmencie traktującym o lichwie.

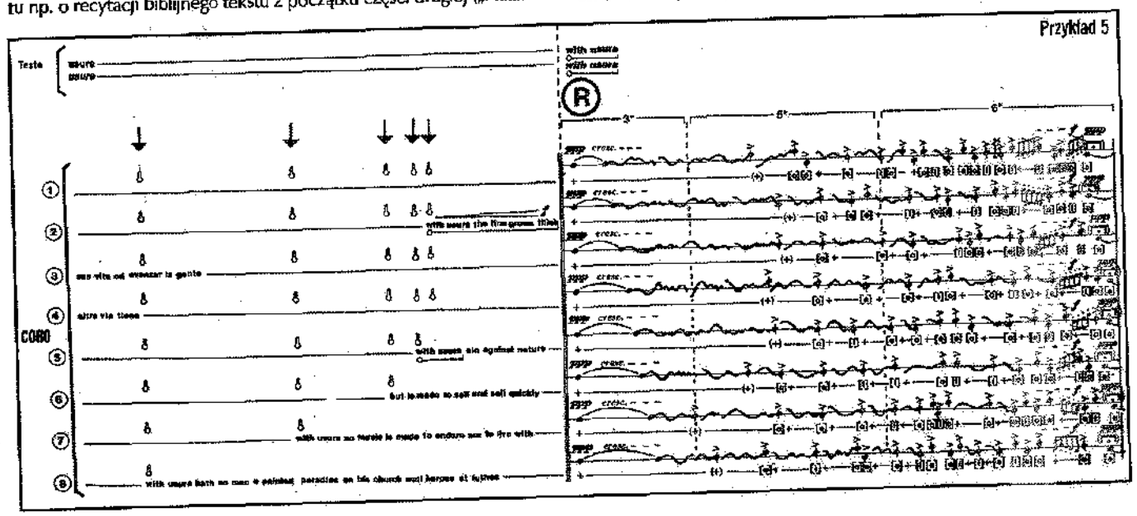
Trzy wokalistki (w partyturze mamy po prostu określenie „voce femminile", ale zważywszy na ambitus ich partii, zestawienie dwóch sopranów i kontraltu, z jakim mamy do czynienia w nagraniu, wydaje się tu najodpowiedniejsze) śpiewają, recytują i (rzadko) wydają inne odgłosy – kompozytor wymaga od nich śpiewu bez wibrata, pozbawionego operowej maniery. Warunki te – oraz inne, w tym dobra dykcja w kilku językach i umiejętności aktorskie – spełniał współpracujący wielokrotnie z kompozytorem zespół Swingle Singers (znany m.in. z wykonań i nagrań *Sinfonii*). W latach 60. kierowani przez Warda Swingle'a wokaliści zdobyli niemały rozgłos transkrypcjami utworów Jana Sebastiana Bacha, które śpiewali, swingując, scatem („ba-da-ba-da-ba") z towarzyszeniem jazzowej sekcji rytmicznej. W tym czasie osiągane przez nich krystalicznie jasne i bezpretensjonalne brzmienie wydawało się wręcz ożywcze na tle „sztuczności" charakterystycznej dla kształconych głosów , wkrótce jednak ten rodzaj brzmienia przyswoili sobie także klasycznie wykształceni śpiewacy, jak np. wykonujący wiele utworów Beria zespół Electric Phoenix.

Zespół głosów uzupełnia ośmiu aktorów – to określenie znajdziemy we wstępie do partytury, chociaż w niej samej znajdziemy słowo „coro", a odpowiednie partie wykonują najczęściej zespoły śpiewaków-solistów. Rodzaje głosów nie są dookreślone, niemniej jednak trudno byłoby mi sobie wyobrazić wykonanie z udziałem głosów jednorodnych. Ich partie nie zawierają ściśle zanotowanych wysokości dźwięków i rytmów. Porównując ilość określeń ekspresyjnych zawartych w partyturze *Laborintus II* i *Sequenzy III*, można stwierdzić, że w pierwszym z wymienionych utworów jest ich zdecydowanie mniej niż w drugim, w którym pojawiają się one aż czterdzieści cztery razy. Wydaje się, że kompozytor w znacznym stopniu liczy tu na intuicję i inwencję wykonawców lub na bezpośrednią współpracę z nimi – znane z nagrania Harmonia Mundi niezwykle ekspresyjne sceny czasem wypadają stosunkowo gorzej w innych wykonaniach: myślę tu np. o recytacji biblijnego tekstu z początku części drugiej („Adam genuit Seth...") czy o wykrzykiwanym „katalogu" nazw, przedmiotów, wydarzeń, idei itp. (ścieżka 2, 2'35"). Jak zwykle u Beria, dużą rolę odgrywają konstrukcje fonetyczne, co słychać np. we fragmencie odpowiadającym niżej zamieszczonemu **Przykładowi 5** (15'28"):

Tekst czytany przez lektora jest w każdym momencie zrozumiały, zmienny jest natomiast stopień wyrazistości słów w partiach głosów solowych i aktorów. Znajomość tekstu sprzyja niewątpliwie docenieniu walorów ekspresyjnych kompozycji, dlatego pierwotnie miałem zamiar załączyć do niniejszego tekstu jego polskie tłumaczenie zamieszczone w książce programowej Warszawskiej Jesieni 97. Niestety, ma ono zbyt wiele cech pospiesznej roboty i jeśli nie jesteśmy w stanie zaznajomić się z oryginałem, może owa translacja służyć co najwyżej jako pomoc dająca o nim pojęcie[9], o czym informuję szczególnie dociekliwych Czytelników, bo przecież dzięki muzyce Beria słowa i tak zabrzmią pięknie – nawet jeśli nie wiemy dokładnie, co oznaczają.

Krzysztof Kwiatkowski





8 Ibidem, ss. 81-85.

9 W tłumaczeniu Eugeniusza Kabatca znajdziemy takie błędy, jak m.in. mylenie rodzajów gramatycznych, dowolności (np. nieuzasadnione przetłumaczenie „fango che ci sta alle spalle" jako „błota za plecami", podczas gdy chodzi o skutki głębokiego zanurzenia się w błocie, czyli „błoto na plecach"), opuszczanie wstawek w językach innych niż włoski, a nawet całych wersów tekstu włoskiego („ho trascinato lepri e chiodi in Paradise Valley").
Tłumaczenie i zamieszczony w książce programowej tekst oryginału obejmuje jedynie wyraźnie słyszalne zdania i słowa w partiach lektora i chóru, co jednak nie jest zarzutem, ponieważ uwzględnienie pozostałych wymagałoby „polifonicznego" zestawienia recytowanych i śpiewanych fragmentów.

Głos porażony prądem

Na początku było słowo. To prawda, w którą uwierzymy, bądź nie. Niezależnie od pola, na którym to słowo zasiejemy. A pola bywają żyzne, ale też prymitywne. Słowo wymaga pielęgnowania, by nie pozostał z niego jedynie duch, aura, emocje.

Głos, to nie tylko najstarszy instrument muzyczny, ale i najbujniej ewoluujący, a co za tym idzie, prowadzący do powstania najbardziej złożonego tworzywa dźwiękowego.

Słowo nie musi brzmieć jak dzisiejsze „Dzień dobry". Niegdyś wystarczała garść emocji, odpowiadająca za komunikację międzyludzką. Nikt też nie zastrzegł mowy wyłącznie dla człowieka; zwierzęta wykształciły własny język i, zdawałoby się, często porozumiewają się w mniej sporny i zawiły sposób niż ich dwunożni towarzysze. Specyficzną odmianą mowy, formą komunikacji pomiędzy człowiekiem a światem duchowym jest mantra. *Aum* to nie tylko znaczenie wszelkiego *wszech-* i *wszeł-*, to zarazem wibracja, owo drganie cząsteczek powietrza, jakie na co dzień wywołujemy choćby westchnieniem.

Tą prostą drogą dobrnęliśmy do sensu i znaczenia drgań. Co do samego pojęcia nie ma wątpliwości – nie istnieje mowa, która z owych drgań by nie powstała. Czym by jednak było słowo bez swego znaczenia? Pozostałoby owym duchem, aurą, emocją.

Ze słowem zapoznajemy się coraz bliżej, skradając się dyskretnie z różnych kierunków. Po drodze napotkać jednak winniśmy na obiecany w tytule prąd. Na początek zdradzę tylko, że już tu interakcji powstaje wiele i pojawiają się kolejne kombinacje do coraz wyższych potęg, niemalże silni możliwości. Materiał bujnie się rozrasta, nabrzmiewa w reverbie, multiplikuje, a ogon delayów ciągnie się przez pół wieku do dziś.

Tych już uzbrajających się w cierpliwość niezbędną do przetrwania tego maratonu, którym będzie prezentacja spektrum możliwości głosu, pragnąłbym uprzedzić, iż by zaprezentować choćby czwartą potęgę kombinacji, musiałabym rozpocząć spisywanie księgi o wymiarze encyklopedycznym. Zaznaczam zatem, iż przedstawiane metody, style czy inne mody są przefiltrowane przez moje zainteresowania, doświadczenia oraz, czego ciężko uniknąć wśród artystów, gusta i upodobania.

Skoro pole rozpościera się rozległe i daleko do wyrazistych horyzontów, to dobrze byłoby na początek przyjąć jakiś punkt wyjścia. Czy może być nim instrument-wynalazek Maurice'a Martenota z 1928 roku? Barwa jego brzmi podejrzanie podobnie do rozwibrowanego głosu żeńskiego. Jednakże idea odległa jest od późniejszych prób syntezy mowy, imitacji głosu ludzkiego (z Polaków uskuteczniali je np. Włodzimierz Kotoński czy Stanisław Krupowicz). Proponuję jednak wykonać skok w czasie o magiczną liczbę dwudziestu dwóch lat, pozostając wciąż na terenie Francji. Znajdziemy się w połowie XX wieku w paryskim studiu, gdzie za sprawą Pierre'a Schaeffera oraz Pierre'a Henry'ego zasiane zostało ziarno *musique concrète*. Z manifestu głównego twórcy nurtu wynika, że użycie głosu jako materiału dźwiękowego było niemile widziane. Podobnie sprawa tyczyła się instrumentów muzycznych. Jednakże powstawały utwory z wykorzystaniem obu tych źródeł, przy czym jeśli pojawiał się fortepian, to nigdy nie obnażony – jego barwa skutecznie przysłaniana była preparacją.

Jak w tym kontekście mógł wyglądać głos? Na początku lat 50. twórcy nie obawiali się żadnych eksperymentów wokalnych. Burzenie dostępnych form i konwencji stało się kuszącym wyzwaniem i wyznacznikiem nowatorstwa. W kompozycji wspólnego autorstwa Pierre'a Schaeffera i Henry'ego *Symphonie pour homme seul* głos jest prezentowany w sposób dość naturalny, mimo wymogów przetwarzania li tylko dźwięków zaczerpniętych z przyrody. Z drugiej strony możliwości techniczne były wówczas ograniczone, warto zaznaczyć, że to przecież utwór jeszcze na płytę gramofonową! Możemy się zatem spodziewać prostych zabiegów transpozycji (w wyniku zmiany prędkości obrotów) oraz znacznej ilości pętli uzyskanych w wyniku przecięcia rowka na płycie. Oprócz przyśpiewek można też usłyszeć śmiech czy gwizd, i na tym repertuar możliwości się kończy.

O krok dalej poszedł Karlheinz Stockhausen, przełamując lody pomiędzy zakorzenioną w przyrodzie paryską *musique concrète* a kolońską *elektronische Musik*. Kompozycja zasługująca na wielkie uznanie, stworzona w 1956 roku, to *Gesang der Jünglinge* na taśmę magnetofonową. Tu następuje zderzenie tekstu z Księgi Dawida (dość trudno rozpoznawalnego) z elektronicznymi dźwiękami wygenerowanych szumów i innych impulsów, dodatkowo filtrowanymi.

Zaledwie kilka lat później do pasjonatów głosu dołączą Luciano Berio, który to wiernie będzie tworzył dla swej muzy Cathy Berberian, oraz John Cage, wykorzystujący chętnie zdolności tej utalentowanej śpiewaczki. Jej umiejętności stanowiły dla kompozytorów niesłychaną inspirację i powstające utwory wokalne niejednokrotnie tworzone były z myślą o niej. Repertuar jej nie kończył się na interpretowaniu tekstów Joyce'a (jak *Omaggio a Joyce* Berio), a jej wybitne improwizacje zdawały się nigdy nie wyczerpywać możliwości strun głosowych i wyobraźni (np. *Fontana Mix* Cage'a).

Niekoniecznie jednak trzeba było uciekać od czystej postaci słowa, łamiąc je i szatkując na fragmenty, czy rozbudowując o wokalizy i asemantyczne odgłosy i tchnienia. Kompozytorzy skandynawscy w późnych latach 60. stworzyli niezwykle wyważoną propozycję. Słowo, z jego istotnym w tym kontekście aspektem semantycznym, pozostawione zostało na pastwę kompozytora, który wielbił formy zwięzłe, o treści dyskretnie przemyconej i celowo zaburzonej, by stworzyć nowy kontekst wypowiedzi i frazowych zbitek słów. Utworem o wyżej przedstawionej charakterystyce jest *Mr. Smith in Rhodesia* autorstwa Szweda, Åke Hodella. Kontekst treści został tu zaprezentowany w sensie dosłownym, za którą to zbrodnię (jako że treść owa była natury politycznej) ukarano kompozytora notą dyplomatyczną ambasady brytyjskiej. Z kolei zwięzła miniaturka *How Are You* Stena Hansona z opisywanego nurtu *text-sound composition* (czy, innymi słowy, *sound poetry*), wykorzystująca krótką frazę widniejącą w tytule jako materiał niemal całego utworu, ma wyłącznie żartobliwe zabarwienie [por. też tekst o Fylkingen autorstwa Dariusza Brzostka w 8 nr „C" na ss. 90-93 – przyp. red.]. Do nazwisk skandynawskich twórców warto dołączyć jeszcze kilka, chociażby Åke Parmerud, Anders Blomqvist, Rolf Enström i wielu innych, związanych z popularnymi na Północy zabawami słowem. Pozostając w pobliżu idei towarzystwa muzycznego Fylkingen, trudno byłoby nie wspomnieć o stowarzyszeniu Ikken Kobo i o wokalnej twórczości elektronicznej Toru Takemitsu, mającego jednak nieco szersze od Skandynawów zainteresowania.

Stąd już niedaleko do słuchowiska muzycznego reprezentowanego dość obficie w polskim kręgu, by przywołać choćby nazwisko Eugeniusza Rudnika. Przykładem tej formy niech będzie słowno-dźwiękowa historia *A Very True Story* Tadeusza Wieleckiego, która wyraźnie opowiada, oprowadza po świecie widzianym oczyma bohatera. To świat na pograniczu realności i imaginacji. Kompozycja w zgrabny sposób ubarwia nacechowane bajkową żywotnością przedmioty brzmieniami i odgłosami, które ujmują w nowy kontekst symboliczne powiązania pomiędzy słowem a jego dźwięcznym wyobrażeniem. Przy tym historia zdaje się pozostawać prawdziwą bardziej na poziomie słów niż dźwięcznej aury wyobrażeń i skojarzeń przeżywającego ją podmiotu (a więc również odbiorcy słuchowiska).

Gigantyczną lawinę kompozycji na taśmę z użyciem głosu ludzkiego jako materiału możemy obserwować przez całe pół wieku od pojawienia się możliwości jego elektronicznego przetwarzania. Technologia uparcie brnie do przodu, stąd i jakość techniczna powstających dzieł stale stara się dorównywać aktualnym czasom i wynalazkom. Z tej niewiarygodnie rozległej palety pozwolę sobie wyróżnić zaledwie kilka przykładów. Mając ogromne możliwości we własnych domowych studiach komputerowych, z reguły dość bogato wyposażonych, stajemy się niewolnikami tylko fantazji, którą w sposób twórczy kontrolujemy. Dotarliśmy do momentu, w którym można mówić o swoistej satysfakcji z dostępnych narzędzi elektronicznych. Oczywiście cieszmy się z zapału tych, którzy wiecznie wierzą i pragną kolejnych niekonwencjonalnych udoskonaleń i udogodnień, a mowa np. o pasjonatach live electronics. W swych utworach na taśmę często sięga po głos ludzki znakomita polska kompozytorka, Lidia Zielińska, czy to cytując tekst, dyskretnie modyfikowany (jak w *Tańcach Polskich według księdza Baki*), czy z barw i harmonii śpiewu oraz mowy konstruując dzieło asemantyczne (jak *Ballada sopra ballata*) lub ukierunkowane bardziej na brutyzm (*Just too many words*). Jak widać, dowolność kwitnie nawet w dorobku pojedynczego twórcy. Możliwości jest zatem nieskończona potęga.

Dla przykładu przytoczyć się chce jeszcze utwór nie tylko o wzniosłym aż po rejony duchowej kontemplacji charakterze, ale i doskonałej, w znaczeniu niemal renesansowym, idei konstrukcji: *Mortuos Plango, Vivos Voco* Jonathana Harveya. Brytyjski twórca, opatrzony mianem spektralisty o inklinacjach dalekowschodnich, uwiecznił sopranowy śpiew syna wraz z kontrapunktem pełnego szlachetności brzmienia dzwonów katedry. Jako przedstawiciel filozofii dźwięku nie ukrywa przed słuchaczem znaczenia alikwotowych pasm harmonicznych i nieharmonicznych, modulujących w pełen cierpienia, żalu i wewnętrznych pragnień glissandowy sposób, których spektra stapiają się z pełną jaskrawego optymizmu anielską barwą głosu chłopca.

Dziedziną, która wciąż jeszcze potrafi zaskoczyć nowością, jest live electronics – pojęcie znane poniekąd z twórczości choćby Cage'a, ale dziś funkcjonujące w innym znaczeniu. W tym miejscu bez zastanowienia pozwolę sobie jako przykład podać duet *Elettro-Voce*, który tworzą: Agata Zubel – głos i Cezary Duchnowski – komputer. Agata – wybitnie utalentowana wokalnie i kompozytorsko osobowość – zastępuje nam dziś ową muzę Berio. Ciężko sobie wyobrazić polską scenę współczesną, zwłaszcza elektroniczną, z inną niż ona śpiewaczką. Zaznaczyć warto, że ci młodzi ludzie wykonują nie tylko własne utwory (*Monady* Duchnowskiego czy *Parlando* Zubel) – ich repertuar obejmuje także inne kompozycje, jak np. *Chant D'Ailleurs* Alejandra Viñao.

Live electronics w znaczeniu współczesnym polega na przetwarzaniu sygnału dźwiękowego, jaki dociera za pomocą mikrofonu do komputera, w czasie rzeczywistym. Służy do tego celu takie oprogramowanie, jak Max/MSP czy PureData. Jest to zdecydowanie najżywsza i najbardziej intrygująca dziedzina twórczości elektroakustycznej, ponieważ komputer staje się instrumentem, a od wykonawcy-instrumentalisty zależy końcowy obraz utworu, efekt zaprogramowanych przetworzeń. Z okablowanych wykonawczyń należy wymienić Szwajcarkę, Franziskę Baumann, która zawiaduje komputerem za pomocą interaktywnych rękawic oraz pasa z czujnikami. Ze względu na istotną rolę warstwy wizualnej koncerty tego typu sprawiają często wrażenie niemal spektaklu czy performansu.

Mogłoby się komuś zdawać, że zasięg możliwości wokalnych powoli się kurczy. W rzeczywistości – na całe szczęście – nie. Artyści poszukują coraz to bardziej nowatorskich i pomysłowych sztuczek opierających się na tłumaczeniu parametrów prądu na parametry dźwięku czy też gestu (ruchu). Można też zauważyć wzrastające zainteresowanie kompozytorów kombinacją głosu, elektroniki oraz innych instrumentów, a nawet orkiestry (za przykład niech posłuży tu nazwisko spektralisty, Marca-André Dalbavie). Do lawiny twórców, których nie sposób zliczyć, należy też dołączyć autorów oper elektroakustycznych, jak np.: Kaija Saariaho, Henrik Hellstenius, jak i Krzysztof Knittel wraz z Johnm Kingiem.

Głos ludzki od wieków towarzyszy artystom i ich inspiruje. Jest i na zawsze pozostanie nam bliski i najbardziej zrozumiały z racji tego, iż nie grozi nam zapomnienie własnej mowy ani barwy tego niesłychanie popularnego codziennego instrumentu. Tak samo elektronika pozostanie w dalszym ciągu jedynie narzędziem do wyzwalania z głosu tego, co najciekawsze i najpiękniejsze.

Dobromiła Jaskot

Głos nosimy przy sobie

Wywiad z Agatą Zubel

W wielu swoich występach odwołujesz się do bardzo pierwotnych, cielesnych pokładów możliwości ekspresyjnych głosu ludzkiego: nie tylko dekonstruujesz teksty, rozbijasz wyrazy na cząstki fonetyczne, ale nie boisz się takich dźwięków, jak syczenie, charczenie, jęki, szepty...

[illegible]

Skąd u Ciebie pojawił się pomysł na tego typu wokalistykę? Czy istnieją artystki, które szczególnie Cię inspirują?

[illegible]

Czy zetknęłaś się w którymś momencie ze śpiewem kultur pozaeuropejskich? Jeśli tak, to czy stanowi on dla Ciebie również źródło inspiracji twórczej?

[illegible]

Twoją drogę eksperymentów z głosem otwiera Parlando na głos amplifikowany.

[illegible]

Czy Twoje wczesne doświadczenia z perkusją odegrały rolę przy odkrywaniu wartości sonorystycznych w śpiewie?

[illegible]

Przed dwa laty zaproszona zostałaś do eksperymentalnego projektu Warszawa-Darmstadt, którego celem była wspólna praca artystów reprezentujących różne sceny muzyczne: jazzową, swobodnej improwizacji, folkową, współczesną. Owoc tej pracy – zespołowa improwizacja – przedstawiony został publiczności podczas Warszawskiej Jesieni. Jaka jest rola improwizacji w Twojej twórczości? Pytam o sposób komponowania muzyki na głos oraz o kompozytorów, którzy dedykują Ci swoje utwory.

[illegible]

dwójka
POLSKIE RADIO

Program Festiwalu „Aksamitna kurtyna 2"

Lwów 8-15 października 2006

Program, wykonawcy i miejsca koncertów mogą ulec nieznacznym zmianom

1 koncert 8.10., niedziela, godz. 18.00, Opera, inauguracja
Wykonawcy: Andrzej Bauer, NOSPR Katowice, dyr. Gabriel Chmura
Program: Onute Narbutaite (Litwa) – Melodia w Ogrodzie Oliwnym na orkiestrę
Giya Kanczeli (Gruzja) – Simi na wiolonczelę i orkiestrę
Mirosław Skorik (Ukraina) – Koncert wiolonczelowy
Witold Lutosławski (Polska) – III Symfonia

2 koncert 9.10., poniedziałek, godz. 17.00, Sala Organowa
Wykonawcy: Agata Zubel sopran, Marek Toporowski klawesyn, Bartosz Koziak wiolonczela, Cezary Duchnowski fortepian i komputer
Program:
Iwan Taranienko (Ukraina) – Tu i teraz na klawesyn i taśmę
Vytautas V. Jurgutis (Litwa) – Terra tecta na wiolonczelę i taśmę
Cezary Duchnowski (Polska) – Monada 3 na sopran i komputer
Gheorghiu Arnaoudov (Bułgaria) – Kells na wiolonczelę solo z „ghunghru"
Lubowa Sydorenko (Ukraina) - ** na głos i taśmę (prawykonanie)
Agata Zubel (Polska) – Parlando na głos i komputer
Jacek Grudzień (Polska) – Ad Naan na wiolonczelę i taśmę

3 koncert 9.10., poniedziałek, godz. 20.00, sala Filharmonii Lwowskiej
Wykonawcy: Jadwiga Kotnowska flet, Janusz Wawrowski skrzypce, Agnieszka Kozło fortepian, Andrzej Bauer wiolonczela, Orkiestra Kameralna Miasta Tychy AUKSO, dyr. Marek Moś
Program:
Marcin Bortnowski (Polska) – White Angels na 13 smyczków
Sofia Gubajdulina (Rosja) – Impromptu na skrzypce, flet i orkiestrę smyczkową
Yurij Łaniuk (Ukraina) – Muzyka z księgi utajonych przestrzeni i elegie dla ptaka – światła na wiolonczelę, fortepian i dwa kwartety smyczkowe
Filip Matuszewski (Polska) – Concoction na 2 smyczki
Valentin Silvestrow (Ukraina) – Serenada na orkiestrę smyczkową

10.10., wtorek, godz. 14.00
wernisaż wystawy i spotkanie z założycielem i dyrektorem wytwórni ECM, Manfredem Eicherem

4 koncert 10.10., wtorek, godz. 17.00, aula Uniwersytetu
Wykonawcy: Kwartet Śląski
Program:
Tigran Mansurian (Armenia) – Testament
Sławomir Kupczak (Polska) – Anafora VI
Istvan Marta (Węgry) – Doom. A Sight
Dobromiła Jaskot (Pol) - ** prawykonanie
Bronius Kutavičius (Litwa) – Anno cum tetigoniam

5 koncert 10.10., wtorek, godz. 20.00, sala Filharmonii Lwowskiej
Wykonawcy: Wojciech Mrozek klarnet, Marek Andrysek akordeon, Orkiestra Filharmonii Lwowskiej, dyr. Victoria Zhadko
Program:
Wojciech Widłak (Polska) – utwór na orkiestrę, prawykonanie**
Bohdana Frolyak (Ukraina) – Koncert klarnetowy
Gyula Bankövi (Węgry) – Accord(ion) na orkiestrę i akordeon
Stanisław Krupowicz (Polska) – Fin de siecle na orkiestrę

6 koncert 11.10., środa, godz. 17.00
Wykonawcy: Zespół Śpiewaków Miasta Katowice Camerata Silesia i członkowie Orkiestry Muzyki Nowej, dyr. Anna Szostak
Program:
Krzysztof Penderecki (Polska) – Miserere, Stabat Mater – fragmenty Pasji wg Św. Łukasza
Aleksander Nowak (Polska) – ** prawykonanie (na chór kameralny i instrumenty)
Andrzej Krzanowski (Polska) – Salve Regina
Irinel Anghel (Rumunia) – Assamblage na chór kameralny
Krzysztof Knittel (Polska) – Psalmy na chór i elektronikę

7 koncert 11.10., środa, godz. 20.00
Wykonawcy: Orkiestra Muzyki Nowej, dyr. Szymon Bywalec
Program:
Aleksander Lasoń (Polska) – Muzyka kameralna nr 3 – „Stalowowolska"
Larisa Vrhunc (Słowenia) – Swamp Forest
Oleksandr Szczetyński (Ukraina) – Looking Glass Music
Eriks Esenvalds (Łotwa) – Fantasia
Drogomir Yossifov (Bułgaria) – Cold...enough
Wojciech Ziemowit Zych (Polska) – Przyjaciele Kaspara Hausera

8 koncert 12.10., środa, godz. 19.00
Wykonawcy: Jozsef Oermenyi fortepian, NN – harfa, Orkiestra Kameralna Leopolis, dyr. Roman Rewakowicz
Program:
Jewhen Stankowycz – I Symfonia na 15 smyczków
Dymitry Lybin (Białoruś) ** – prawykonanie utworu na smyczki
Henryk Mikołaj Górecki (Polska) – Koncert klawesynowy (w wersji na fortepian)
Ihor Szczerbakow (Ukraina) – Koncert na fortepian i smyczki
Hennadij Ljashenko (Ukraina) – Koncert na harfę i smyczki
Peteris Vasks (Łotwa) – Musica dolorosa

9 koncert 13.10., piątek, godz. 14.00 – „Muzyka źródeł" – koncert etnicznej muzyki ukraińskiej, impreza wyjazdowa

10 koncert 13.10., piątek, godz. 19.00, sala organowa – kostel
Wykonawcy: Olga Pasecznik sopran, Gintare Skeryte sopran, Chór Gloria, Chór Polifonia, Orkiestra Filharmonii Lwowskiej, dyr. Volodymyr Sywohip
Program:
Andrzej Nikodemowicz (Polska) – Via Crucis
Remigijus Sileika (Litwa) – Requiem

11 koncert 14.10., godz. 19.00, Filharmonia – koncert litewski
Wykonawcy: Gintare Skeryte sopran, Petras Geniusas fortepian, Helen Jaren obój, Lwowska Filharmonia, dyr. Robertas Šervenikas
Program:
Vidmantas Bartulis – Like Berlioz na flet i smyczki
Remigijus Sileika – Concerto na fortepian i smyczki
Osvaldas Balakauskas – Concerto na obój, klawesyn i smyczki
Audrone Zhigaityte – Vidurnaktis (Północ) na sopran i smyczki
Loreta Narvilaite – Here Sings the Wind na obój i smyczki
Onute Narbutaite – Opus lugubre na smyczki

12 koncert 15.10., niedziela, godz. 15.00,
koncert dzwonów kościelnych i instrumentów, umieszczonych na ulicach placach Lwowa
Wykonawcy: Wiktor Kaminski (Ukraina)

13 koncert 15.10., niedziela, godz. 18.00,
finał, sala Filharmonii Lwowskiej
Wykonawcy: Oksana Rapita fortepian, Orkiestra K&K Philharmoniker, dyr. Myron Yusypowicz
Program:
Olga Aljuszyna (Rosja) – Symfonia
Paweł Szymański (Polska) – Koncert fortepianowy
Oleksandr Shymko (Ukraina) – Genesis - ** prawykonanie
Lepo Sumera (Estonia) – VI Symfonia

Rozszerzanie możliwości głosu

Ogólnie rzecz biorąc, przez wiele lat głos ludzki był tym instrumentem, którego granice zostały najsłabiej rozpoznane. Opracowano „rozszerzone techniki" gry na flecie, klarnecie, skrzypcach, perkusji, a nawet syntezatorach, co pozwoliło wykonawcom wydobywać z ich instrumentów nietypowe i zaskakujące dźwięki. Flecíści eksperymentowali, stukając klapkami, skrzypkowie używali smyczków z poluzowanym włosiem i oburęcznego pizzicato, pianiści uderzali praktycznie w każdą część swego instrumentu w nieustającym poszukiwaniu nowych dźwięków – a wokaliści nadal śpiewali tak, jak to czynili przez całe wieki. Cóż, mogli śpiewać wyżej lub niżej, a „efekty specjalne", jak falset czy *Sprechgesang* (zastosowany np. w *Pierrot lunaire* Schönberga) były wprawdzie wykorzystywane, jednak poważna eksploracja pewnych nieortodoksyjnych dźwięków, jakie mogą być wydawane przy pomocy głosu, to nowe zjawisko w muzyce zachodniej.

Przywołani poniżej artyści używają głosu raczej jako samodzielnego instrumentu niż nośnika tekstu. Sporo przykładów tej muzyki to śpiew bez słów – w swej naturalnej postaci albo przekształcany na różne sposoby. Często twórczość taka odwołuje się do minimalizmu, muzyki elektronicznej czy etnicznej, ale kompozycje, którymi się zajmiemy, wykraczają poza zwykłą kombinację stylów.

Jak na ironię, to właśnie ewolucja muzyki elektronicznej i *musique concrète* w latach 50. pozwoliła ponownie skupić uwagę na głosie jako źródle dźwięku. *Gesang der Jünglinge* Karlheinza Stockhausena w przekonujący sposób ukazuje ekspresyjne możliwości tkwiące w nietypowym użyciu głosu. Zaledwie dwa lata później włoski kompozytor Luciano Berio ukończył swoje *Omaggio a Joyce*, pierwsze z serii dzieł wokalnych. Był to utwór elektroniczny złożony z fragmentów *Ulissesa* Jamesa Joyce'a, odczytywanych w trzech językach. Wyzyskiwał dźwiękowy potencjał wynikający z umieszczania ludzkiego głosu w nowym kontekście.

Berio był przez wiele lat mężem amerykańskiej sopranistki Cathy Berberian, utalentowanej wokalistki, która stała się niezrównaną interpretatorką jego muzyki, zaś sam kompozytor wraz z nią badał granice techniki wokalnej. Począwszy od *Circles* (1960) oraz *Epifanie* (1961) Berio zaczął pisać na głos w jego naturalnej postaci, wybierając teksty nie tylko z uwagi na ich znaczenie literackie, ale także właściwości fonetyczne i rytmiczne. Odtąd sporo jego muzyki powstawało w oparciu o głos. Choć, podobnie jak w przypadku Stockhausena, idiom muzyczny stawia go na czele klasyków powojennej awangardy, wspomnieliśmy o nim dlatego, że każdy przegląd dotyczący traktowania głosu w nowej muzyce musi uwzględnić historyczny wkład Beria w tej dziedzinie [por. artykuł Krzysztofa Kwiatkowskiego parę stron wcześniej – przyp. red.].

Rozszerzone techniki wokalne pojawiły się w latach 60., gdy kompozytorzy tacy jak Pauline Oliveros, Alvin Lucier oraz John Cage zaczęli eksperymentować z różnymi sposobami wykorzystania i nagrywania ludzkiego głosu. Oliveros w połowie lat 60. skomponowała utwór *Sound Patterns*, który zawierał niezwykłą kolekcję dźwięków wokalnych: poza konwencjonalnym śpiewem zastosowano tam szepty, odgłosy uderzenia językiem i parskania ustami. Kanadyjski kompozytor Harry Somers sięgnął po techniki folkowe w swych *Five Songs of the Newfoundland Outports* (1968). Ludowy styl nowofundlandzki, podobnie jak gaelicka wokalna muzyka beztekstowa, skłaniał śpiewaków do naśladowania dźwięków instrumentalnych wtedy, gdy (co się często zdarzało) same instrumenty były nieosiągalne. Somers zastosował we wspomnianym utworze kilka takich efektów.

W latach 70. zakres dźwięków wokalnych osiągnął swoje ekstremum za sprawą takich artystów, jak Meredith Monk, Joan LaBarbara oraz David Hykes i jego Chór Harmoniczny. Jedna z najbardziej nowatorskich i niezłomnych wokalistek tworzących dziś nową muzykę, Meredith Monk, badała możliwości ludzkiego głosu począwszy od utworu *16 Millimeter Earrings* (1966) na głos i gitarę. Przez ostatnich dwadzieścia, a nawet więcej lat opracowała wiele rozszerzonych technik na swój własny głos i, idąc krok do przodu, próbowała w swych utworach zespołowych przedstawić katalog technik, które mógłby zastosować każdy, nie tylko ona sama. Sposób, w jaki obchodzi się z gardłowym mlaskaniem, gwizdami, dziecinnymi strumieniami bezsensownych sylab oraz innymi odgłosami, sprzyja powstawaniu utworów, które w niczym nie przypominają konwencjonalnej muzyki wokalnej. A kiedy do partii głosu dodaje w akompaniamencie prostą, melodyczną linię instrumentalną, rezultaty są ekscytujące i zaskakująco piękne.

Monk, wszechstronna artystka, jest nagradzanym twórcą filmowym, a także kompozytorką, wykonawczynią i choreografem. Przynajmniej pod jednym względem jej praca w filmie wpłynęła na podejście do muzyki – utwory Monk często bywają narracyjne, a ich partia wokalna sugeruje sekwencję scen lub emocji. W utworach mających określoną akcję, jak opera *Quarry* z 1976, właściwy tekst jest mówiony, zaś odcinki śpiewane oparte zostały na rozszerzonych technikach wokalnych. „Zawsze interesowałam się głosem jako rodzajem języka uczuć, faktury i koloru. – wyjaśnia kompozytorka – Czuję, że potencjał emocjonalny głosu jest bardziej immanentny niż w przypadku instrumentów. Głos jest na swój sposób abstrakcyjny, bo nie korzystam z tekstów, natomiast staram się nigdy nie zapominać, że to instrument *ludzki*".

Pierwsza płyta Monk, pt. *Key* (1971), nie wzbudziła większego zainteresowania, ale już ona posiadała wszelkie znamiona późniejszych albumów artystki: obecność całej masy najróżnorodniejszych pomruków, pisków i głosowych glissand – niekiedy humorystycznych, kiedy indziej dziecięco niewinnych. Akompaniament jest prosty i repetytywny, wykorzystujący egzotyczne źródła dźwięku, takie jak organy elektryczne, żydowska harfa oraz perkusja, na której gra Collin Walcott z grupy Oregon. Walcott był zresztą wydawcą albumu, a później pojawił się jeszcze na trzech innych nagraniach Monk.

Z powodu redukcjonizmu swej muzyki instrumentalnej Monk była początkowo kojarzona z rodzącym się wówczas ruchem minimalistycznym. Na szczęście to nieporozumienie nie trwało zbyt długo. Po pierwsze, szybko stało się jasne, że prostota akompaniamentu była zamierzona jako tło dla złożonej linii wokalnej. W *Gotham Lullaby* z 1975 roku, pochodzącej z albumu *Dolmen Music*, delikatny schemat muzyczny grany na fortepianie powtarza się przez cały utwór, podczas gdy Monk szczebioce i papla w swej partii. Każda modyfikacja techniki wydaje się zmieniać nastrój utworu, raz słodko-gorzki, innym razem figlarny. Monk uważa, że jest wręcz niemożliwe, by głos *nie* ewokował jakichś emocji: „Głos to głęboka i potężna siła. Naprawdę jest w stanie dotrzeć do emocji, których nawet nie umiemy wysłowić, ponieważ dostaje się między szczeliny tych, na które znajdujemy słowa".

W czasie gdy Meredith Monk budowała swą sławę oraz muzyczny słownik, do głosu doszły dwie inne wokalistki eksperymentalne – Joan LaBarbara i Jay Clayton. Jedna i druga na początku swej kariery związana była z minimalizmem: LaBarbara pojawiała się na pierwszych nagraniach Philip Glass Ensemble, a Jay Clayton rozpoczęła długotrwałą działalność jako wokalistka ze Stevem Reichem i muzykami w *Drumming* z 1971. Wkrótce obydwie przystąpiły do pracy nad zaawansowanymi technikami podobnymi do tych używanych przez Monk czy wykonawców *Sound Patterns* Oliveros. Clayton współpracowała z takimi kompozytorami, jak John Cage, Kirk Nurock oraz Muhal Richard Abrams. Jej jedyny solowy album, *All Out* (1981), dowodzi różnorodności zainteresowań muzycznych – liryczny potencjał melodyczny jej głosu ukazuje zwłaszcza własna kompozycja Clayton, *7/8 Things*, choć użyte w niej techniki nie są zbyt „rozszerzone".

Joan LaBarbara nagrała wiele albumów solowych, ale również i ona pracowała z Johnem Cagem, Mortonami (Subotnickiem i Feldmanem) oraz innymi osobistościami muzyki awangardowej. Pod względem samej techniki jest to być może najbardziej utalentowana i dojrzała wokalistka swego pokolenia. Podobnie jak Monk, LaBarbara stosuje szerokie spektrum dźwięków wokalnych, nie wyłączając buczenia, wycia i silnej wibracji. Eksperymentowała także ze śpiewem na oddechu permanentnym (tj. śpiewaniem zarówno na wdechu i wydechu), multifonią (wykonywanie równocześnie dwóch lub więcej dźwięków) oraz techniką chrypienia i mlaskania, która wymaga śpiewu na tyłach gardła z całkowicie rozluźnionymi mięśniami. Stosuje również przetworzenia elektroniczne, choć bardzo rzadko i bardzo subtelnie.

Styl Joan LaBarbara różni się jednak całkiem od stylu Meredith Monk, gdyż związany jest z użyciem głosu w całkowicie abstrakcyjny sposób. LaBarbara mówiąc o swym utworze *Twelvesong*, w którym układa dwanaście nagrań swego głosu jedno na drugim, porównuje samą siebie do malarza, rozmieszczającego na płótnie barwne plamy. Podczas gdy Monk wykorzystuje ludzkie właściwości głosu, LaBarbara wydaje się czerpać przyjemność z doprowadzania go do brzmienia tak instrumentalnego, jak to tylko możliwe.

Kwestia eksplorowania potencjału ludzkiego głosu nasuwa te same pytania, co w przypadku muzyki wykorzystującej przetwarzanie elektroniczne. Pomysł śpiewania na wdechu może być fascynujący, ale jeśli nie miałby on żadnej wartości muzycznej, nie pozostałby fascynującym zbyt długo. W 1977 roku Meredith Monk skomponowała cykl solowych utworów wokalnych i dwa lata później wydała go na płycie *Songs from the Hill*. Stał się on areną poszukiwań nowych środków wokalnych. Mimo zastosowania osobliwych technik, album nie stanowi jednak ich katalogu; każdy utwór ma swój sens muzyczny, poczynając od intrygującego, bzyczącego dźwięku charakterystycznego dla utworu *Insect* (będącego czymś w rodzaju współczesnego *Lotu trzmiela*), a kończąc na nawiedzonym krajobrazie *Prairie Ghost*. „Większość dźwięków, które potrafię z siebie wydobyć, stanowi tylko środek prowadzący do celu. – mówi Monk – Dla innych wykorzystanie możliwości głosu mogłoby być celem samym w sobie. Ja nie przestanę rozszerzać skali możliwości głosu i obserwować, do czego jest zdolny, ale dla mnie jest to tylko środek ekspresji".

Kilkakrotnie w czasie swej kariery Monk uczestniczyła w projektach multimedialnych, próbując przełamać granice między muzyką, filmem i choreografią. W latach 60., gdy muzycznej awangardzie groziło przekształcenie się w istny cyrk „happeningów" i tak zwanych „manifestów artystycznych", Monk przyłączyła się do działań, w których wykorzystywano grupy ochotników wysypujących się z przestrzeni spektaklu w otaczające miasto. Zdesperowani widzowie musieli czasem zmagać się z ograniczeniami komunikacji miejskiej, by nadążyć za akcją przedstawienia. Odtąd jednak jej większe utwory odgrywano w jednym miejscu, choć nie przestawały być one równie ekscentryczne. Opera *Quarry* obsadzona jest przez aktorów, którzy zarazem śpiewają i tańczą, a niemy film reżyserowany przez kompozytorkę został zrealizowany specjalnie w celu prezentacji podczas przedstawienia.

Podobnym tropem podążyła Monk w *Recent Ruins* (1979), *Turtle Dreams* (1983) oraz *The Games* (1983). Ten ostatni utwór tylko pod jednym względem stanowi typową kompozycję Monk: obsada przewiduje sześnaście głosów i zestaw muzycznych dziwactw, w tym dudy flamandzkie, róg chiński oraz *Rauschpfeife* (rodzaj szałamai). Natomiast ponura scenería science fiction oraz tematyka faszyzmu i nuklearnej destrukcji jest nietypowa: to wpływ współpracownika Monk, autora libretta i reżysera, Ping Chonga. Z kolei *Recent Ruins* ze swym połączeniem muzyki i filmu pozostaje pod wieloma względami jedną z najbardziej imponujących i charakterystycznych produkcji Monk. Jej początek został zaczerpnięty z *Dolmen Music*, pełnej inwencji suity na sześć głosów z dodawaną okazjonalnie wiolonczelą i perkusją, wydanej na płycie z 1981 roku.

Monk

Nawet poza swym kontekstem, jakim był album *Recent Ruins*, *Dolmen Music* Monk pozostaje jednym z jej najbardziej efektownych, sugestywnych dzieł. Dolmen to duży kamień, który można często odnaleźć w układach trzech skał tworzących stół; są one rozsiane na terenie Anglii i Bretanii, Stonehenge stanowi najsłynniejszy przykład. Do napisania tego utworu zainspirowały Monk dolmeny Bretanii – „jechaliśmy między wzgórzami i natrafiliśmy na owe niewiarygodne ukształtowania skał. Miały tak dużo energii, poczułam się tak, jakbym musiała tam wejść i zaśpiewać". Muzyka, która zrodziła się z tego doświadczenia ma charakter ponadczasowy, bo, jak wyjaśnia Monk „To było jak próba dotarcia do początków cywilizacji. Gdy widzisz te dolmeny, to cię po prostu uderza – jacy ludzie, albo jacy ludzie i z jakiej planety, wznieśli te budowle? I myślę, że *Dolmen Music* jest bliskie jakiejś starożytnej cywilizacji, ale mogłoby także pochodzić z innej planety. Łączy w sobie wydźwięk futurystyczny i pradawny."

Choć *Dolmen Music* ma przede wszystkim nastrój niesamowity i rytualny, zawiera także momenty wzniosłości i kapryśności – „Nie sądzę, żebym kiedykolwiek mogła stworzyć utwór pozbawiony humoru", stwierdza Monk. „Myślę, że można osiągnąć formę, która ma w sobie zarówno humor, jak i tragedię – całe spektrum emocji jednego wieczoru. Ale to sprawia ludziom trudności. Kiedy idą na tragedię – otóż to – wyciągają chusteczki, a jeśli wybierają się na komedię, to nie może mieć ona żadnej głębi". Jako przykład przywołuje *Quarry* – opera jest tragiczna, ale mieni się przebłyskami humoru, które nadają smutkowi dodatkowy walor.

Dwuznaczności, jakie Monk wykorzystuje w swej muzyce – starożytność i futuryzm, humor i patos – nadają barwę dziełom innego nowatorskiego wokalisty, Davida Hykesa. Muzyka, którą Hykes komponuje dla swego Chóru Harmonicznego, ma korzenie zarówno w starożytnej tradycji azjatyckiej, jak i w ultranowoczesnych technikach wokalnych. I mimo iż jest ona zwykle eteryczna, wręcz ekstatyczna, czasem nie udaje się jej uniknąć złowieszczego brzmienia.

Między karierą Meredith Monk i Davida Hykesa istnieje wiele innych zbieżności. Podobnie jak Monk, Hykes był twórcą filmowym, co w 1974 roku przywiodło go do Nowego Jorku. Tam usłyszał muzykę La Monte Younga, której długo wytrzymywane dźwięki i obecność naturalnych składowych harmonicznych wskazywały kierunek, w jakim miał potem podążyć sam Hykes. Tak jak i Monk, Hykes dostrzega w swej muzyce coś więcej niż tylko abstrakcyjne doskonalenie sztuczek wokalnych. „Czuję, że Muzyka Harmoniczna należy do najbardziej obiecujących obszarów dzisiejszych poszukiwań muzycznych. Implikuje dogłębne zrozumienie dawnych, sakralnych wartości muzyki i stwarza całkowicie nowe możliwości, zarówno w kwestiach formy muzycznej, jak i głębi słuchania".

„Nowa głębia słuchania" to z pewnością klucz do zrozumienia każdego gatunku nowej muzyki, ma ona jednak decydujące znaczenie w przypadku tych kompozytorów, którzy, jak David Hykes, zajęli się badaniem niuansów pojedynczego dźwięku. Pomysł ten narodził się w latach 60. wraz z eksperymentami La Monte Younga nad długo przytrzymywanymi burdonami, a dziś można go odnaleźć w utworach Yoshi Wady, Phillа Niblocka i innych. Muzyka Chóru Harmonicznego oparta jest na rozwiniętej przez Hykesa i jego kolegów praktyce muzycznej, którą nazywa Chorałem (lub Śpiewem) Harmonicznym. Mówiąc w uproszczeniu, Hykes (podobnie jak każdy z członków jego grupy) potrafi śpiewać dwa dźwięki jednocześnie – podstawowy czy „fundamentalny", oraz jeden z jego alikwotów.

Tybetańscy mnisi buddyjscy oraz mongolscy śpiewacy *hoomi* („gardło") używali tej metody od wieków, ale tu, na Zachodzie, uważa się ją za nowe i radykalne osiągnięcie. W *The Well-Tuned Piano* La Monte Young osiągnął podobne brzmienie alikwotów, ale dopiero po przestrojeniu fortepianu na system naturalny, bliższy fizycznej rzeczywistości niż zachodni strój równomiernie temperowany. Głos można łatwo przystosować do każdego stroju, a przynajmniej równie łatwo śpiewa się w systemie naturalnym, jak równomiernie temperowanym. Meredith Monk używa prostego śpiewu alikwotowego w jednej ze swych *Songs from the Hill*, a Joan LaBarbara stosuje go w kilku utworach, jednak eksplorowanie multifonów, alikwotów, które mogą być odizolowane od tonu podstawowego, stała się znakiem rozpoznawczym Chóru Harmonicznego.

Hykes rozpoczął pracę nad tym nietypowym stylem wokalnym w 1974 roku, gdy usłyszał nagrania śpiewów tybetańskich i mongolskich. Choć zachwycił się czysto technicznymi aspektami śpiewu, ujęła go też ukryta w tej muzyce intencja, wymagająca swoistej dyscypliny czy rytuału. „Poczułem, że ten typ muzyki uosabia wartości, których potrzebujemy, a o których zapomnieliśmy". W tym samym roku Hykes zaprezentował w nowojorskim Whitney Museum film pt. *Moving Parts*. W ramach ścieżki dźwiękowej zażyczył sobie tego, co nazwał „głosem rozszczepionym lub pryzmatycznym". Odkrył, że harmonizator, skonstruowane niedawno narzędzie przeznaczone do elektronicznych efektów specjalnych, pozwoli mu stworzyć nieziemski chór przy użyciu tylko jednego głosu na pojedynczej ścieżce nagrania.

Niemniej jednak, niezadowolony z przetworzeń elektronicznych, zabrał się za próby, podczas których zarówno odtwarzał, jak też poszerzał techniki tybetańskiej i mongolskiej muzyki sakralnej. Na określenie swego dzieła ukuł termin Muzyka Harmoniczna: „Wybrałem ten termin, by objąć nim zarówno ideę dzieła muzycznego, jak i wszystkie konsekwencje szeregu harmonicznego oraz myśl, że muzyka może nam pomóc w powiązaniu różnych poziomów naszego wewnętrznego doświadczenia. A zatem »harmoniczna« w sensie *harmonijnej relacji*."

W 1975 roku Hykes wraz z pięcioma innymi wokalistami stworzył Chór Harmoniczny. Choć ich pierwszy album ukazał się dopiero w 1983 roku, zespół nagrał kilka prywatnych kaset i występował w różnych miejscach. Z uwagi na swój charakter śpiew ten wymagał rezonującej przestrzeni, która pomoże wyraźnie zabrzmieć wyższym alikwotom – chór zaczął więc występy w kościołach i opactwach, w tym w nowojorskiej Katedrze Św. Jana Apostoła, budynku znakomitym pod względem akustycznym, od wielu lat ulubionym przez muzyków. Harmoniczny Chór Hykesa zaczął rezydować w katedrze od 1979 roku i nagrał tam część albumu *Current Circulation* (1984).

Teoria i techniki związane ze śpiewem harmonicznym mogą wydawać się tajemnicze i egzotyczne, bo opierają się na systemie naturalnym, a to, co z początku wydaje się jednym prostym tonem, nagle rozpada się na dwa lub trzy różne dźwięki. W rzeczywistości zasady szeregu harmonicznego i systemu naturalnego są zaskakująco proste, zwłaszcza w porównaniu ze złożonym, sztucznym strojem skal spotykanych w muzyce zachodniej.

Szereg harmoniczny przekracza próg słyszalności. Chór Harmoniczny Hykesa osiąga tę granicę, dzięki czemu wysokie alikwoty zyskują nierealną, niemal elektroniczną jakość. Trzeba trochę wysiłku, by pamiętać, że cała ta muzyka powstaje przy użyciu nieprzetworzonych ludzkich głosów. Pierwszy znany album Chóru Harmonicznego, *Hearing Solar Winds* zdumiewał i zachwycał słuchaczy, spośród których wielu utrzymywało, że w trakcie nagrywania musiał zostać zastosowany „jakiś trick".

Podobnie jak szereg harmoniczny, sposoby tworzenia słyszalnych alikwotów są całkowicie naturalne. Samo mówienie pociąga za sobą zmianę struktury alikwotowej, niezależnie od tego, na jakiej „nucie" się akurat znajdujemy: wymawiając samogłoskę *u* konstruujemy jeden zestaw alikwotów, wymawiając *i* – inny. Tak naprawdę branie długiego oddechu i śpiewanie jakiegoś dźwięku z głębi klatki piersiowej przy równoczesnej zmianie układu ust z samogłoski *u* na *i* stanowi bardzo prosty sposób na wydobycie składowych harmonicznych.

Wraz ze swymi kolegami z Chóru Harmonicznego, zwłaszcza Timothym Hillem, Hykes rozwinął pięć poziomów Śpiewu Harmonicznego:

• Poziom pierwszy, spotykany w muzyce tybetańskiej, na którym śpiewak przytrzymuje nutę podstawową – „w ich przypadku bardzo niską – mówi Hykes – która jest tak naprawdę niższą składową harmoniczną wyższego tonu podstawowego" – oraz wybrany alikwot, trwający przez cały śpiew.

• „Poziom drugi – kontynuuje Hykes – słyszysz czasem przelotnie w zachodniej muzyce liturgicznej, chociaż nie wiem, czy jest on zamierzony. Prosta melodia rozbrzmiewa lub nagrywana jest w rezonującej przestrzeni, i, jeśli posłuchasz uważnie, możesz usłyszeć poruszającą się równolegle składową harmoniczną".

• Poziom trzeci zapożyczony został ze śpiewu *hoomi* z Mongolii, w którym przytrzymuje się ton podstawowy, podczas gdy śpiewak improwizuje ruchliwą linię melodyczną opartą na dźwiękach pochodzących z jego szeregu alikwotów.

• Poziom czwarty odwraca ten proces. Składowa harmoniczna jest stale przytrzymywana, a pod nią poruszają się tony podstawowe. Śpiewa się melodię w tradycyjnym sensie, lecz towarzyszy jej wysoki burdon. Melodia składa się wyłącznie z tych dźwięków, które mają odpowiedni alikwot w szeregu harmonicznym. Prostym przykładem byłoby śpiewanie dźwięku *c*, oraz jego dziewiątego alikwotu, *d*, a następnie *g* i jego trzeciego alikwotu, jakim jest również *d*. W efekcie następuję przejście z *c* na *g*, podczas gdy *d* pozostaje niezmienne.

• Poziom piąty polega na równoczesnym ruchu tonów podstawowych, jak i alikwotów. „To tajemnicze zjawisko w tworzeniu muzyki – twierdzi Hykes, bo przywykliśmy słuchać jedynie tonów podstawowych, podczas gdy technika ta wymaga „zrównoważonego słuchania, dzięki któremu można podążać zarówno za ruchem alikwotów, *jak i* tonów podstawowych".

Muzyka Hykesa jest z definicji konsonansowa, co nie musi koniecznie oznaczać tonalności w tradycyjnym sensie (wiele górnych alikwotów wykracza poza wszelkie słyszalne skale), jednak niezależnie od tego, jak złożony i dysonujący będzie pojedynczy interwał, wykonywane dźwięki są zawsze zharmonizowane: wibracje pozostają zgodne. Oto jedno ze znaczeń terminu „Muzyka Harmoniczna". Pozostałe znaczenia opisują muzyczne intencje Hykesa, wykraczające poza zwykłe tworzenie egzotycznych dźwięków w nietypowych miejscach.

„Moim celem w muzyce – utrzymuje Hykes – jest urzeczywistnienie zarówno stanu harmonii w słuchaczu (stanu, który tak naprawdę w nas tkwi, ale na który pozostajemy głusi), jak i bardziej aktywnego wsłuchiwania się w życie takie, jakim jest". Mimo iż Chór Harmoniczny przyciągnął wielu fanów New Age z ich własnym pojęciem harmonii, Hykes zaprzecza jakimkolwiek powiązaniom z tym ruchem. „Dla kompozytora i wykonawcy nie ma formuły, do której można się »podłączyć« – muzyki »New Age« czy »nowej muzyki«. Nie ma formalnego gruntu, na którym można by stanąć, poza naprawdę poważną pracą nad naszym słuchaniem". Jeśli ktoś chciałby zarzucić Hykesowi, że traktuje on siebie zbyt poważnie, musi pamiętać, że choć instrument, którego używa kompozytor, jest niemal uniwersalny, Muzyka Harmoniczna wymaga treningu i ogromnej dyscypliny.

Podczas gdy najstarszy instrument w zadziwiający sposób powraca do nowej muzyki w utworach takich artystów, jak Meredith Monk, Joan LaBarbara, David Hykes, Kirk Nurock oraz Mathias Rüegg, muzyka wokalna odradza się także w swych bardziej konwencjonalnych formach. Ruch New Age odkrył na nowo chorał gregoriański, chorał wschodnioeuropejski (który może być nawet bardziej frapujący), jest dzisiaj bardzo dobrze reprezentowany w fonografii. Nowy typ muzyki wokalnej wyrósł w łonie elektroniki: rozmaite metody cyfrowego przekształcania brzmienia ludzkiego głosu są stosunkowo nowe, ale pojawiło się już kilka fascynujących albumów z „przetworzonym" śpiewem naturalnym.

Komputerowy chór Michaela McNabba, „mimowolne piosenki" Scotta Johnsona stworzone na drodze manipulacji taśmą oraz sterowana głosem muzyka komputerowa Paula Lansky'ego – wszystko to przykłady muzyki przetwarzanej. Philip Glass używa w trasach koncertowych tzw. emulatora, który zwielokrotnia pojedynczy głos, dzięki czemu kompozytor osiąga efekty chóralne bez logistycznych (i finansowych) problemów związanych z podróżowaniem z całym zespołem. I oczywiście *I Am Sitting in a Room* Alvina Luciera to być może najbardziej skrajny przykład tworzenia muzyki przy pomocy elektronicznie przetwarzanych dźwięków wokalnych.

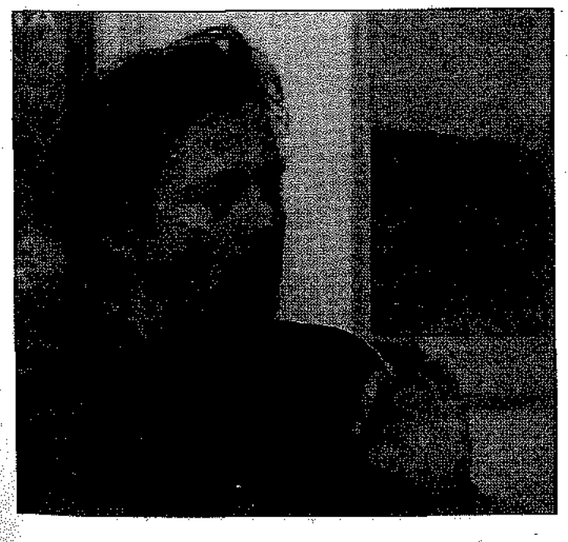
Podobnie jak to było w przypadku muzyki elektronicznej, wyzyskanie potencjału ludzkiego głosu przyniesie równą korzyść muzykom-amatorom, co ich profesjonalnym kolegom, a w ostateczności, każdemu, kto potrafi mówić i śpiewać – może niezbyt dobrze, ale nie to jest ważne. Przy odpowiednim treningu każdy jest w stanie nauczyć się śpiewać kilka alikwotów i upewnić się, że on czy też ona zawsze pozostają względnie nastrojeni dzięki akustycznym właściwościom szeregu harmonicznego. Dostęp do magnetofonu sprawia, iż nawet mowa może stać się muzyką lub przynajmniej zyskać cechy muzyczności.

Dlaczego muzycy dopiero od niedawna zaczęli pracę nad rozszerzaniem zasięgu technik wokalnych? Precedensy, które miały miejsce w muzyce rockowej, mogły w tym nieco pomóc. Stawianie Enrico Carusa, Bessie Smith czy Binga Crosby'ego za wzory sztuki wokalnej musi być mocno zniechęcające dla każdego, kto nie został obdarzony dobrym głosem, ale jeśli Bob Dylan czy Lou Reed mogą wzbogacić swe głosy, wówczas staje się naturalne, że ambitni wokaliści zyskują na śmiałości. W każdym razie głos ludzki cieszy się wreszcie zasłużoną uwagą i witany jest z entuzjazmem przynależnym każdemu nowo odkrytemu instrumentowi. A dla wielu tym właśnie jest.

John Schaefer

Tłumaczenie: Ewa Schreiber

Powyższy tekst stanowi tłumaczenie skróconej wersji X rozdziału książki Outer New Sounds, A listener's Guide to New Music, wydanej przez Harper & Row w roku 1987.



Czasoprzestrzeń głosu

Wywiad z Olgą Szwajgier

Czy sopran może mieć skalę 6 oktaw i używać flażoletów? Olga Szwajgier udowadnia, że tak i że dodatkowo może uprawiać repertuar współczesny (kilkaset prawykonań), jak i klasyczny i wcześniejszy, nie mówiąc o występach w kwartecie (z pianistą Sławomirem Zubrzyckim, kontrabasistą Kazimierzem Pyzikiem oraz perkusistą Maciejem Czarneckim), prowadzeniu warsztatów i kursów, wykładaniu (Wyższa Szkoła Teatralna w Krakowie, Akademie für Neue Musik w Schwazu, autorskie Laboratorium Głosu w Warszawie), przerywanym dziesiątkami koncertów, względnie otrzymywaniem doktoratów honoris causa... Od 30 lat żywa i zaskakująca legenda nie tylko polskiej sceny muzycznej.

Tadeusz Wielecki powiedział kiedyś, że wokaliści najbardziej się obnażają, że głos jest instrumentem, który wymaga największego odsłonięcia swego wnętrza (instrumentaliści w jakiś sposób ukrywają się za przedmiotem). Czy przełamywanie własnej intymności jest procesem, czy też następuje za każdym razem, kiedy wychodzi Pani na scenę?

Nic nas tak nie obnaża, jak głos. Słysząc kogokolwiek, można określić jego wiek, zdrowie, zarówno fizyczne, emocjonalne, mentalne, jak i duchowe. Wszystko to ujawnia się w głosie, wszystko można sprawdzić. Kiedy mówimy jasnym, promiennym dźwiękiem, wiadomo, że jesteśmy zdrowi, natomiast gdy brzmienie naszego głosu jest stłumione, znaczy to, że mamy jakieś problemy, np. z płucami albo wynikające z choroby gardła, strun itd.

Z głosem związana jest także umiejętność ogromnej koncentracji, mającej na celu opanowanie fizjologii na tyle, na ile jest to możliwe w naszej kulturze, w której nie oddychamy dla zdrowia, tylko aby przeżyć; nasza kultura nie ma pojęcia o oddychaniu. O oddychaniu wie cały Wschód. Tam jogini ćwiczą rozmaite oddechy. Mogą regulować bicie serca, krążenie, mogą regulować całą swoją fizjologię. My – nie. Joga wciąż jest u nas traktowana jako coś bardzo negatywnego (trzeba by dłużej tłumaczyć ten proces izolacji?), a przecież większość zwykłych ćwiczeń, które znamy, ma swoje odpowiedniki w jodze – tam nazywają się asany. Albo oddechy [illegible], które znam od mojej pani profesor Leokadii Kukowskiej – zalecała je stosować jako wspaniałe ćwiczenia oddechowe. Eksperymentowałam z nowymi technikami również dlatego, że było mi to potrzebne do [illegible] strun głosowych. Ważne to właśnie oddechem, wyobraźnią, uwagą. Część z nich drga, a część w ogóle nie [illegible]. Cieszę się, że dzięki wyobraźni i intuicji udało mi się w jakimś stopniu dojść do tego samego, co w Indiach, w Tybecie funkcjonuje od tysięcy lat. I że dzięki temu potrafiłam rozszerzyć skalę mojego głosu do około 6 oktaw. Każdy może to powtórzyć, ponieważ wszyscy jesteśmy zanurzeni w jednym polu morfogenetycznym. Wymagana jest cierpliwość i wiara we własne możliwości.

Dlatego uśmiecham się na plagiaty. Nie ma czegoś takiego jak plagiat. Każdy człowiek, który jest otwarty, nie odcina się od intuicji, nie myśli tylko poprzez logikę, ale także tą kreatywną, intuicyjną, sięga po muzykę, która już „tam" jest gotowa. Być może ktoś wcześniej usłyszał owe dźwięki, ktoś inny później, ale usłyszeli to samo. Bo ta muzyka na pewno istnieje, gdyż wszystko, co jest we wszechświecie, wydaje swój dźwięk, poruszając się! A my się tylko podłączamy, co widać i słychać podczas improwizacji! W takich chwilach nie nadążam ze zbieraniem dźwięków.

Czy improwizacja przedstawia dla Pani jakąś trudność? Czy wymaga natchnienia, nastroju? Choć zaczynam rozumieć, że to wszystko rodzi się w inny sposób...

Powrotu do improwizacji uczę na pierwszych moich zajęciach warsztatowych, ponieważ uważam, że każdy człowiek jest twórczy. Improwizacja jest... wrodzona. Należy tylko skupić na samym sobie należytą uwagę oraz wierzyć w siebie. Widzialna wibracja jest światłem, a słyszalna dźwiękiem. Widzi się i słyszy dźwięk i barwę. Bo to jest to samo.

Kiedy zaczęłam moje eksperymenty z głosem, zaczęłam widzieć dźwięki, które śpiewałam. Rozbłyski barw. I wierzyłam, że jeśli ten dźwięk zaśpiewam w taki lub inny sposób, to on będzie miał taką albo inną barwę. To było piękne. Takie doświadczanie siebie. Nie było to zresztą nic nadzwyczajnego. Nadzwyczajne jest to, że ludzie o tym nie wiedzą – nie ćwiczą, nie śpiewają, więc nie mają o tym pojęcia.

Czy te poszukiwania podyktowane były Pani własną potrzebą, czy może ktoś albo coś (np. śpiewy alikwotowe) było dla Pani inspiracją?

W latach 70. nie miałam skąd czerpać jakichkolwiek wzorców, bo cóż za wzorce w tamtym czasie mogliśmy mieć... Nic poza sobą i swoją pasją nie miałam, byłam jednak ciekawa. Fascynował mnie każdy dźwięk. Zupełnie inaczej, niż, powiedzmy, wymagałaby tego szkoła. Ta służy nauczaniu umiejętności sprawdzonych w kulturze europejskiej – i dobrze! Natomiast mnie fascynował dźwięk jako coś zupełnie innego, jako czasoprzestrzeń. Dźwięk powstaje tu i teraz, więc interesowało mnie to, jaki on jest właśnie teraz, w tej sekundzie, i jak działa na niego przestrzeń, jaką ma w danym momencie barwę, jak wpływa nań moja fizjologia, i odwrotnie – co mam robić, żeby ten dźwięk był zawsze czysty, świetlisty.

A to zależy od Pani wyobraźni, jakiegoś duchowego podejścia, czy od dobrego wyćwiczenia aparatu?

Śpiew jest sprawą duchowości, a nie materii. W ogóle wszystko związane jest z duchowością. Ciało nieożywione duchem nie działa. Kiedy przekraczałam moje ograniczenia fizjologiczne, to za każdym ćwierćtonem doznawałam uniesienia. To jest tak, jakby człowiek wierzący powiedział: zobaczyłem stopę Boga. Bo nagle się dowiadujemy, że jako istota duchowa możemy dużo więcej, niż pozwalają nałożone nam kajdanki kulturowe. Myślą stwarzamy swój świat stworzeń na Obraz i Podobieństwo Boga! Kiedy to zrozumiemy, możemy iść, iść, iść dalej, w rozwój.

A czy według Pani są jacyś kompozytorzy, którzy mają swoistą intuicję w komponowaniu na głos?

W dawnych czasach wszyscy ludzie śpiewali, więc na temat głosu wiedzieli dużo z doświadczenia. Śpiewający jakikolwiek kompozytor jest błogosławieństwem dla śpiewaków.

W jakim repertuarze czuje się Pani szczególnie dobrze?

Preferuję muzykę obecnie tworzoną! Kompozycje moich bliskich przyjaciół, którzy myślą podobnie jak ja, oraz własne. Śpiewam siebie, mając wiedzę o fizyce kwantowej, o częstotliwości dźwięków i ich zdrowotnym działaniu. To mnie interesuje.

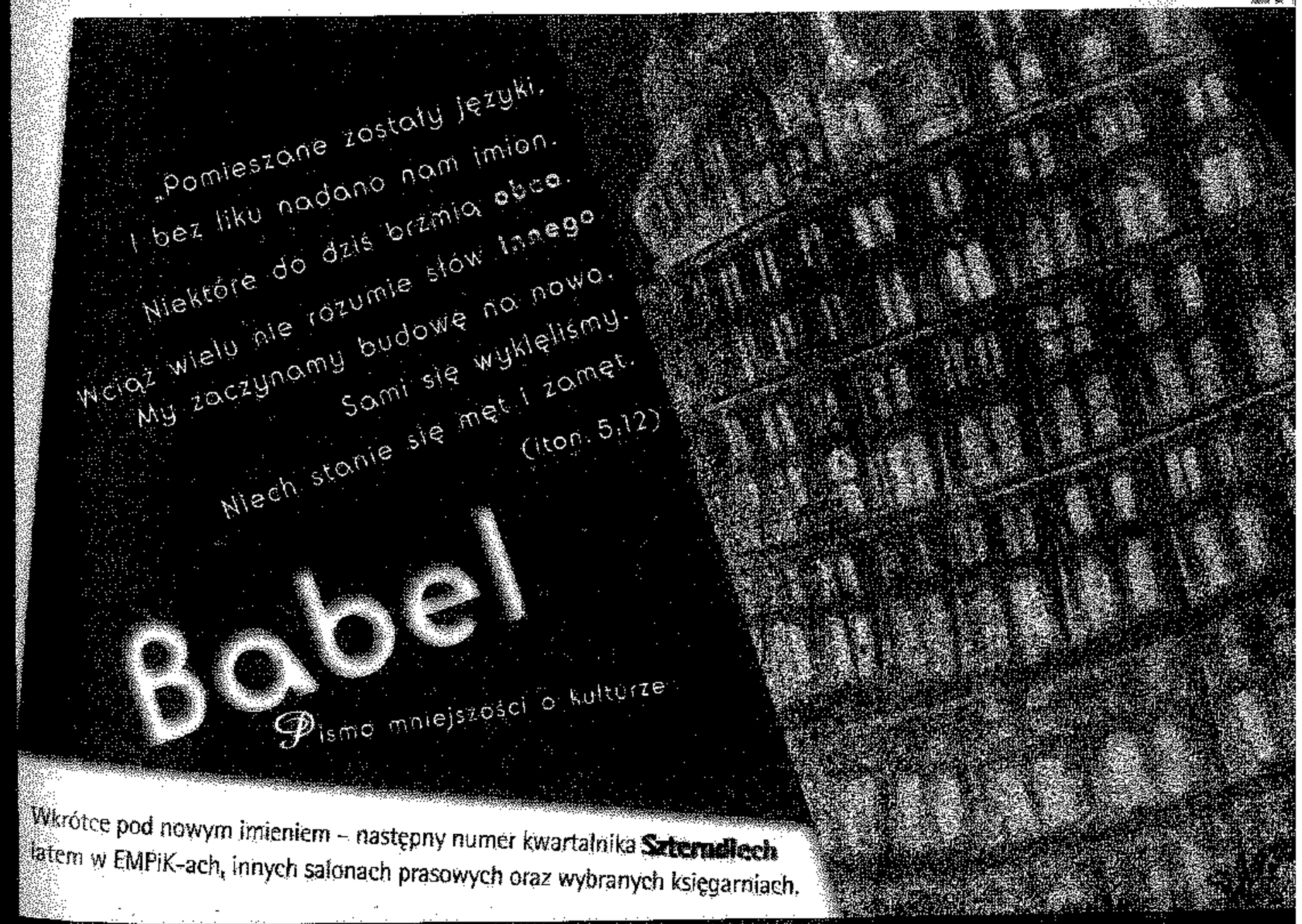
A belcanto? Jak może być teraz rozumiane (bo sam termin ma wydźwięk bardzo pozytywny)?

Belcanto to podstawa. Piękno śpiewania, zdrowe prowadzenie dźwięku jest fundamentem, od którego dopiero możemy się odbić. Na jego podłożu możemy śpiewać muzykę różnorodną stylistycznie. Mam wykształcenie klasyczne, czyli belcanto leży u podstaw wszystkich moich eksperymentów. Możemy podejmować różnego typu style w muzyce – a to jazz, a to muzyka współczesna, a to klasyka albo barok – nie ma to znaczenia. Ważne jest belcanto, czyli piękno śpiewu. Sztuka jest pięknem wydobytym dzięki pracy z siebie, dla siebie i innych, a jeżeli się tego nie akceptuje, tzn. że antysztuka zajmuje miejsce sztuki.

Chciałam jeszcze zapytać o kontakt z odbiorcą. Eksperymenty w muzyce może trochę zamykają. Bo śpiew, który nie jest naturalny dla odbiorcy, pomimo tego, że ma w sobie ekspresję, bywa dość trudno przyswajalny. Co zrobić, żeby dla osób, które nie mają obycia z eksperymentami stanowiło to jakieś przeżycie?

Rozwój następuje poprzez eksperymenty – tak jest w nauce, w sztuce i we wszystkich dziedzinach życia. Ludzie otwarci jak dzieci przyjmują nowości z zainteresowaniem; zamknięci boją się ich, są nieufni, nie chcą się uczyć, ponieważ to burzy ich świat. A może wprowadzić powszechne nauczanie muzyki do szkół podstawowych i średnich? Tam przecież nabiera się obycia z dźwiękami, frazami, melodiami, ekspresjami, nowościami, eksperymentami...

Wywiad przeprowadziła Marta [illegible] w maju 2008 roku. Tekst autoryzowany.



ERA of the EAR

Wywiad z Mieczysławem Litwińskim

[illegible]

[illegible] Boehme, De Signatura Rerum

Jako jedyny polski kompozytor zbliżył się tak bardzo do estetyki Terry'ego Rileya i La Monte Younga oraz ideologii new age. Podczas swego pobytu w Nowym Yorku nawiązał artystyczną znajomość z obydwoma nestorami minimal music, współpracował z legendarnym Harmonic Choir Davida Hykes'a oraz Tibetan Singing Bowl Ensemble, koncertował z własnym zespołem w Carnegie Hall, zbierał komplementy od Cage'a oraz opiniotwórczych krytyków, między innymi słynnego Johna Schaffera, zaś słuchacze prowadzonej przez tego ostatniego audycji *New Sounds* nadali mu 20 lat temu zaszczytne miano *kompozytora roku*. W Polsce natchniona, szlachetna prostota jego pieśni pozostaje nazbyt prosta dla filharmonicznej neomoderny, nazbyt egzotyczna dla natchnionych neoromantyków i nazbyt szlachetna dla bruitystów nowej sceny eksperymentalnej. Uczy śpiewu, podróżuje, zgłębia tajniki teorii i praktyki muzyki perskiej, wraz z żoną Sabą Krasoczko daje sporadyczne koncerty jako duet Sol et Luna. Panie i Panowie: Mieczysław Litwiński.

Czym jest głos? Czym różni się od dźwięku?

[illegible]

Czy był taki moment, w którym odkrył Pan głos na nowo?

[illegible] lat, na początku lat 70-tych, zacząłem profesjonalnie śpiewać w świetnym i znanym wówczas kwartecie wokalnym (NOVI Singers – New Original Vocal Instruments). Śpiewałem jazz, Szopena. Uczyłem się improwizacji. Głos rzeczywiście stawał się dla mnie instrumentem. Później – w trakcie i po studiach kompozycji – praktykowałem instrumentalną muzykę intuicyjną w kręgu takich artystów jak Krzysztof Knittel, czy nieżyjący już Andrzej Bieżan. Gdy po studiach wyjechałem z Warszawy na wieś, zająłem się ziołami, grą na kamieniach i tworzeniem pieśni. Gromadzone w cyklach, wykonywałem je podczas koncertów solowych z towarzyszeniem instrumentów, najchętniej fisharmonii i harmonium, często w niecodziennych miejscach, w otoczeniu natury. Wtedy to odkryłem głos po raz drugi. Później, w Nowym Jorku, występowałem jako śpiewak, instrumentalista i kompozytor w wielu muzeach, galeriach i salach koncertowych (m. in. w Carnegie Hall). Śpiewałem też w Harmonic Choir, chórze śpiewającym a capella i używającym w nowatorski wtedy sposób technik śpiewu harmonicznego (alikwotowego). Podczas innych występów śpiewałem też „wahadłowo" (tj. na wdechu i wydechu) oraz używałem szerokiego zakresu tzw. „rozszerzonych technik wokalnych". To był kolejny etap mojej pracy z głosem. W ostatnich latach oprócz stałej praktyki koncertowej i pedagogiczno-warsztatowej poznaję śpiew i kulturę muzyczną Iranu. Wiele też pracuję w naturze. Od lat realizuję w przestrzeniach naturalnych różne działania. Od kilku lat – śpiewany w różnych porach roku spektakl-wędrówkę. Wymienienie tych doświadczeń w porządku chronologicznym uświadamia mi, że praca głosem czy też z głosem jest ważną częścią mojej nieustającej muzycznej przygody. A co do pojedynczych ważnych chwil, to rzeczywiście zdarzały się czasem takie wyjątkowe. Kiedyś śpiewałem własną pieśń o umieraniu, a w ostatnim rzędzie siedzieli ludzie w podeszłym wieku i cały czas płakali. Poczułem wtedy wielką odpowiedzialność za sytuacje, których jestem sprawcą i za uczciwość przekazu. To rodzaj powołania: poprzez działanie słowem, pieśnią, dźwiękiem. Doświadczyłem też sytuacji transowych, szamanistycznych, w których poczułem, że to moja droga. Odkrywając głos jako instrument przekazu i transformacji.

W naszym systemie edukacji głos ma znaczenie marginalne. W Indiach czy Iranie muzyka instrumentalna jest ściśle powiązana ze śpiewem, ze słowem. W Iranie gra się melodie organicznie związane z poezją. Pod nutami, które gra muzyk, są wiersze. I bardzo często instrumentaliści myślą podczas gry frazami poetyckimi. To sposób działania, o którym mówi się w odniesieniu do starożytnej Grecji, ale który potem zatraciliśmy. A klasyczna muzyka perska zachowała ten pierwotny synkretyzm słowa i dźwięku.

A jaka jest wartość synkretycznego związku słowa, dźwięku i ruchu, o którym Pan wspomniał? Zakładam, że w Pana twórczości chodzi o rekonstrukcję tej jedności (przynajmniej słowa i dźwięku).

Moje warsztaty śpiewu przez wiele lat funkcjonowały pod nazwą „Strojenie siebie". Związane jest to z koncepcją człowieka jako żywego instrumentu, co wywodzi się oczywiście z tradycji pitagorejskiej oraz średniowiecznych kategorii *musica mundana, musica humana i musica instrumentalis*. W warsztatach śpiewu koncentruję się na synkretycznej jedności zrytmizowanego ruchu, oddechu i wreszcie głosu, który może nieść słowo.

Moja działalność jest, jak sądzę, wielowątkowa. I rzeczywiście, jednym z jej zasadniczych wątków jest kontynuacja tradycji pieśni. Nawiązuję świadomie do różnych jej przejawów, zarówno w wymiarze historycznym, geograficznym jak i ponadczasowym, mitycznym. Ważne jest oczywiście słowo i przekaz, jaki niesie. Inspiruje mnie literatura, która dotyka istoty rzeczy albo przynajmniej się o nią ociera. Czasami bywają to teksty poetyckie. Często wracam do swoich ulubionych autorów: Czuang Tsy, Dżallal ad Din Rumi, Novalis, Angelus Silesius. Do swoistej wewnętrznej archeologii dawnych kultur, religii i ścieżek duchowych: zaratustrianizmu, hermetyzmu, pitagoreizmu.

Tak więc: jeśli rekonstrukcja, to nie jakiejś określonej tradycji, lecz czegoś naturalnego i pierwotnego w samym sobie. Umiejętności słuchania i słyszenia swojego wewnętrznego głosu.

Czy bliskie są Panu odżywające dziś koncepcje Jeana-Jacquesa Rousseau o pierwotnej, prewerbalnej jedności emotywnego języka i muzyki?

Oczywiście. Języki mogły mieć kiedyś w dużej mierze charakter onomatopei i z niej rozwijały się w złożonych procesach. A mowa to też jakaś forma śpiewu, tyle że o ograniczonym diapazonie.

Uczyłem się ostatnio trochę języka sumeryjskiego. Tam na oznaczenie jednej sylaby fonicznej istniało bardzo wiele różnych znaków. Niewykluczone, że odpowiadały one różnym wysokościom i że był to język tonalny. Nie trzeba zresztą szukać daleko. Gdy przyjrzymy się poezji średniowiecznej, to okazuje się, że była ona bardzo „oralna". Sagi islandzkie, celtyccy filidzi, trubadurzy, minnesingerzy... Poezja Waltera von der Vogelweide jest pod tym względem bardzo podobna do pełnych asonansów poematów Dżallal ad Dina Rumiego mogących służyć do tańca i słuchania poza swą warstwą semantyczną.

W Pana twórczości słowo ma jednak ogromne znaczenie. „Głos prewerbalny" zdaje się schodzić zdecydowanie na drugi plan. O wiele większy nacisk niż na walory brzmieniowe kładzie Pan na związek z tekstem i tradycyjnie pojętą śpiewność. I to pomimo technicznego opanowania szeregu środków z obszaru tak zwanych poszerzonych technik wokalnych. Chyba nie jest Pan ogromnym miłośnikiem wokalistyki eksperymentalnej, sonorystycznej?

Przebywając wśród artystów o orientacji eksperymentalnej, podążałem podobną ścieżką, zwłaszcza w Nowym Jorku. Praktykowałem wszelkie sposoby śpiewu. I w żaden sposób nie podważam walorów tego typu działania. Śpiew w Chórze Harmonicznym był jednym z ważnych doświadczeń, również współpraca z Tibetan Singing Bowl Ensemble.

Poszukiwania sonorystyczne są interesujące jako środek warsztatowy i ciągle właściwie odgrywają pewną rolę w mojej twórczości. Wiele dźwięków w moich pieśniach należy do tej kategorii, tyle tylko że nie są one traktowane jako wartość sama w sobie. Chodzi raczej o wzbogacenie palety dźwiękowej, o pewne efekty ilustracyjne. Dziś katalog możliwości wydobywania dźwięku głosem interesuje mnie bardziej pod kątem modalności czyli sposobów, w jakie głos może wyrażać pewne formy wypowiedzi, na przykład: pieśń, zaklęcie,

lament, prośba, skarga, itd. Jakimi sposobami to osiągać – to jest cel moich poszukiwań, nie dźwięk sam w sobie.

***Jednakże duet Sol et Luna ma w repertuarze, oprócz cyklów pieśni, program pod tytułem* Techniki archaiczne i prewerbalne...**

To prawda. [illegible]

[illegible]

A co wydaje się Panu bardziej inspirujące? Poszukiwania stricte eksperymentalne czy techniki zaczerpnięte z pewnych „żywych źródeł", jak chociażby śpiew alikwotowy?

[illegible]

Twórcy bliscy Panu – Terry Riley i La Monte Young – chociaż są mistrzami stylu kirani, nie łączą elementów śpiewu indyjskiego ze swoją twórczością kompozytorską w ogóle (Young), bądź czynią to sporadycznie (Riley). Czy eklektyczne podejście, o którym Pan mówi, nie jest niebezpieczne? Czy różne tradycje po prostu się nie gryzą?

Nie jestem purystą [illegible]

A jaki jest Pana stosunek do tradycji klasycznej, zwłaszcza do belcanta?

[illegible]

ny sopranowi. Ale też wiolonczela, która świetnie imituje męski baryton. A prawdziwym królem, jeśli chodzi o podobne głosowi bogactwo wyrazu i pełną emocji barwę, jest nej.

Nauka śpiewu w Europie czeka na swoją reformę. Taka rewolucja dokonała się w już w kwestii instrumentów perkusyjnych w XX w., ale śpiew praktycznie się nie zmienił. Są oczywiście pojedyncze osoby, ale nie było wielkiej przemiany. Uczelnie są bastionem konserwatyzmu, co jest skuteczne jeśli chodzi o operę, o śpiew w wielkich salach z wielkimi zespołami. Ale przydałoby się więcej różnorodności i subtelności. Jest tyle niewykorzystanych, choć bardzo oczywistych możliwości kształcenia głosu. W mojej praktyce stosuję i polecam śpiew w warunkach naturalnych, w przyrodzie, poza salą koncertową. Istnieje wiele możliwości. Można chociażby śpiewać zarówno na wdechu jak i na wydechu. W Nowym Jorku dałem cały koncert na wdechu z zespołem Tibetan Singing Bowl Ensemble. Na koncerty tej formacji przychodził John Cage i bardzo mnie wtedy skomplementował.

A czy pieśń XIX-wieczna stanowi dla Pana jakiś punkt odniesienia?

Posiłkuję się różnymi tradycjami, w tym bardzo mocno tradycją zachodnią, jednak raczej tą pitagorejską, orficką. Ideałem są dla mnie instrumentaliści będący jednocześnie śpiewakami; wykonujący muzykę w celu transformacyjnym albo rytualnym. A jeśli chodzi o pieśń romantyczną, to naprawdę są tam piękne momenty. Taki Schubert śpiewający w gronie przyjaciół... Choć nie wiemy, jak to brzmiało naprawdę; można przypuszczać, że bylibyśmy dziś trochę zaskoczeni. Jest to tradycja bardzo mi bliska jako kompozytorowi wykształconemu w sposób klasyczny. Ale nie mniej inspirujące są inne tradycje; na przykład pieśń dziadowska. Sytuacja sakralna, w której głos staje się rodzajem medium.

A Kawalerowie Błotni? Ta formacja ma dla Pana wymiar raczej artystyczny czy towarzyski?

Ja traktuję to jako inspirującą sytuację przyjacielską. Bardzo długo w życiu zajmowałem się intensywnie improwizacją i muzykowaniem intuicyjnym. Sens artystyczny tego typu twórczości zawiera się w kategorii spotkania: czy będziemy się wzajemnie słuchać, czy nie... Więc to jest dla mnie ważne jako realizacja pewnego modusu istnienia w ogóle – modusu instrumentalisty, improwizującego na żywo muzyka.

Wywiad przeprowadził Michał Mendyk w czerwcu 2006 roku. Tekst autoryzowany

AD LIBITUM

(improwizacja jako element edukacji kulturalnej)

6-10 listopada 2006
Centrum Sztuki Współczesnej
Zamek Ujazdowski w Warszawie

Międzynarodowe seminarium połączone z warsztatami i koncertami zorganizowane przez Polską Radę Muzyczną

WARSZTATY Będą się odbywać między 6 a 10 listopada codziennie rano od godziny 10 do 13 w Zamku Ujazdowskim. Ilość uczestników każdego warsztatu – 15 do 20 osób. Codziennie odbywać się będą 2-3 warsztaty. Jednym z najważniejszych będzie warsztat z udziałem dzieci oraz ich nauczycieli prowadzony przez kompozytorów i wykładowców Akademii im. Leosa Janacka w Brnie - Ivo Medeka i Markétę Dvořákową przy współpracy Mieczysława Litwińskiego, Tadeusza Wieleckiego, Marka Chołoniewskiego i Krzysztofa Knittla. Podczas tych zajęć przedstawione zostaną różne ćwiczenia, metody i techniki łączące zabawę z improwizacją muzyczną, które mogą być wykorzystywane na każdym poziomie wykształcenia muzycznego i w każdej grupie wiekowej. Warsztat ten, odbywający się przez wszystkie dni seminarium, zakończony będzie udziałem jego uczestników we wspólnym koncercie finałowym na zakończenie seminarium. Inne warsztaty prowadzić będą: Szabolcs Esztényi, Peter van Bergen (z Holandii), Alejandro Iglesias Rossi (z Argentyny), Cecil Taylor (USA), Tony Oxley (Wielka Brytania).

SEMINARIA Codziennie o godzinie 15 odbywać się będą seminaria z udziałem wybitnych muzyków, teoretyków i kompozytorów prowadzących poszczególne warsztaty. Przewidywana liczba uczestników seminariów – od 30 do 50 osób. Seminaria będą otwarte dla publiczności spoza grona uczestników AD LIBITUM. Odbywać się będą również w Zamku Ujazdowskim. Wezmą w nich udział: Wouter Turkenburg (prezes Europejskiej Rady Muzycznej, dziekan Wydziału Jazzowego Królewskiej Akademii Muzycznej w Hadze), Ivo Medek (dziekan Wydziału muzycznego JAMU w Brnie), Tomasz Stańko, Leszek Możdżer, Cecil Taylor, Tony Oxley, Jerzy Kornowicz (prezes Związku Kompozytorów Polskich), Tadeusz Wielecki (dyrektor festiwalu Warszawska Jesień) i inni.

KONCERTY Koncert otwierający AD LIBITUM (w dniu 6.11.2006) z udziałem Orkiestry Akademii Muzycznej odbędzie się w Sali Koncertowej Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie, ul. Okólnik 2. Pozostałe koncerty odbywać się będą w Sali Laboratorium Zamku Ujazdowskiego oraz w Fabryce Trzciny, ul. Otwocka 14. Wszystkie próby będą otwarte dla wszystkich uczestników seminarium i dla publiczności z miasta.

[illegible]

ZAPRASZAMY WSZYSTKICH CHĘTNYCH DO UDZIAŁU W AD LIBITUM!

[illegible]

fprm@prm.art.pl

Feral singing

wywiad z Philem Mintonem

Podobno skala jego głosu rozciąga się od piccolo do tuby. Ruchami warg, języka i policzków potrafi wydobyć całą gamę dźwięków nieosiągalnych dla najsprawniejszych laptopowców. Phil Minton oddzielił wokalistykę od śpiewu i stał się jednym z najważniejszych współczesnych improwizatorów. Gotów jest podjąć każde wyzwanie – czy będzie to opera, czytanie książki, nucenie piosenek, śpiewanie z orkiestrą albo najlepszymi składami elektroakustycznymi.

Słyszał pan pewnie o tym, że niedawno Björk nagrała album tylko z wokalistami? Uznała, że nie potrzebuje już eksperymentować z elektroniką, bo za pomocą samego głosu może stworzyć o wiele więcej ciekawej muzyki. Jest Pan zaskoczony jej decyzją?

[illegible]

Björk śpiewa piosenki, a Pan raczej wydaje z siebie różne dźwięki. Czy Pana zdaniem można Was umieścić w tej samej kategorii „wokalistów", czy raczej używa Pan innego określenia na swój sposób wyrazu?

[illegible]

Pana śpiew przekracza jednak granice utartych schematów wokalnych. Zamiast kontrolować swój głos, zwracać uwagę na barwę, tonację, Pan woli dźwięki bardziej „fizjologiczne" - kaszel, ziewanie, buczenie, syczenie, chrapanie... Czy właśnie to uważa Pan za prawdziwy śpiew?

[illegible]

Powiedział Pan, że inspirują Pana inne kultury. Wielu wokalistów eksperymentujących z głosem odwołuje się do naturalnych korzeni śpiewu z różnych części globu, gdzie jest on jeszcze nieskażony szkolną manierą – znakomita Meredith Monk, na przykład, powołuje się na tradycję bałkańską. Czy Pan też ma jakiś określony rejon zainteresowań?

[illegible]

Podkreśla Pan prymitywny charakter głosu. Ciekawe, że w latach 50. pierwsze utwory elektroniczne na taśmę – Gesang der Jünglinge *Karlheinza Stockhausena czy* Omaggio a Joyce *Luciana Berio – wykorzystywały nagrania wokalne. Zastanawiał się Pan nad źródłem fascynacji kompozytorów współczesnych owym „tradycyjnym instrumentem"?*

[illegible]

Wspominałem kompozycję Omaggio a Joyce *Luciana Berio. Tekst tego utworu oparty jest na powieści* Ulisses *Jamesa Joyce'a. Obok Williama Blake'a, jest on pisarzem najczęściej interpretowanym przez wokalistów. Pan uważany jest za jednego z najlepszych w tej dziedzinie. Jak wygląda w Pana przypadku proces interpretacji i czym się Pan kieruje przy wyborze tekstu?*

[illegible]

Pana zabawy słowne z jednej strony porównywane są z poezją dada, a z drugiej z twórczością beatników. Poszukuje Pan inspiracji w ich działalności?

[illegible]

Czy zgodzi się Pan z tezą, że teraz tę sztukę spoken-word doskonale kontynuują raperzy? Dobrze czułby się Pan w estetyce hiphopowej, rapując swój tekst lub naśladując perkusję?

[illegible]

Nie obawia się Pan jednak, że nowoczesna technika zaczyna powoli wypierać dobre wokale? Trudno w naszych czasach przecież o takie osobowości w muzyce pop, jak Frank Sinatra czy Aretha Franklin.

[illegible]

[illegible]

Henri, wyrodny wnuk Fryderyka?

O koncepcji „języka poetyckiego" Chopina

I. Hałasy nieznośne, przeszywające...

Kiedy kilkadziesiąt lat temu Antonin Artaud obwieszczał światu, że w wyniku doświadczenia pejotlowego usłyszał swoją wątrobę, płuca i mózg, starając się w konsekwencji uczynić głosy ciała słyszalnymi i znaczącymi na swój własny sposób, nie zakładał zapewne, iż część jego marzeń ziści się nie w oparciu o archaiczne i egzotyczne techniki ekstazy, lecz za pośrednictwem technologicznych rozwiązań ofiarowanych artystom dźwięku przez współczesną cywilizację. A przecież on sam zdołał jeszcze, u schyłku życia, posmakować nowych technologii rejestracji i obróbki dźwięku, gdy w listopadzie 1947 roku w studiu francuskiego radia nagrywał z niewielką pomocą przyjaciół (Marii Casarès, Paula Thévenina i Rogera Blina) swe słynne słuchowisko, *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (*Aby skończyć z sądem Bożym*). Akompaniując sobie na ksylofonie, bębnach i gongach, Artaud melodeklamował wówczas spontanicznie, z pasją, miotając się w ekstatycznym szale, dobywając z wnętrza ciała dźwięki tak dalece nieludzkie i organiczne, że jego współpracownicy jeszcze po latach wspominali, iż ówczesny performance twórcy Teatru Okrucieństwa miał w sobie oczyszczającą, choć zarazem niebezpieczną moc egzorcyzmu. Odette Aslan, komentując ów występ Artauda, zauważyła, że zachowywał się wówczas tak, „jak gdyby dusza jego szukała rozpaczliwie ucieczki **poza słowami**"[1]. Choć przecież to rozpaczliwe pragnienie wyjścia z wokalną ekspresją poza ograniczenia słowa, może równie dobrze oznaczać, świadome lub nie, dążenie do uwolnienia umęczonego ciała od brzemienia duszy, która, jak niegdyś słusznie zauważył Michel Foucault, już w dobie oświecenia stała się nieodwołalnie „więzieniem ciała"[2]. Dość jednak, że podjął Artaud ów widoczny wysiłek wyjścia „poza", czy też „przed" słowo, będące tu synonimem ujarzmienia przez rozmaite (językowe, estetyczne i społeczne) konwencje oraz dyscypliny. Czy jednak możliwości radiowego studia były spełnieniem marzenia Artauda o instrumentach, „które mogłyby objąć nowy diapazon oktawy, wydawać dźwięki lub hałasy nieznośne, przeszywające"[3] i które projektował on z myślą o swym Teatrze Okrucieństwa? Tego zapewne nie dowiemy się już nigdy. Możemy jednak prześledzić uważniej, jaki użytek uczynił z nich inny samotny argonauta, eksplorujący dziewiczą ziemię głosów ciała. Jego sztuka zaś zasługuje bez wątpienia na miano zwierciadła, w którym przeglądają się rozmaite Artaudowskie koncepcje estetyczne.

II. Ciało jest fabryką dźwięków

Henri Chopin, urodzony w roku 1922 i kontynuujący swą artystyczną misję od niemal pięćdziesięciu lat, pozostaje jedną z najbardziej enigmatycznych postaci awangardy minionego stulecia. Nestor, niestrudzony dokumentator i teoretyk poezji dźwiękowej jest zarazem jednym z najznamienitszych jej twórców, będąc przy tym niemal niedefiniowalną personą artystyczną, skupiającą w sobie szamańską pasję Antonina Artauda i technologiczne fascynacje Pierre'a Schaeffera, być może najbardziej wpływowych osobowości sztuki francuskiej XX wieku. Przeżywszy prawdziwą wojenną odyseję, która rzuciła go także do Polski oraz uformowała niezbywalne przekonanie o kruchości ludzkiej egzystencji, Chopin powrócił do Francji i podjął pracę w ośrodku resocjalizacyjnym, gdzie... po raz pierwszy odkrył edukacyjny oraz artystyczny potencjał magnetofonu. Zaczynając eksplorację estetycznych właściwości taśmy magnetycznej, zadowalał się początkowo rejestrowaniem napisanych uprzednio poematów, gdy dość nieoczekiwanie odkrył, że od recytowania tekstu przed mikrofonem bardziej pociągają go ekspresyjne onomatopeje i rodzące się znienacka ciągi enumeracji, wydobywających nieoczekiwane podobieństwa brzmieniowe i semantyczne z pozoru odległych od siebie słów. Czyniąc to, nie zdawał sobie zresztą jeszcze sprawy z istnienia dadaistycznej poezji fonetycznej Raoula Hausmanna, poematów repetycyjnych Tzary, wygłaszanych 40 lat wcześniej w zuryskim Cabaret Voltaire, ani z eksperymentów poetyckich Majakowskiego, Bloka i Chlebnikowa – była to raczej, jak wyznaje sam Chopin, intuicyjna zabawa dźwiękiem i mową, wynikająca wprost z fascynacji możliwościami, jakie magnetofon oferował w sferze rejestracji i przetwarzania ludzkiego głosu.

Niemal od samego początku swej działalności Henri Chopin starannie dokumentował nagrania własne, ale również innych twórców eksperymentujących z elektroniczną obróbką ludzkiego głosu, którzy znaleźli przestrzeń nieskrępowanej ekspresji w kolejnych periodykach Francuza: „Cinquième Saison" (1959–1963) oraz „OU" (1964–1974), pierwszym magazynie poświęconym w całości poezji dźwiękowej, zaopatrzonym ponadto w załącznik w postaci płyty gramofonowej z utworami pionierów gatunku. W tym czasie Chopin współpracował także z wieloma rozpoznawalnymi w świecie muzycznej awangardy studiami nagraniowymi, by wspomnieć tylko słynne Atelier de Création w Radio France, Fylkingen Studio w Sztokholmie czy WDR Studio w Kolonii. Artystyczno-publicystyczna działalność Chopina sprawiła, że z czasem stał się on ikoną poezji dźwiękowej, twórcą wymienianym obok najwybitniejszych reprezentantów tego nurtu: Åke Hodella, Stena Hansona, Bernarda Heidsiecka, Williama S. Burroughsa czy Briona Gysina. Artysta współpracował wówczas także z wybitnym mediewistą i antropologiem, specjalistą od literatury ustnej, Paulem Zumthorem, którego erudycja i wiedza teoretyczna otworzyły przed Chopinem perspektywę świadomych poszukiwań nowych form poetyckiej ekspresji wokalnej, zakorzenionej w wielowiekowej tradycji poezji prelingwistycznej i śmiało korzystającej z rozwiązań technologicznych oferowanych przez techniki rejestrowania i przetwarzania dźwięku. Te antropologiczno-historyczne zainteresowania uwrażliwiły Chopina na obecność tradycyjnych metod pracy z głosem, ciałem i oddechem w kulturach tak egzotycznych, jak tybetańska, mongolska czy syberyjska. Wśród ulubionych środków ekspresji artystycznej Chopina szczególne miejsce zajmuje wszak modulowany, kontrolowany oddech (*Mes Bronches*, *L'Énergie du Sommeil*), owo „spontaniczne pojawienie się życia"[4], jak zauważył kiedyś Artaud, który właśnie oddechowi poświęcił swą *Atletykę uczuciową*, będącą zbiorem instrukcji dla aktorów. Wszystkie te doświadczenia sprawiły zaś, że twórczość własna Chopina usytuowała się w połowie drogi między Artaudowską (inty)mistyką teatralną a eksperymentem artystycznym eksplorującym dziedzinę złożonych interakcji na płaszczyźnie głos – przetwornik, ale także ciało – otoczenie akustyczne. Chopin bowiem konsekwentnie realizował swój projekt *sound poetry in action*, skupiając się w znacznej mierze na autorskich występach przed publicznością, wobec której realizował Artaudowski sen o twórcy przeistaczającym się na scenie w wykonawcę sprawującego absolutną kontrolę nad spektaklem. W praktyce Chopinowskiej autor – twórca okazuje się przecież zarazem odtwórcą – aktorem, interpretującym wokalnie własny „tekst".

Czy wolno jednak mówić o bezpośrednich Artaudowskich inspiracjach poczynań artystycznych Chopina? W pochodzącym z roku 1967 tekście pod znaczącym tytułem *Dlaczego tworzę poezję dźwiękową i wyzwoloną* Chopin otwarcie referuje swoje stanowisko w kwestii restrykcyjnej wszechmocy słowa, stwierdzając wprost, że „słowo znaczy śmierć" i że okazało się ono „nowotworem człowieczeństwa" w ustach polityków, dyktatorów i kaznodziejów, uzurpujących sobie prawo do nadużywania jego władzy. Odtąd już, powiada artysta, nie ma miejsca na słowo w poezji, gdyż stało się ono synonimem kłamstwa, dyscypliny i opresji, niszczących swobodę twórczej ekspresji. I trudno w tej deklaracji o mocy artystycznego manifestu nie dostrzec konsekwencji Artaudowskiej nieufności wobec słowa, będącego narzędziem kontroli i ujarzmienia oraz wykradania twórcy jego tożsamości.

III. Na krawędzi słowa

W praktyce artystycznej Chopina poezja dźwiękowa staje się przede wszystkim ekspresją mowy ciała, mowy niewyartykułowanej, czy też, mówiąc dokładniej, usytuowanej na krawędzi artykulacji. Jest to mowa bliska onomatopejom, glosolaliom i echolaliom – mowie mistyków, szaleńców i dzieci, znajdujących się wciąż jeszcze w rajskim stanie niewinności sprzed narodzin języka, dyscyplinującego mówienie i ujmującego ludzką ekspresję w karby gramatyki i semantyki, retoryki i stylu. Jest to więc mowa bliska również wizji języka, kreślonej niegdyś przez Antonina Artauda i scharakteryzowanej trafnie przez Jacquesa Derridę:

„Ta glossopoeza, nie będąca ani językiem naśladowczym, ani tworzeniem nazw, wiedzie nas z powrotem **na brzeg** tej chwili, gdy słowo się jeszcze nie narodziło, gdy artykulacja nie jest już krzykiem, ale jeszcze nie jest mową, gdy powtórzenie jest **prawie** niemożliwe, a wraz z nim język w ogóle: oddzielenie pojęcia od dźwięku, *signifié* od *signifiant*, pneumatyki od gramatyki, wolności od przekładu i tradycji, ruchu od interpretacji, różnica między duszą i ciałem, panem i niewolnikiem, Bogiem i człowiekiem, autorem i aktorem"[5].

W poezję dźwiękową Chopina wpisana jest niezbywalna „absencja mówienia", jeśli przez mówienie będziemy rozumieli świadome i zdyscyplinowane posługiwanie się słowem (czy może nawet Słowem, wszak w tym, Artaudowskim, kontekście urasta ono do rangi nadrzędnej instancji dyscyplinującej o niemal boskich kompetencjach). Jest to zresztą absencja bliska tej, która rodzi się zawsze w obliczu ostatecznej pustki, jaką jest śmierć, wyzwalająca zwykle milczenie lub krzyk, rzadziej zaś – natłok mowy, będący przecież li tylko potokiem słów, które nie znaczą nic (bądź też oznaczają NIC). Naturalną reakcją na egzystencjalną pustkę śmierci jest bowiem komunikacyjna pustka braku znaczenia[6]. Milczenie, bełkot i wrzask wyznaczają nieprzekraczalną granicę ludzkiego doświadczenia „pustki, z której nikt nigdy nie powraca". Mówienie jest tu wciąż jeszcze po prostu oddychaniem, odchrząkiwaniem, pomrukiwaniem, choć przecież już znaczącym, tyle że nie w kontekście znormalizowanych i zdyscyplinowanych konwencji językowych.

Domeną poezji Chopina jest „słowo, które nie wyszło z ust, słowo jeszcze nie wypowiedziane, jeszcze uwięzłe w krtani, na języku, pomiędzy zębami. (...) Słowo połknięte, ale nie powiedziane, nie przełknięte, nie przyswojone, tylko łykane na moment przed powiedzeniem, łykane z kroplą śliny zaledwie, kroplą dopiero co zbierająca się i sklejającą, wyraźne rozpuszczanie się, nasycenie bez immanencji połykanej bezsmakowości, rozmyte w momencie, gdy już miało być powiedziane"[7]. I nawet jeśli przywołane powyżej wykwity stylu Jean-Luca Nancy'ego wypadają w tym kontekście nieco egzotycznie, to przecież komunikują wyraźnie ów fakt, znamienny także i dla poezji dźwiękowej naszego bohatera. Słowo Chopina przynależy bowiem bardziej do porządku ciała niż do dziedziny umysłu. Jako takie konstytuuje zaś zupełnie inną sferę znaczeń niż tradycyjne słowo poezji.

Ekspresja werbalna, tak w sztuce, jak i w życiu, jest wszak zawsze zapośredniczona, „skradziona" przez słowo, którego znaczenie nie pochodzi ode mnie, lecz skądinąd. Jak słusznie zauważył Derrida, komentując dzieło Artauda, problem ów wynika z nieuniknionego uwikłania mowy poetyckiej (i każdej innej) w kontekst językowy, którego istotą jest to, że mówiąc, otoczony jestem „polem kulturowym, z którego muszę czerpać swe słowa i swą składnię, polem historycznym, w którym muszę czytać, kiedy piszę"[8]. Sprawia to, że posługując się słowem, zawsze rezygnuję po części z ekspresji siebie na rzecz wyrażania tego, co konwencjonalne. Absolutna ekspresja, podobnie jak i absolutna oryginalność, wydaje się więc być niemożliwa! Derrida ujmuje tu analitycznie to, co niegdyś Borges wyraził zwięzłym aforyzmem: „Język jest zestawem cytatów". Co więcej jednak, autor *Pisma i różnicy* zauważa, że także słowo raz wypowiedziane przestaje należeć do mnie, stając się łupem odbiorcy, który może zrobić z nim to, co sam zechce: „Artaud wiedział, że wszelkie słowo wypadające z ciała, wystawiające się na słuchanie lub odbiór, wystawiające się na spektakl, staje się natychmiast słowem skradzionym"[9]. Jest to więc słowo wypowiedziane już niegdyś przez kogoś innego i jako takie odbiera twórcy część autonomii w wyrażaniu siebie. Dopiero słowo nowe, niewpisane jeszcze w porządek gramatyki i semantyki – krzyk, spazm, jęk – staje się słowem własnym artysty, przywracając mu część utraconej autonomii.

1 O. Aslan, *Aktor XX wieku. Ewolucja techniki*, przeł. M. Bieńka, Warszawa 1978, s. 234. Podkreślenie – D.B.

2 „Człowiek, o którym tyle nam mówią i do wyzwolenia którego wzywają, jest już, sam w sobie, wynikiem o wiele głębszego ujarzmienia. Zamieszkuje w nim, wynosi go do istnienia »dusza«, a jest ona częścią panowania władzy nad ciałem. Dusza – skutek i narzędzie pewnej politycznej anatomii. Dusza – więzienie ciała". M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa 1993, s. 37.

3 A. Artaud, *Teatr Okrucieństwa (Pierwszy Manifest)*, przeł. J. Błoński, w: tenże, *Teatr i jego sobowtór*, Warszawa 1978, s. 112.

4 A. Artaud, *Atletyka uczuciowa*, w: tenże, *Teatr i jego sobowtór*, s. 146.

5 J. Derrida, *Teatr okrucieństwa i zamknięcie przedstawienia*, w: tenże, *Pismo i różnica*, przeł. K. Kłosiński, Warszawa 2004, s. 416.

6 Zob. L. V. Thomas, *Trup. Od błologii do antropologii*, przeł. K. Kocjan, Łódź 1991, s. 58-61.

7 J. L. Nancy, *Corpus*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2002, s. 101-102.

8 I kiedy mówię, rzecz jasna. J. Derrida, *Słowo podszepnięte*, w: tenże, Pismo i różnica, s. 308.

9 Tamże, s. 303-304.

Chopinowska *sound poetry* doskonale ilustruje przy tym zjawisko, które Michel Chion analizował niegdyś w odniesieniu do roli dźwięku w filmie. Jego wnioski tak referuje Slavoj Žižek: „Chion mówi przede wszystkim o współczesnych technikach dźwiękowych umożliwiających nam nie tylko dokładne odtwarzanie »oryginalnego«, »naturalnego« dźwięku, ale nawet oddawanie dających się słyszeć szczegółów, które przeoczylibyśmy, gdybyśmy znaleźli się w »rzeczywistości« utrwalonej przez film"[10]. Spostrzeżenia te można z powodzeniem odnieść także do poematów dźwiękowych Chopina, które przede wszystkim jawią się jako dzieła hiperakustyczne, eksponując to, co w rzeczywistości zaledwie śladowe, „niesłyszalny szum mowy" – omsknięcia języka, arytmię oddechu, etc. Dzięki zastosowaniu „nowych" technologii rejestracji i obróbki dźwięku Chopin uczynił bowiem słyszalnym i znaczącym to wszystko, co w naturalnym porządku słuchania umyka naszej percepcji jako organiczny szum w sposób nieunikniony towarzyszący mówieniu, a co w poematach dźwiękowych uzyskało status pierwszoplanowych komponentów estetycznych dzieła. Nie trzeba przy tym dodawać, że wszystkie te dźwięki znaczą w poematach Chopina w sposób niekonwencjonalny, jednostkowy i subiektywny, czyniąc z nich dzieła w znacznym stopniu „wyizolowane z intersubiektywnej sieci mowy"[11], będące ekspresją języka **ciała** artysty.

Rozważając kwestię języka poezji dźwiękowej, szczególnie Chopinowskiej, nie można zignorować także problemu estetycznej waloryzacji powtórzenia jako zabiegu artystycznego usytuowanego na płaszczyźnie fonologicznej – dźwięków mowy. Jak bowiem słusznie dowodził przed laty Łotman: „Aparat powtórzeń wyodrębnia ten lub inny dźwięk w poezji". I to właśnie za jego sprawą odbiorca „zaczyna zauważać spontaniczne dotąd uporządkowania"[12]. To właśnie powtórzenia (leksykalne, rytmiczne, ale także dźwiękowe!) eksponują w oczach odbiorcy regularność komunikatu poetyckiego i kształtują w znacznym stopniu semantykę tekstu, choć przecież wydaje się oczywiste, że „wszelkie sądy na temat znaczeń, które jakoby przysługują fonemom wziętym poza słowami, nie mają żadnego powszechnie obowiązującego sensu i opierają się na subiektywnych skojarzeniach"[13]. To ich moc tak bardzo onieśmielała samego Artauda, gdyż powtórzenie, a mówiąc ściślej – powtarzalność ustanawia regułę umożliwiającą wprowadzenie dyscypliny mówienia, ograniczającej swobodę ekspresji twórcy.

Należy jednak zauważyć, iż w przypadku poezji dźwiękowej Chopina samo pojęcie fonemu jest czysto umowne, albowiem dobywane przezeń i wykorzystywane jako materia artystyczna „dźwięki ciała" są fonemami języka nieujętego jeszcze w karby żadnej formalnej dyscypliny, stając się po prostu „ziarnami mowy", których sensy rozkwitają dopiero w interpretacji, oświetlone przez kontekst i wykonanie. Odpowiada to zresztą Łotmanowskiemu ujęciu problemu repetycji fonemu, który właśnie za sprawą powtórzenia staje się „jakby »pustym słowem«, czyli jednostką, (...) której znaczenie należy jeszcze ustalić. Fonemy te następnie wypełniają się tymi znaczeniami, które tworzy dana tekstowa albo zewnątrztekstowa struktura, stając się szczególnymi »słowami okazjonalnymi«"[14]. Powtarzane uparcie i konsekwentnie dźwięki mowy/ciała otwierają się więc w sferze sensów na interpretację odbiorcy, semantyzując w ten sposób pozornie nonsensowny komunikat poetycki. Praktyka strukturalizowanej technologicznie (przy pomocy nośników i przetworników dźwięku) poezji dźwiękowej stawia jednak przed Łotmanowską teorią języka poetyckiego nie lada wyzwanie. Jak bowiem zauważył niegdyś ów wybitny rosyjski semiotyk: „powtórzenie pełne i bezwzględne w wierszu jest w ogóle niemożliwe. Powtórzenie wyrazu w tekście nie oznacza zwykle mechanicznego powtórzenia pojęcia"[15]. Otóż *sound poetry*, wykorzystująca m.in. technikę *loopu*, czyli pętli dźwiękowej skonstruowanej z taśmy magnetofonowej, może z powodzeniem budować powtórzenia „mechaniczne", rozbijając np. poszczególne frazy czy słowa na drobniejsze cząstki dźwiękowe (sylaby, fonemy) o walorach li tylko rytmicznych lub brzmieniowych. I choć także i tutaj powtórzenie „wyrazu" nie oznacza bynajmniej powtórzenia pojęcia, to jednak kompozycja poetycka skonstruowana niemal wyłącznie z rytmicznych repetycji odcinków tekstu (jak *Le Soleil est mécanique* Chopina) podlega raczej nieuniknionemu procesowi desemantyzacji niż transformacji pojęć reprezentowanych przez eksponowane w powtórzeniu słowa. Paradoksalnie więc, mechaniczne repetycje wynikające z zastosowania technik właściwych poezji dźwiękowej odbierają słowom ich sensy zamiast je multiplikować czy przekształcać w konstrukcje o charakterze np. metaforycznym. Czyniąc to jednak, uwalniają równocześnie słowo poetyckie od brzemienia konwencjonalnych znaczeń i odkrywają jego, nierzadko nieoczekiwane, walory rytmiczne czy brzmieniowe. W praktyce Chopinowskiej takie właśnie, obrane z sensów słowo staje się często narzędziem ekspresji ciała, dokonywanej poza ograniczeniami umysłu poddanego rygorom języka[16].

Zważywszy na kontekst kulturowy i uwarunkowania teoretyczne, można by zakładać, że dzieło Chopina to poezja „ciemna", eksponująca (niczym krzyk obłędu Artauda) dramatyczne rozdarcie egzystencjalne między ciałem a umysłem, pragnieniem ekspresji a powinnością języka, bezlitosną regułą a ekscentrycznym odstępstwem, chaosem a ładem. A przecież Chopinowska poezja pełna jest subtelnej ironii, wyczucia absurdu i onomatopeicznego pastiszu, jak w słynnym poemacie *La Fusée Interplanétaire* (*Rakieta międzyplanetarna*), rozpoczynającym się odliczaniem startowym, szumem silników i świstem mknącej rakiety, by zaraz wypełnić się rozkosznie bełkotliwym świergotem nieziemskich stworzeń. To jednak głównie ciało i jego procesy życiowe są obsesyjnymi tematami poezji Chopina, by wspomnieć tu choćby *Energię snu*, wypełnioną niemal w całości rwanym oddechem śpiącego. Z kolei kilkuczęściowy poemat *Le Corps* (*Ciało*) zwieńczony zostaje finałem zatytułowanym wprost *Pieśń ciała*, gdzie ludzki organizm staje się nie tylko tematem, ale także tworzywem, instrumentem i wehikułem dźwiękowej podróży. Nie inaczej jest w przypadku przedziwnego, organicznego, dronowego ambientu, jaki wyłania się nieoczekiwanie z poematu pod niewinnym (choć przecież wybitnie artaudowskim w swym natrętnym ekshibicjonizmie) tytułem *Moje oskrzela*. Wszędzie tam naturalne, choć opracowane akustycznie, dźwięki ludzkiego ciała i procesów fizjologicznych zajmują miejsce słowa, otwierając zgoła nieoczekiwaną perspektywę interpretacji semantycznej.

Henri Chopin objawił się jako pierwszy w dziejach cywilizacji technologicznej poeta „analfabetyczny" – obywający się bez słowa, pisma i druku, które utrwalając dzieło, więżą zarazem artystę w języku. Poeta, ze swym mikrofonem i zwojem taśmy magnetycznej, odkrył dla artysty sferę komunikacji poetyckiej poza domeną języka, w dziedzinie prewerbalnej, która przecież także pozwala tworzyć. Domeną poezji Chopinowskiej jest wszak „słowo nieprzedstawiające", pojmowana szeroko onomatopeja, „ów gest drzemiący w każdym klasycznym słowie: brzmienie, intonacja, natężenie"[17]. Chopin, uzbrojony w swe technologiczne akcesoria, zanurzył się bowiem w głębiny poezji, docierając do tych jej pokładów, w których niemożliwe są jeszcze jakiekolwiek rozróżnienia (genologiczne, stylistyczne, lingwistyczne), zaś sam język jest wciąż tylko mową ciała. I być może jest to właśnie ów „język fizyczny", o którym marzył niegdyś Antonin Artaud.

Dariusz Brzostek

10 S. Žižek, *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, przeł. J. Margański, Warszawa 2003, s. 66.

11 W ten sposób Žižek określa przypadek psychotycznego autyzmu (dz. cyt, s. 69), co w kontekście Artaudowskich źródeł poezji dźwiękowej wypada niezwykle interesująco – wszak Artaud cierpiał na przypadłości psychotyczne, zaś Chopin i bliscy mu twórcy uczynili z jednostkowego aktu ekspresji psychotycznego cierpienia, jakim było słuchowisko *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, metodę pracy twórczej!

12 J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, Warszawa 1984, s. 157.

13 Tamże

14 Tamże, s. 157-158.

15 Tamże, s. 183.

16 Nawiasem mówiąc, nie kto inny, jak Jurij Łotman zauważył swego czasu w sposób iście burroughsowski, że „istniejemy w przestrzeni języka" zaś „walka z językiem jest tak stara, jak sam język" (J. Łotman, *Kultura i eksplozja*, przeł. B. Żyłko, Warszawa 1999, s. 161). Czyż trzeba dodawać, że jednym z narzędzi wykorzystywanych w owej walce bywała poezja, także i ta dźwiękowa? Owa krawędź słowa stała się zresztą niemal obsesją wielu artystów flirtujących z poezją dźwiękową, by wspomnieć tu tylko Williama S. Burroughsa, który w swych ostatnich powieściach wielokrotnie powracał do tematu „kresu słów" oraz „świata bez słów".

17 J. Derrida, *Słowo podszepnięte*, s. 332.

Daj głos!

Nie trzeba nikomu tłumaczyć, że w muzyce przeznaczonej dla szerokiego kręgu odbiorców funkcja głosu jest niezwykle istotna i poniekąd decyduje o sukcesie wykonawcy. Kiedy słyszymy w radiu jakiś stary hit, najczęściej identyfikujemy go dzięki wokaliście. Podobnie jest z odbiorem nowych przebojów – kiedy zalewa nas ogromna masa bardzo podobnych zespołów, to właśnie ciekawy i oryginalny głos może spowodować, że jedna formacja spodoba nam się dużo bardziej niż inne. Odgłosy „paszczą", jeśli wydawane są w obcym dla odbiorcy języku, mogą być potraktowane jako jeszcze jedna linia melodyczna, w której tekst nie odgrywa żadnej roli. Wymienione poniżej sposoby wykorzystywania głosu traktowane są przede wszystkim jako źródła dźwięków i melodii, a nie nośniki treści.

Najlepszy przykład odcięcia się od wyśpiewywania tekstów stanowi technika spopularyzowana na początku XX wieku i obecna w muzyce do tej pory. **Scat**, bo o nim mowa, polega na wydawaniu zbitka bezsensownych głosek, sylab, które mają imitować solówkę wybranego instrumentu. Takie śpiewanie było niezwykle popularne u muzyków ragtime'owych, a później jazzowych. Najbardziej znanym jazzmanem, odpowiedzialnym za spopularyzowanie techniki scatu, był Louis Armstrong, którego partie wokalne, naśladujące na przykład solówki trąbki, charakteryzowały się niebanalną melodyką i wyrafinowanymi, jak na tamte czasy, rytmami. Do najsłynniejszych utworów, w których muzyk wykorzystał scat, należą nagrania *Heebie Jeebies* oraz *I'm A Ding Dong Daddy From Dumas*. W tym drugim Armstrong „puszcza oczko" do słuchacza i w pewnym momencie mówi, że zapomniał tekstu piosenki, po czym zgrabnie przechodzi do „scat-solówki".

Ten sposób śpiewania jest nadal obecny w najróżniejszych gatunkach muzycznych, nawet tak odmiennych od siebie, jak death metal (Obituary), hip-hop (scat wpłynął na beatboxerów, między innymi Rahzela) czy disco (popularny w latach 90. John Scatman). Bardzo często wykonawcy funkowi i bluesowi sięgali po scat podczas koncertów, w celu nawiązaniu kontaktu z publicznością i rozruszania jej. Można usłyszeć to w niektórych nagraniach Jamesa Browna, jednak najbardziej znany rodzaj dialogu z uczestnikami koncertu pojawia się w filmie *Blues Brothers* przy wykonywaniu piosenki *Minnie The Moocher* przez Caba Callowaya.

Zatrzymując się jeszcze na moment przy jazzie, należałoby wspomnieć o innym popularnym sposobie śpiewania, a mianowicie o zespołowych partiach wokalnych, rozwijających się na szeroką skalę w latach 50. Ich podstawę stanowiły tematy i improwizacje w stylu charakterystycznym dla instrumentów solowych, na przykład trąbek i saksofonów. Zamiast zwykłych onomatopei stosowano jednak słowa, więc głos przestał być tylko instrumentem, natomiast stał się – niejako wtórnie - narzędziem werbalnego przekazu myśli. Mimo wszystko głos nadal traktowany jest tu jako element budujący harmonię utworu. Najpopularniejszym zespołem posługującym się tym stylem był Manhattan Transfer. Owa grupa, powstała pod koniec lat 60. XX wieku, została przez krytyków okrzyknięta najlepszą grupą wokalną od czasów wybitnego tria Lambert, Hendricks & Ross. Manhattan Transfer może budzić zastrzeżenia brakiem oryginalności, brzmieniem czy doborem utworów „pod publiczkę", jednak pomijając komercyjne podejście do własnej twórczości, należy

Rahzel

zauważyć, że ich wykonania zarówno utworów jazzowych, jak i chociażby kolęd są pod względem wokalnym doskonale zaaranżowane i niezwykle precyzyjne. Do najciekawszych płyt zespołu należy *Vocalese* z 1985 roku, dedykowana wielkiemu Jonowi Hendricksowi. Nagrana przy współpracy takich muzyków, jak McCoy Turner, Dizzy Gillespie, Bobby McFerrin oraz Orkiesty Counta Basiego (prowadzonej w tym czasie przez wybitnego aranżera i trębacza Thada Jonesa), stanowi doskonałe wprowadzenie do problematyki wykorzystania głosu w swingu, bebopie i jazzie mainstreamowym.

Nie tylko artyści jazzowi sięgali po takie rozwiązania wokalne. Do zwolenników tego stylu należał między innymi Frank Zappa, co szczególnie słychać w piosence *Montana*. Jeśli mowa o Zappie, nie sposób nie wspomnieć o stylu doo-wop, tak często przez niego parodiowanym, ale i szanowanym, o czym świadczy między innymi płyta *Cruising With Ruben & The Jets*.

Doo-wop powstał w okresie świetności R&B, czyli mniej więcej w latach 50. Mowa tu nie o stylu propagowanym przez MTV i większość stacji radiowych, polegającym na połączeniu hip-hopu, jazzu i elektroniki, lecz o tradycyjnym, korzennym rhythm & bluesie, na bazie którego powstało wiele tak słynnych zespołów, jak na przykład The Rolling Stones. Zespoły doo-wopowe składały się najczęściej z muzyków instrumentalistów, solisty oraz wspomagającego chórku tworzącego tło muzyczne, a niekiedy nawet rytm piosenki. Grupy takie jak The Five Satins, The Cardinals czy The Swallows mimo dużego wkładu w rozwój muzyki rozrywkowej zostały w dużej mierze zapomniane. Obecnie doo-wop w czystej postaci jest raczej parodiowany i traktowany nie do końca poważnie (na przykład muzycy japońskiego zespołu Zubi Zuva mimo iż doskonale radzą sobie z tą techniką śpiewania, traktują ją w swoich kompozycjach raczej jako element humorystyczny), ale jego echa słychać w wielu współczesnych nagraniach.

Odchodząc od ciekawego, ale jednak dość typowego sposobu posługiwania się głosem, należałoby zastanowić się nad wydobywaniem z siebie dźwięków zgoła odmiennych niż mowa ludzka. Dziś nagrania z udziałem takich artystów, jak Yamatsuka Eye, nie są dla nas niczym zaskakującym, szokującym czy przełomowym, ale trzeba pamiętać, że nie zawsze tak było. Wielu awangardowych wokalistów sięga po technikę zarezerwowaną wcześniej dla ekstremalnych zespołów metalowych i grindcore'owych, takich jak Napalm Death, Extreme Noise Terror czy Possessed.

Growl, żartobliwie określany jako głos ciasteczkowego potwora (z Ulicy Sezamkowej), to nie, wbrew pozorom, dzikie wrzaski lub agresywne i niezrozumiałe charczenie, lecz skomplikowana technika, wymagająca wielu ćwiczeń, a niepoprawne trenowanie może doprowadzić do całkowitego zniszczenia strun głosowych. Dlatego, niektórzy wokaliści wolą stosować efekty studyjne, niż fizycznie męczyć się podczas nagrywania. Dzięki zespołom łączącym ostre, szybkie metalowe brzmienia z muzyką bardziej melodyjną styl ten rozwijał się i stawał coraz bardziej popularny i uniwersalny. Jednym z jego mistrzów, który nie zamyka się na jeden gatunek muzyczny, jest Mike Patton.

Patton jest znany z prawie nieograniczonych możliwości głosowych i wykonywania najróżniejszej muzyki. Poczynając od szalonego, funkowo-eksperymentalnego Mr. Bungle, przez najbardziej znane Faith No More, aż do Fantomasa czy eksperymentalnych płyt wydanych dla wytwórni Tzadik. Muzyk doskonale radzi sobie z płynnym przechodzeniem z falsetu do wrzasku czy, wspomnianego wcześniej, growlu. Dzięki swoim rozległym umiejętnościom uznany został przez wielu słuchaczy i krytyków za najlepszego wokalistę lat 90. Jest to także pasjonat elektronicznego przetwarzania głosu i posługiwania się licznymi efektami, co słychać szczególnie wyraźnie na płytach *Adult Themes For Voice* (1996) czy *She* (1999) nagranych jako Maldoror z udziałem Merzbowa. Jednak wydany ostatnio album projektu Peeping Tom, przy którym muzyk współpracował między innymi z Norą Jones czy Massive Attack, w prosty sposób pokazuje, że dzięki uniwersalnym zdolnościom wokalnym Patton potrafi stworzyć nawet ciekawy, ale dość schematyczny pop, który śmiało można prezentować w radiu, w przeciwieństwie do jego innych, bardziej eksperymentalnych projektów. Sam artysta powiedział w jednym z wywiadów, że nie słucha radia, ale chciał stworzyć płytę z muzyką idealną, według niego, na fale eteru. Płyta Peeping Tom jest rodzajem ćwiczenia, które wokalista postanowił sobie zadać, aby sprawdzić, jak wypadnie mu łączenie w śpiewaniu doświadczeń, które zdobywał przez długie lata.

Jedną z najciekawszych postaci współodpowiedzialnych za wspomniany wyżej album jest wybitny muzyk Rahzel, znany głównie z hiphopowej grupy The Roots. Cały świat muzyczny poznał go lepiej dzięki płycie *Make The Music 2000* (1999), która jest nie tylko jedną z najoryginalniejszych i najbardziej przełomowych płyt hiphopowych, ale i jedną z tych, które wstrząsnęły całą muzyką popularną. To dzieło wybitne i ciekawe z tego względu, że prawie wszystkie efekty i rytmy perkusyjne zostały nagrane tylko przy pomocy głosu artysty. Ta technika, która ostatnimi czasy przeżywa swoją drugą młodość, znana jest jako **beatboxing**.

Sam termin wywodzi się od automatów perkusyjnych, zwanych beat machines, powstałych i popularnych w latach 70.(np. Roland TR-33). Urządzenia te miały kształt pudełka, dlatego wkrótce ich nazwa zaczęła funkcjonować jako beat box. Sięgali po nie najróżniejsi artyści zafascynowani nowoczesnym brzmieniem, niemający w składzie perkusisty albo mający słabego, grającego nierówno. Do zespołów znanych z wykorzystywania tego sprzętu należą między innymi Cabaret Voltaire, Alien Sex Fiend czy wczesne Depeche Mode.

Human beatboxing można pokrótce wytłumaczyć jako posługiwanie się ustami, językiem, gardłem i głosem w celu imitowania brzmienia perkusji i rytmów charakterystycznych dla danych gatunków muzycznych, a później nawet scratchów czy najróżniejszych efektów dźwiękowych.

Starając się przedstawić historię beatboxingu, należy przede wszystkim wspomnieć o prekursorach oraz o tendencjach, które zadecydowały o powstaniu i rozwoju tego gatunku. Na pewno ogromną rolę odegrał scat, o którym mowa była na początku, ale koniecznie trzeba wspomnieć jeszcze o paru wydarzeniach.

Kiedy brytyjski zespół Mungo Jerry wydał w 1970 singla *In The Summertime*, muzycy mogli spodziewać się ogromnego sukcesu (i słusznie, bo płyta rozeszła się w ponad 23 milionach egzemplarzy), ale na pewno nie spodziewali się, że ich nagranie doprowadzi do dalszych eksperymentów i w rezultacie powstania nowego gatunku. W całym utworze nawet przez moment, nie pojawia się perkusja. Wokalista naśladując, ale nie oddając zbyt realistycznie dźwięków perkusji, tworzy podkład rytmiczny.

Jeden z ciekawszych eksperymentów przeprowadził brytyjski sfrustrowany muzyk-amator, Viv Fisher, wydając singla *Blaze Away* (1978), gdzie wszystkie partie instrumentów dętych nagrał przy użyciu swego głosu. Nakładał ścieżki tak długo, aż powstały przekonujące go kompozycje, a każdy instrument posiadał charakterystyczne dla niego brzmienie i głębię.

W międzyczasie coraz bardziej popularny na całym świecie stawał się styl **isicathamiya**, wykonywany przez Ladysmith Black Mambazo. Ów styl wywodzi się z mbube, sposobu śpiewania a cappella powstałego w Afryce Południowej, a spopularyzowanego przez amerykański zespół folkowy The Weavers w pieśni *Wimoweh* (błędna wersja oryginalnego „uyimbube", czyli „jesteś lwem"), przemianowanej potem na *The Lion Sleeps Tonight*. Mbube (słowo to oznacza lwa) śpiewa się głośno; jest to muzyka pełna mocy. Z kolei wykształcony z niej gatunek isicathamiya skupia się na zharmonizowaniu głosów i spokoju. Większość chórów, wykonujących taką muzykę, składa się wyłącznie z mężczyzn. Ladysmith Black Mambazo jest jedyną grupą wokalną z Afryki Południowej znaną na całym świecie. Stało się tak dzięki Paulowi Simonowi, który zaprosił muzyków do współpracy nad płytą *Graceland* z 1986 roku. Połączenie gospel, hymnów Zulu i afrykańskich rytmów ze świetnymi kompozycjami Simona okazało się strzałem w dziesiątkę. Płyta okazała się hitem, a Ladysmith Black Mambazo rozpoczęli międzynarodową karierę.

Dwa lata później – w 1988 roku – jazzowy wokalista Bobby McFerrin nagrał płytę pod tytułem *Don't Worry Be Happy*, która równie silnie, choć może nie wprost, wpłynęła na dzisiejszych beatboxerów. Cała twórczość McFerrina opiera się na zabawie głosem, używanym w najróżniejszy sposób – od scatu, przez wokalizy, udawanie różnych instrumentów oraz śpiewanie tradycyjne. McFerrin jest jednym z idoli Rahzela oraz wielu innych beatboxerów.

Wracając do hip-hopu, głównego gatunku „ustnych perkusistów", należałoby wspomnieć o klasykach, którzy doprowadzili *human beatbox* do takich kształtów, w jakich znamy go dziś. W pierwszej połowie lat 80. w środowisku raperów ponad przeciętną wybijały się 3 najważniejsze nazwiska– Darren 'Buffy' Robinson, Biz Markie i Doug E. Fresh. Ten ostatni zasłynął jako twórca nagrań *Do The Beatbox* i *La Di Da Di*. Każdy z nich zainspirował całe rzesze młodych amatorów, chcących wydobywać z siebie takie dźwięki.

Jednak dość szybko ten ciekawy nurt zaczął odchodzić w niepamięć, bo już w latach 90. hip-hop przestał być centrum sceny muzycznej, a beatbox zaczęto traktować jak wygłupianie się. W międzyczasie wokalne naśladowanie perkusji znalazło swoje miejsce w jazzie, gdzie w celu skupienia się na harmoniach i melodiach, wyciszano i uspokajano sekcję rytmiczną, używając do tego głosu.

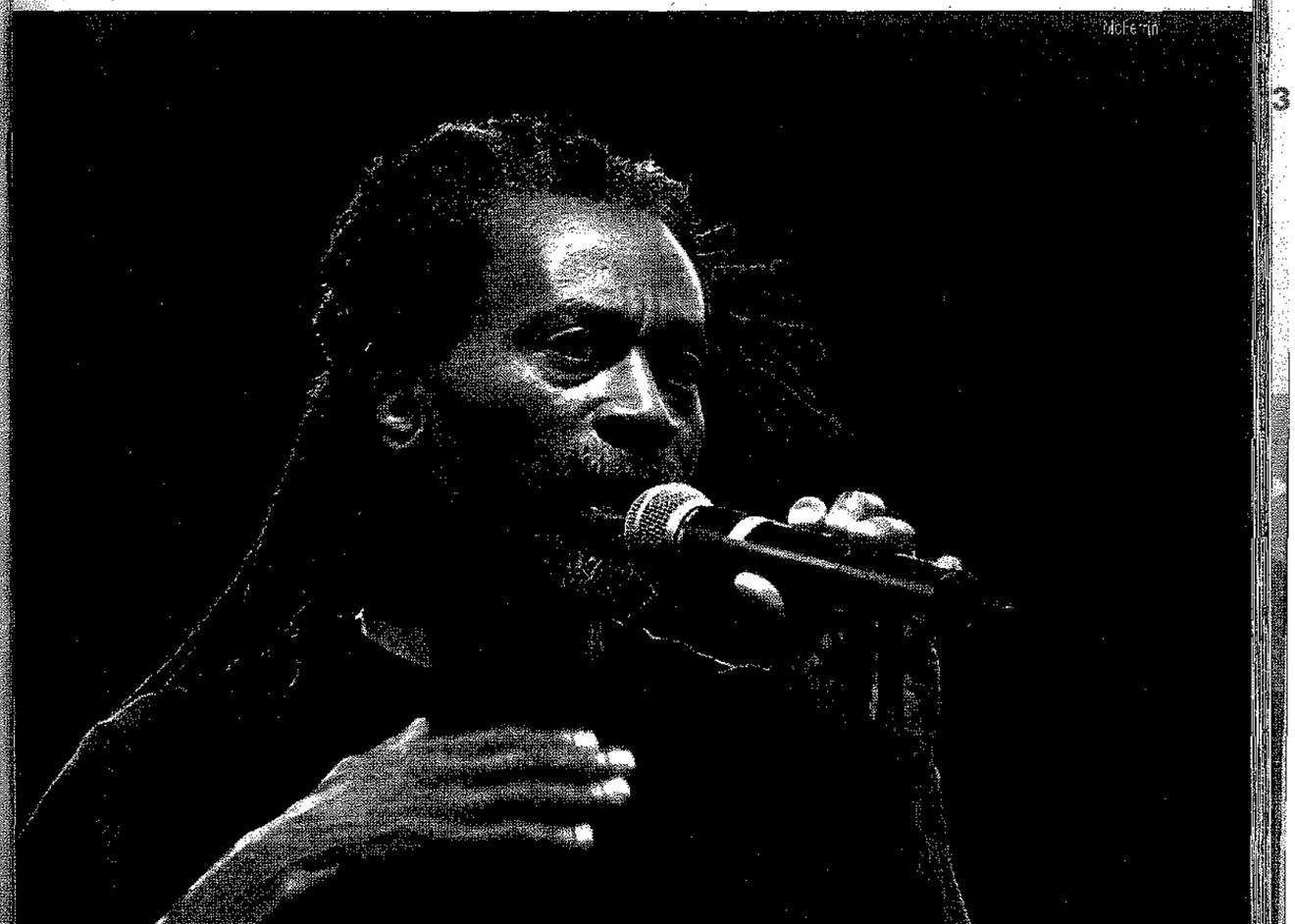
Druga fala beatboxu zaczęła narastać w połowie lat 90. To wtedy muzycy tacy jak Killa Kela rozpoczęli wskrzeszenie tego stylu i rozszerzyli go o nowe możliwości brzmieniowe oraz elementy innych gatunków, na przykład dance czy drum & bass. Było tylko kwestią czasu, żeby *human beatbox* znów stał się częścią mainstreamu.

Obecnie nikt nie śmieje się już z tego zjawiska i coraz więcej artystów rockowych czy popowych sięga po ową technikę i traktuje ją z należytym szacunkiem, a walki beatboxerów, czyli organizowane na całym świecie turnieje, udowadniają, że jest to ciągle żywa i prężnie rozwijająca się dziedzina sztuki już nie tylko ulicznej, jaką była na początku.

Eksperymenty z użyciem głosu będą jeszcze trwały bardzo długo, ponieważ ten instrument nie został jeszcze aż tak wyeksploatowany, jak chociażby fortepian. Ludzki głos ma ogromną siłę, o czym nieustannie się przekonujemy nie tylko na polu muzycznym. Wystarczy podać przykład reklamy Hondy Civic. Specjalna grupa muzyków, pod nazwą Honda Civic Choir, wzięła udział w kręceniu reklamy auta, w której zdumiewająco realistycznie oddała najróżniejsze odgłosy wydawane przez samochód – od uruchomienia silnika, przez otwarcie szyby, aż do jazdy samochodem po różnych nawierzchniach. Dzięki takim próbom głos staje się coraz bardziej uniwersalnym i totalnym źródłem dźwięku. Co najważniejsze, nie trzeba być wcale wykształconym muzykiem, aby poznawać jego nowe właściwości. Wystarczy tylko coś, co towarzyszy nam od dawna i jest motorem największych odkryć – chęć eksperymentowania.

Mateusz Franczak

Linki:
www.beatbox.pl – polski beatbox
www.humanbeatbox.com – największa strona o zjawisku human beatbox
www.beatbox.tv – porady i zestaw ćwiczeń
www.flurl.com/uploaded/Honda_Civic_Choir_43459.html
– reklama Hondy Civic



McFerrin

Jeśli dziś wrzesień, to jesteśmy w... Austrii

Jeśli dziś Austria ma jedną z najciekawszych scen muzyki nowej, to przede wszystkim dzięki niezwykle bogatemu życiu muzycznemu. Od stołecznych filharmonii po wiejskie stodoły, sceny austriackie kipią bowiem brzmieniami awangardy. Na początek naszej wyprawy w Alpy prezentujemy subiektywny przewodnik po festiwalach. Do zobaczenia na miejscu!

Ulrichsberg, maj
Kaleidophon
www.jazzatelier.at

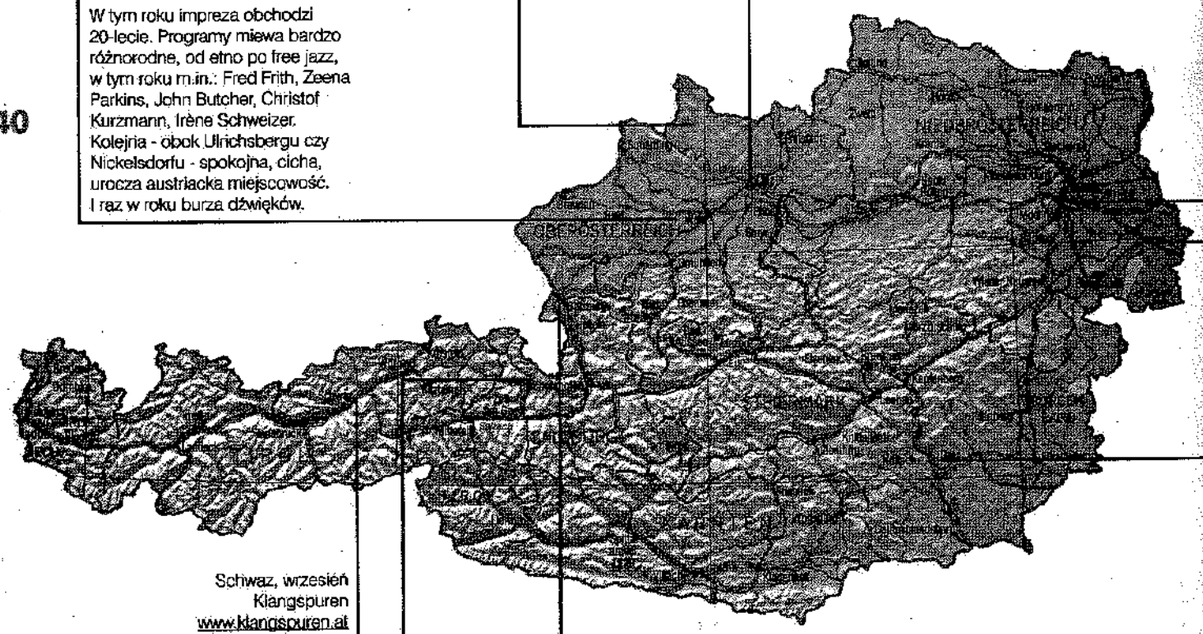
Free improv w stodole wśród zielonych łąk Górnej Austrii? Nie tylko. Od 21 lat jedno z najważniejszych miejsc na mapie jazzowo-improwizowanej Europy. Stowarzyszenie Jazz Atelier organizuje imprezy przez cały sezon, jednak kulminacją jest 3-dniowy, intensywny festiwal. Wieczorami po pięć setów, a w dzień - długie górskie wędrówki! W tym roku gościli m.in.: Low Frequency Orchestra, Marilyn Crispell, Joëlle Léandre, John Tilbury, Ingar Zach.

Waschsaecht, listopad
Music Unlimited
www.musicunlimited.at

W tym roku impreza obchodzi 20-lecie. Programy miewa bardzo różnorodne, od etno po free jazz, w tym roku m.in.: Fred Frith, Zeena Parkins, John Butcher, Christof Kurzmann, Irène Schweizer. Kolejna - obok Ulrichsbergu czy Nickelsdorfu - spokojna, cicha, urocza austriacka miejscowość. I raz w roku burza dźwięków.

Linz, wrzesień
Ars electronica
www.aec.at/de/festival2006/index.asp

Dla każdego miłośnika muzyki elektronicznej poza wszelkimi podziałami - po prostu obowiązek. Ale jakże przyjemny! Pozornie krótki, bo 7-dniowy, festiwal oferuje tak ogromny wybór imprez od eksperymentalnego filmu, przez dyskusje, seminaria i warsztaty po koncerty i instalacje, że dla pojedynczego człowieka ogarnięcie nawet 1/10 programu jest poważnym wysiłkiem. Ale jakże przyjemnym. I drogim...



Schwaz, wrzesień
Klangspuren
www.klangspuren.at

Muzyka współczesna. Wiele premier, często regionalne edycje (w zeszłym roku: Polska, w tym: Czechy). W książce programowej podają kompozytorskie przepisy kucharskie. Ale najlepiej twórcy wypadają jednak na scenie.

Saalfelden, lipiec
Jazzfestival
www.jazzfestivalsaalfelden.at

Czołówka weteranów, ale i nowych nadziei jazzu. W tym roku m.in. Steve Coleman & Five Elements oraz Tomasz Stańko z nowym projektem. Wokół Alpy.

Wiedeń, wrzesień-październik
Wien Modern
www.wienmodern.at

Pomijając niezliczone małe imprezy, poszczególne sale i kluby, serie koncertów i miejsca, w których „trzeba być", od lat głównym festiwalem muzyki komponowanej jest Wien Modern, wielka impreza rozgrywająca się na przestrzeni niemal dwóch miesięcy. W tym roku bohaterem jest György Kurtàg. Jak na oficjalną i stołeczną imprezę przystało, to raczej festiwal, który potwierdza niż odkrywa wielkości. Podobną rolę pełniła ostatnio na scenie alternatywnej słynna PhonoTAKTIK, natomiast obecnie trudno wskazać na równie prestiżowy festiwal.

Wiedeń, kwiecień
Headhunter
www.head-hunter.at

A jeśli ktoś ma ochotę na zupełnie inne klimaty muzyczne i pogodowe, powinien udać się w kwietniu na największy w Austrii festiwal muzyki elektronicznej i industrialnej. Jeszcze rok temu w miasteczku Steyr, ostatnio przeniesiony do stolicy. Dwa dni pełne muzyki; w tym roku wystąpili m.in.: Spetsnaz, In Strict Confidencem, Insekt, Lights of Euphoria, Soman i Monolith.

Salzburg, lipiec-sierpień
Festspiele
www.salzburgfestival.at

Festiwal operowy? W mieście Mozarta? Spluwaczce Bernharda? A jednak i taka impreza może być fascynująca dla miłośników muzyki współczesnej. Zaskakująco wiele prawykonań i zamówień, najlepsze zespoły, gigantyczny budżet, a w tle - odważne i wyznaczające mody inscenizacje oper, zarówno nowych, jak i starych.

Nickelsdorf, lipiec
Konfrontationen
www.konfrontationen.at

Podobnie jak w Ulrichsbergu: tutejsza Jazzgalerie organizuje szereg imprez w ciągu rok, a najbardziej ożywiają się w lecie. Festiwal stosunkowo młody, 6 lat. Ale kto tu nie grał! W tym roku m.in. Globe Unity Orchester, Evan Parker, The Ex, Phil Niblock, Peter Brötzmann, Phil Minton, Thomas Lehn. No właśnie. Ale zdarza się i rock, i rzeczy audiowizualne

Graz, wrzesień-październik
musikprotokoll *w ramach*
Steirischer Herbst
www.steirischerherbst.at

Wielka i zasłużona (ponad 40 lat!) impreza na pograniczu różnych form, sztuk i mediów, co trafnie określają podawane na stronie www przy każdym wydarzeniu proporcje, np. 47% muzyki, 14% teatru, 39% literatury. Teoretycznie część muzyczna ujęta jest w ramach musikprotokoll, ale koncerty krzyżują się tu z innymi formami prezentacji. Zarówno akademia, jak i alternatywa, w tym roku m.in. (jeden weekend październikowy): Klaus Lang, Georg Friedrich Haas, Francisco Lopez, Mika Vainio.

Wywiad z Heinzem Röglem

z Austriackiego Centrum Informacji Muzycznej – mica

Co stało się w muzyce austriackiej po drugiej awangardzie (lata 50.-60.)? W Polsce niewiele o tym wiemy...

Indywidualny rozwój każdego z kompozytorów, pluralizm stylistyczny, a także postmodernistyczne tendencje utrudniają uporządkowanie. W każdym razie dziś, w roku 2006, mamy w Austrii cały szereg żyjących i czynnych twórców nowej muzyki, także młodych, którzy zostali dostrzeżeni na scenie międzynarodowej, o czym świadczą liczne zaproszenia i zamówienia z miejsc takich jak Donaueschingen, Witten, Darmstadt czy Huddersfield. Nie zawsze tak było. Kraj rozkwitł dopiero przed dziesięcioma, piętnastoma laty – co związane jest ściśle z funkcjonowaniem instytucji, festiwali i zespołów.

Wciąż trwają jednak poszukiwania jakiegoś punktu odniesienia, jako że jeszcze dziś w panoramie austriackiej sceny muzycznej dominują estetyczne odwołania do historycznych już awangard (II szkoła wiedeńska, awangarda powojenna, mikrotonowe szkoły lat 20., spektralizm – ograniczając się do najważniejszych), a o wiele mniej znaczące wydają się odniesienia do minimal music czy nowej prostoty.

Dodajmy do tego to, co dzieje się od lat 60. w muzyce zaopatrywanych w latach 50. w bilety do Darmstadtu stypendystów z dzisiejszej generacji dziadków czy też ojców naszej nowej muzyki. Tu trzeba wymienić kompozytorów takich jak Kurt Schwertsik, Anestis Logothetis, Erich Urbanner, Ivan Eröd, Luna Alcalay, Otto M. Zykan, Roman Haubenstock-Ramati oraz kompozytora, skrzypka i założyciela zespołu „die reihe" Friedricha Cerhę. Ten ostatni, rozpoczynający teraz dziewiątą dekadę życia, ciągle jeszcze zachwyca kolegów, krytyków i przede wszystkim publiczność: w bieżącym roku gorąco przyjęto jego *Koncert skrzypcowy*, *Koncert saksofonowy* oraz *Kwintet klarnetowy*, wykonany przez Kwartet Ysaye'a.

Cerha pracuje w tempie ekspresu: pomnikiem jego dzieła jest (wciąż jeszcze) siedmioczęściowy cykl orkiestrowy *Spiegel* (1960-72), w którym – niezależnie zresztą od Györgya Ligetiego – rozwinął technikę komponowania płaszczyzn brzmieniowych [por. tekst Iwony Lindstedt na s. 50 – przyp. red.]. Na arenie międzynarodowej sławę zyskał zarówno dzięki dokończeniu trzeciego aktu *Lulu* Albana Berga, jak i skomponowaniu opartej na Brechcie własnej opery *Baal*. Potem napisał jeszcze dwie (*Der Rattenfänger* i *Der Riese vom Steinfeld*) oraz liczne dzieła reprezentujące wszystkie gatunki (orkiestrowe, kwartety, pieśni, requiem). Jego twórczość do dziś jest przykładem i inspiracją zarówno dla jego własnych uczniów, jak i kompozytorów, których osobiście nie kształcił. Z Klangforum Wien, założonym przez Beata Furrera w 1985 roku zespołem solistów zajmujących się nową muzyką i cieszącym się międzynarodową renomą, prezentował systematycznie repertuar szkoły wiedeńskiej.

W 1958 sam założył zespół „die reihe", by otworzyć i odświeżyć ciągle jeszcze wówczas konserwatywną scenę muzyki i sztuki wysokiej. Proponowany przez niego dobór repertuaru świadczył o dążeniu do prezentowania międzynarodowych nurtów, dzięki czemu zainteresowana publiczność miała szansę poznać muzykę Stockhausena, Berio, Cage'a i Bouleza oraz twórców austriackiej przedwojennej moderny, trójcy Schönberg-Berg-Webern nie wyłączając. W ten sposób wzrastała świadomość i potencjał rozwojowy lokalnej sceny kompozytorskiej.

Drugim obok Cerhy dyrygentem „die reihe" był Kurt Schwertsik (1935), który studiował u Karlheinza Stockhausena w Kolonii. W tym samym zespole działał HK Gruber, początkowo jako kontrabasista, później także jako „chanssonnier" (m.in. w dziełach Cerhy i własnych – *Frankenstein!*). Wspólnie, wraz z niedawno zmarłym Otto M. Zykanem stworzyli oni nurt tradycji oddziałującej na naszą rodzimą muzykę przez ostatnie trzy, cztery dekady. Brali na muszkę nie tylko akademizm i dulszczyznę ówczesnej muzyki austriackiej czy dogmatycznie traktowany serializm awangardy darmstadzkiej (przede wszystkim zakaz nawiązywania do tonalności), ale i kłamstwa społeczne. Zykan wywołał narodowy skandal swoją wystawioną w 1977 roku operą, w której w satyryczny sposób zajął się m.in. klerykalnym faszyzmem okresu międzywojennego. Twórcy prowokowali licznymi akcjami z pogranicza kabaretu (MOB art & tone ART), do których tekstów dostarczali autorzy Wiener Gruppe, a szczególnie HC Artmann.

Inną znaczącą postacią średniego już dziś pokolenia kompozytorów był Roman Haubenstock-Ramati (1919-1994), również nie jako nauczyciel, lecz ten, który ośmielał i odkrywał nowe możliwości. Rodowity krakowianin, po wojennej niewoli radzieckiej osiadł w Izraelu i dzięki Alfredowi Schlee, protektorowi najbardziej znaczących kompozytorów międzynarodowej awangardy wojennej i powojennej, związał się z Wiedniem poprzez wydawnictwo Universal. Ze swoimi mobilami (partyturami łączącymi notację dokładną i graficzną) prezentował się w 1959 i 1960 roku w Darmstadcie. Oddziaływał na wielu twórców dzisiejszej sceny, choć mniej może przez swoją technikę kompozytorską, a bardziej przez postawę (spokój i odrzucanie oczywistych rozwiązań). Jednym z najważniejszych jego uczniów był studiujący u niego w Wiedniu w latach 80. Beat Furrer.

Kolejne ważne zjawisko dla „pnia" austriackiego drzewa to cały szereg twórców kształcących się w studiach muzyki elektronicznej Musikhochschule w Grazu i Wiedniu (dziś: uniwersytet) pod egidą Dietera Kaufmanna i Klausa Agera. Live electronics i muzyka komputerowa znalazły zastosowanie w wielu utworach, wykazując wiele punktów stycznych ze sceną nieakademickiej elektroniki, jazzem, teatrem muzycznym i tańcem.

Ze względu na szczupłość miejsca dodam tylko, że większość przedstawicieli austriackiej nowej muzyki – wyłączając jej „ojców" – nie zdobyło w latach 70. i 80. tych obszarów, na których są dziś obecni w kraju i zagranicą. Na przełomie ósmej i dziewiątej dekady pojawiły się zupełnie nowe nazwiska i scena się odmłodziła. Mam tu na myśli takie postaci z dziś już średniego pokolenia, jak Gerd Kühr – obecnie profesor kompozycji na uniwersytecie w Grazu, wzbudził zaś sensację w 1988 roku na Biennale Nowego Teatru Muzycznego w Monachium swoją operą *Stallerhof*. Beat Furrer ze swoją sztuką *Die Blinden* (1989) [por. recenzje Grzegorza Filipa na s. 48 – przyp. red.] oraz Georg Friedrich Haas, który w swoich pierwszych, wysoce ekspresyjnych utworach na zespół wykorzystał mikrotony i szeregi alikwotów do kształtowania zdarzeń dźwiękowych [por. tekst Haasa na s. 60 i opis jego kwartetów smyczkowych autorstwa Daniela Cichego na s. 58]. Również wtedy pierwsze doświadczenia w dziedzinie teatru muzycznego zaczęła odnosić Olga Neuwirth, a jej utwór *Lonicera Caprifolium* na zespół z miejsca stał się sukcesem [por. tekst i recenzje Moniki Pasiecznik na s. 63 i 49].Ową listę można by ciągnąć długo, gdyż obecnie scena ta przeżywa prawdziwy boom.

Czy w kontekście muzyki niemieckiej występują jakieś problemy z tożsamością muzyki austriackiej?

Jak wspomniałem, austriackim kompozytorom powodzi się dobrze, zwłaszcza w Niemczech: otrzymują zamówienia, są zapraszani na ważne festiwale, niektórzy nawet osiedlili się w tym kraju. Trwająca dekady nierówna, pełna zazdrości relacja zdaje się ostatnio odwracać: po „dzielnych Niemcach", pojawili się – patrząc w każdym razie z ich strony – „dzielni Austriacy" (oczywiście wyłączając piłkę nożną...). Ożywiły się również kontakty z zagranicą, czego brak dawał się zauważyć jeszcze w latach 90.

W opublikowanym pięć lat temu „spisie inwentarza" (*Szene Österreich* w „Neue Zeitschrift für Musik") mógł Bernhard Günther (podówczas kierownik działu muzyki współczesnej w mica i wydawca *Lexikon zeitgenössischer Musik aus Österreich*) stwierdzić, że czasy dominacji stylu narodowego już dawno minęły. W jego miejsce pojawiło się wiele indywidualności i scen, których nie można sprowadzić do wspólnego mianownika.

Których kompozytorów austriackich średniego i młodego pokolenia uważa Pan za najbardziej interesujących? Czy jest cokolwiek, co łączy ich języki muzyczne?

Wspólnym rysem, jeśli w ogóle takowy istnieje, mogłaby być skłonność do innowacji i eksperymentu oraz do uwolnienia się od ścisłego konstruktywizmu w ramach ciągle żywych estetycznych oddziaływań minionych awangard, a także dyskusja o kwestiach materiałowych. Istnieją, zwłaszcza w zakresie instrumentarium elektronicznego (które przeniknęło do wszystkich nurtów – od jazzu przez muzykę improwizowaną do współczesnej) silne wzajemne związki między kompozycją a improwizacją. Na tym pograniczu działają m.in. Wolfgang Mitterer, Franz Hautzinger [por. tekst Paula Starka na s. 86], Burkhard Stangl, Max Nagl i wielu innych. W analogicznej sferze przenikania się elektroniki i instalacji dźwiękowej sytuuje się twórczość takich kompozytorek jak Katarina Klement, Elisabeth Schimana i Andrea Sodomka oraz twórców „laptopowych" – Christiana Fennesza, Christofa Kurzmanna, Martina Siewerta czy Borisa Haufa [por. recenzje płytowe na s. 72].

Powiązania istnieją również pomiędzy kompozytorami. Najbardziej interesujące – i tu pojawią się ważne nazwiska kompozytorów młodej generacji – obserwujemy w ramach grupy Gegenklang [Kontrdźwięk] będącej forum wymiany idei, założonej przez Johannesa Maria Stauda (otrzymującego zamówienia od wielkich orkiestr), pochodzącego z Wenezueli Jorge Sáncheza-Chionga, Reinharda Fuchsa, Geralda Rescha i innych. Oczywiście ÖKB (Związek Kompozytorów Austriackich) i IGNM (Międzynarodowe Towarzystwo Muzyki Współczesnej) również są aktywne. Powstają liczne małe oficyny, tworzone przez wykonawców, kompozytorów i byłych menedżerów zespołów: obok Mego i Durian jest Kairos, w którym wydanych zostało wiele nagrań stanowiących ważny punkt odniesienia, często w interpretacji Klangforum Wien, zawierających dzieła renomowanych kompozytorów zagranicznych (Nono, Feldman, Scelsi, Vivier, Sciarrino, Crisey, Lachenmann, Rihm, Zender, Pintscher, Eötvös i inni), ale i wielu twórców austriackich (Peter Ablinger, Beat Furrer, Clemens Gadenstätter, Georg Friedrich Haas, Bernhard Lang, Olga Neuwirth, Wolfgang Mitterer, Wolfram Schurig, Johannes Maria Staud – ta lista jest reprezentatywna dla najważniejszych obecnie nazwisk) [por. recenzje płyt Kairosu na następnych stronach]

Jak scena muzyczna jest wspierana przez państwo? Czy zamówienia kompozytorskie to typowa praktyka? Czy dzieła zamawiane są raczej przez zespoły czy miasta? Czy istnieją stypendia kompozytorskie?

Państwowe wsparcie pochodzi zarówno z instytucji federalnych (Staatssekretariat für Kunst und Medien [Sekretariat Sztuki i Mediów], Bundesministerium für Unterricht und Kultur [Ministerstwo Edukacji i Kultury], Bundesministerium für auswärtige Angelegenheiten [MSZ]), jak i z poszczególnych landów oraz miast. Lwia część funduszy idzie na orkiestry, zespoły muzyczne i większe imprezy, takie jak festiwale i zwyczajne koncerty repertuarowe. Istnieją wszakże również pokaźne finansowo programy wspierania pojedynczych twórców: roczne stypendia czy nagrody dla kompozytorów, tudzież pokrywanie kosztów pobytów zagranicznych czy tournées. Wspieranie muzyki współczesnej jest priorytetem. Trzeba również wspomnieć o premiach dla tych organizatorów imprez, którzy zamawiają i wykonują nowe dzieła.

Te dotacje są standardowo rozdzielane przez rady ekspertów lub jury, które wybierają projekty ze względu na ich jakość artystyczną, znaczenie publiczne i związane z nimi oczekiwania. Przez państwo wspierana jest mica – music information center austria. Także zespoły i festiwale przyznają twórcom zamówienia i nagrody. Istotne jest wsparcie dla wydawnictw płytowych, wykonań, małych oficyn, pokrywanie kosztów druku, zamówień kompozytorskich i organizacji zajmujących się promocją, zarówno w obszarze muzyki „poważnej", jak i artystycznie wartościowych propozycji muzyki rozrywkowej przez fundusz instytucji socjalnych i kulturalnych Austro-Mechana oraz przez AKM (Związek Autorów, Kompozytorów i Wydawców Muzycznych) zajmujący się ochroną praw autorskich i tantiemami. Istnieje rozwinięty sponsoring prywatny ze strony związków branżowych (np. izby gospodarczej), poza tym wspieranie twórców jest zwolnione od podatku.

Które festiwale muzyczne odgrywają największą rolę w przedstawianiu i promocji nowych dokonań austriackich kompozytorów i improwizatorów? Jaka jest ich differentia specifica?

Historycznie pierwszym ważnym festiwalem awangardy muzycznej jest istniejący do dziś (a od 10 lat prowadzony przez Christiana Scheiba) musikprotokoll, funkcjonujący w ramach Steirischer Herbst [Styryjska Jesień] w Grazu organizowany wspólnie z ORF (radiem austriackim), które zresztą również zamawia nowe utwory[1]. Dorobek tej liczącej sobie już 40 lat imprezy stanowi wciąż wydłużająca się (i dokumentowana na płytach CD) lista ważnych prawykonań utworów zarówno międzynarodowej elity kompozytorskiej, jak i również młodych talentów. Ostatnio jego formuła rozszerzona została o nowe trendy sceny eksperymentalnej i elektronicznej.

Najnowsze dokonania sceny improwizacji i jazzu prezentowane są w wielu wiedeńskich klubach, takich jak rhis, Flex, Porgy & Bess, Birdland oraz festiwalach, np. PhonoTAKTIK, a także na imprezach poza stolicą (Donaufestival w Krems[2], Ulrichsberger Kaleidophon[3], Konfrontationen w Nickelsdorfie[4], Jazztage w Saalfelden[5]. Dla komponowanej nowej muzyki ważny jest zainicjowany w 1989 roku i odbywający się co roku w listopadzie wielki festiwal w wiedeńskim Konzerthausie. Wien Modern prezentuje zarówno obszerne, indywidualne retrospektywy (w przeszłości m.in. Johna Cage'a czy Györgya Ligetiego, w tym roku György Kurtága) oraz tematyczne przeglądy sceny współczesnej[6].

W pozostałych landach zasadnicze znaczenie w polu muzyki i animacji komputerowej posiada Ars Electronica w Linzu, która co roku przyznaje także prestiżową nagrodę[7]. Renomowane zarówno na skalę regionalną, jak i międzynarodową Klangspuren w tyrolskim Schwazu proponują festiwal tematyczny, lansujący jakiegoś kompozytora czy

kraj – w tym roku będą to np. Czechy[8]. W ramach imprezy lokalne zespoły dęte zajmą się wykonywaniem muzyki nowej (tym razem kompozycjami Wernera Pirchnera), pojawi się także Lucerne Festival Academy Orchestre pod dyrekcją samego Pierre'a Bouleza, zaś młody zespół windkraft tirol prawykona dzieła tyrolskiego kompozytora, Haimo Wissera, który jest obecnie gościnnym dyrygentem jakże ważnej dla nowej muzyki w Austrii Radio-Sinfonieorchester Wien (RSO).

Również obecny dyrektor artystyczny szacownego Salzburger Festspiele, Peter Ruzicka (sam będący kompozytorem) zamieścił w programie tegorocznej edycji cały szereg prawykonań[9], a na Bregenzer Festspiele 2006 zostanie wykonany – podobnie jak na Wien Modern – cały cykl *Spiegel* Cerhy, znajdą się tam również koncertowe portrety kompozytorów takich jak Georg Friedrich Haas, Christian Ofenbauer, Herbert Willi i Richard Dünser (premiera opery *Radek*)[10]. Kompozytorskie forum Mittersill w Salzburgu uchodzi za jeden z najbardziej innowacyjnych festiwali, jako że jego nazwa odpowiada w rzeczy samej przyjętej formule: przez osiem dni Mittersill staje się centrum gorącej wymiany poglądów na temat aktualnej twórczości muzycznej, czego skutkiem jest wyłanianie się nowych zjawisk[11]. Corocznie kompozytorzy z kraju i zagranicy zjeżdżają na ten zupełnie bezpretensjonalny i daleki od miejskiej kultury wyższej przegląd, by nawiązać kontakt z lokalną publicznością. W tym roku jego kompozytorami-rezydentami będą Christoph Cech, którego twórczość sytuuje się na pograniczu nowej muzyki użytkowej i jazzu) oraz Christof Dienz i szwajcarska wiolonczelistka Clementine Gasser, która otrzymała zresztą państwową nagrodę kompozytorską w roku 2005. Prowadzone przez kompozytora Wolframa Schuriga jako honorowego dyrektora artystycznego Bludenzer Tage zeitgemäßer Musik należały do najbardziej interesujących i życzliwych innowacjom imprez w Austrii, ale z powodu politycznego braku odpowiedzialności zostały im cofnięte dotacje (o tym i o innych tego typu przykładach obcinania funduszy w ostatnich latach powinno się w tym artykule mówić głośno).

Czym zajmuje się samo Austriackie Centrum Informacji Muzycznej?

Mica – musik informations centrum austria – zostało założone w roku 1994 przez Christiana Scheiba i urzędującego w latach 1994-96 centralnego kuratora ds. muzyki, profesora Lothara Knessla na zamówienie rządu austriackiego. Jako organizacja non-profit zbiera ono i dokumentuje współczesną austriacką twórczość muzyczną wszystkich gatunków oraz udziela informacji twórcom, organizatorom życia muzycznego i zainteresowanej publiczności. Mica ma swoją siedzibę w Wiedniu i działa na poziomie regionalnym, krajowym i międzynarodowym w służbie twórców muzyki austriackiej.

Mica została powołana po to, by muzyczna kreatywność kompozytorów miała szansę zdobyć uznanie dzięki jakości samych dzieł – a nie na skutek indywidualnego, często przypadkowego dostęp do struktur dystrybucyjnych. Jako niezależne i kompetentne centrum komunikacji mica angażuje się w poprawianie warunków funkcjonowania życia muzycznego. Wspiera austriackie środowisko poprzez budowanie kontaktów oraz dbanie o przepływ informacji i rozwijanie komunikacji między wszystkimi, często niewiedzącymi nic o sobie grupami interesów. Informacje o kompozytorach, zespołach, dziełach, wytwórniach, organizatorach imprez, funduszach i dotacjach itd. są zbierane i przekazywane dalej, by kształtować krajową i międzynarodową rozpoznawalność, obraz i pozycję austriackich twórców muzyki.

Aktywni eksperci muzyczni o uzupełniających się nawzajem specjalizacjach dotyczących różnych aspektów austriackiego życia muzycznego (muzyka współczesna, improwizowana, popularna, prawo autorskie, wspieranie talentów, muzykologia, produkcja płyt i inne) rozwijają wewnętrzne struktury informacyjne dla twórców, przy czym zasadniczą rolę odgrywa codzienna pomoc i konsultacje.

Do osiągnięć mica należy stworzenie banku danych zawierającego informacje o kompozytorach wraz z listami ich dzieł oraz szczegółowego kalendarium imprez muzycznych, indywidualnie świadczone są również porady dla kompozytorów w wymiarze praktyczno-zawodowym, ekonomicznym, prawnym, społecznym i technologicznym. Aktywnie współpracujemy z organizatorami życia muzycznego w kraju i za granicą oraz mediami, uczestniczymy w fachowych konferencjach, organizujemy badania i wreszcie – *last but not least* – prowadzimy stronę internetową z aktualnymi wiadomościami z życia muzycznego, zapowiedziami koncertów i doniesieniami międzynarodowych mediów w zakresie przemysłu muzycznego, polityki kulturalnej i praw autorskich. Zapraszam na www.mica.at!

Wywiad przeprowadził i przetłumaczył Jan Topolski
Oryginalny tekst znajduje się na naszej stronie www.glissando.pl

[1] Tegoroczny Steirischer Herbst odbywa się w dniach od 21.09 do 16.10, a jego program dostępny jest na: www.steirischerherbst.at/2006 [ten i poniższe przypisy – od redakcji].
[2] 21-24.04, www.donaufestival.at
[3] 28-30.04, www.jazzatelier.at
[4] 14-16.07, www.konfrontationen.at
[5] 26-28.07, www.jazzfestivalsaalfelden.at
[6] w tym roku festiwal odbywa się między 29.10 a 25.11, program na www.wienmodern.at
[7] 31.08-05.09, www.aec.at/de/festival2006/index.asp
[8] 14-30.09, www.klangspuren.at. [9] 23.07-31.08, www.salzburgfestival.at
[10] 19.07-20.08, www.bregenzerfestspiele.com
[11] 07-16.09, www.kofomi.com. Por. też mapkę-przewodnik po festiwalach na poprzednich stronach.

Kairos Musikproduktion

Kiedy szedłem przed siebie, słyszałem króciutkie mgnienia piękna

Kairos w starożytnej Grecji znaczy moment spełnienia, uzgodnienia między *tu* i *teraz*. Słowo to stało się nazwą założonej w roku 1999 przez Barbarę Fränzen i Petera Oswalda poświęconej muzyce współczesnej austriackiej oficyny, która w siedem lat podbiła uszy i serca niemal wszystkich miłośników tej twórczości. Przede wszystkim z racji świetnej, często odkrywczej selekcji twórców i dzieł; znakomitej jakości nagrań i kompozycji albumów; przejrzyście i intrygująco napisanych książeczek oraz niebanalnej i korespondującej z zawartością oprawy, z okładką autorstwa malarza Jakoba Gasteigera na czele.

Jak piszą na swojej stronie twórcy wydawnictwa: „Kairos to muzyka, która towarzyszyć Ci będzie podczas przekraczania progu nowych czasów. (...) Próbuje ona zachować to spełnienie, które nazywamy muzyką. Naszą intencją jest zachować, dla naszej przyjemności słuchowej, współczesną, otwierającą nowe przestrzenie muzykę (...) w formie interpretacji, które uchwyciły pomyślność chwili (...) Jeśli chodzi o dobór twórców i ich dzieł, nie idziemy na żadne kompromisy: tylko muzyka, w której moc i trwałość wierzymy: pozwalająca odkrywać nowe terytoria estetyczne i eksplorująca nowe sposoby postrzegania dźwięku, prezentowana jest w jakości odpowiedniej do poszczególnych utworów." Nic dodać, nic ująć. Od 1999 roku wytwórnia wydała 54 płyty, a na ten rok przewiduje kolejnych 7. W katalogu dominują kompozytorzy kręgu austro-niemieckiego (po 5 Lachenmanna, Furrera, Neuwirth, i Rihma, po 2 Haasa i Langa), włosko-francuskiego (4 Sciarrina, 3 Scelsiego, 3 Griseya). Ale chyba nie narodowość kształtuje wybory Barbary Fränzen i Petera Oswalda. Gdy do wymienionych wyżej twórców dodamy Nona czy Feldmana, albo Viviera i Hosokawę, jasną powinna się stać wspólna cecha wszystkich tych kompozytorów. Jako że nie prowadzimy niestety konkursów z nagrodami, zdradzę ją od razu: wydaje mi się, że Kairos to przede wszystkim eksploracja dźwięku, zarówno na sposób wschodni czy inspirowany Wschodem (Hosokawa, Scelsi), jak i spektralny (Grisey, Vivier), mikrotonowy (Nono, Haas) czy wyrastający z myśli krytycznej (Lachenmann, Rihm). To właśnie owe „nowe sposoby postrzegania dźwięku" samego w sobie, docieranie do niego różnymi drogami i metodami, począwszy od analitycznego rozbioru (Grisey) po zadziwienie jego pięknem i głębią (Scelsi). I oczywiście wszystko to dzieje się już po porzuceniu komponowania *nutami* na rzecz *dźwięków*, jak rzekłby pierwszy z kompozytorów, po tym całym okołoserialnym myleniu *mapy z krajobrazem*...

W ową podróż , na podbój „nowych estetycznych obszarów", zabierze nas czwórka recenzentów, z których każdy muzykę przeżywa i opisuje zupełnie inaczej. Żeby podkreślić pozycję najważniejszych twórców z katalogu Kairosu, wybraliśmy płyty Helmuta Lachenmanna, Salvatore Sciarrina, Beata Furrera i Olgi Neuwirth. Chciałbym w tym miejscu serdecznie podziękować Pani Cristianie Losso, jak i całej załodze Kairos Musikproduktion GmbH nie tylko za okazaną pomoc i zaopatrzenie autorów w płyty, ale i za całą działalność, życząc dalszego wspaniałego rozwoju i wielu sukcesów! Obyśmy, trawestując tytuł słynnego filmu Jonasa Mekasa, ciągle mogli dzięki nim słyszeć „króciutkie mgnienia piękna"...

Jan Topolski

Helmut Lachenmann
poszukiwanie, przygoda i walka

Helmut Lachenmann, jeden z najbardziej znaczących i zarazem kontrowersyjnych kompozytorów współczesnych, pisze muzykę już od pięćdziesięciu lat. Zaczynał w czasach radykalnych przewartościowań powojennej awangardy, nie włączył się jednak w żaden ówczesny nurt, lecz biegł – jak to określił jego nauczyciel i przyjaciel, Luigi Nono – potykając się w nieznane. Zafascynowany koncepcją muzyki konkretnej Pierre'a Schaeffera, tworzy w oparciu o jego teorię własną „instrumentalną muzykę konkretną", złożoną ze szmerów, szumów, zgrzytów i trzasków. Ten, wydawałoby się, neutralny i amorficzny materiał pod wpływem niezwykłej siły twórczej kompozytora ulega metamorfozie i poprzez swoją obcość i świeżość zaczyna przemawiać własnym językiem, pobudzając nas do bardziej refleksyjnego odbioru. Lachenmann ubolewa nad degradacją muzyki w czasach wszechobecnej komercjalizacji. Tęskni za muzyką dziewiczą, nietkniętą, niedającą się stopić w medialnym tyglu.

Oferowany przez wytwórnię Kairos zestaw pięciu płyt z jego muzyką prezentuje utwory powstałe w okresie ostatnich trzydziestu lat. Różnorodność stylistyczna tych dzieł jest wynikiem rozwoju i ciągłej weryfikacji poglądów artysty. W *Consolation I* i *Consolation II* na chór i perkusję wykorzystane zostały teksty Ernsta Tollera, rewolucjonisty i antyfaszysty, który, wyczerpany żarliwą i bezowocną walką w obronie własnych przekonań, odbiera sobie życie. *Consolation* to pocieszenie, które traci swój sens w obliczu całkowitej rezygnacji. Ponury nastrój utworów potęguje surowość języka muzycznego. *Notturno* na wiolonczelę i orkiestrę jest utworem łączącym w sobie koncepcje organizowania materiału przy pomocy abstrakcyjnych procedur z estetyką „instrumentalnej muzyki konkretnej", dla której fizyczne i mechaniczne uwarunkowania wydobywania dźwięków mają znaczenie porządkujące i formotwórcze. Założenia tej estetyki zrealizowane zostały w pełni w utworze *Kontrakadenz*, przeznaczonym na orkiestrę i „instrumenty konkretne", takie jak piłeczki do ping-ponga, wanna wypełniona wodą czy taśma. Podjęty przez kompozytora trop prowadzi go przez kolejne etapy rozwoju do syntezy własnego języka. Ślady tej ewolucji odczytać można z partytur. Najwcześniejsze z nich (np. *Pression* czy *Kontrakadenz*) pełne są wskazówek dotyczących artykulacji dźwięków „konkretnych". W późniejszych (*Nun* czy *Grido*) zapis jest już bardziej oszczędny i przejrzysty.

Klangschatten – mein Saitenspiel jest zaprzeczeniem filharmonicznej praktyki wykonawczej, jej negatywowym odbiciem. Grane synchronicznie i w najwyższej dynamice pizzicata oddzielone są długimi pauzami. Ich barwę wzbogaca brzmienie trzech fortepianów. Po dziesięciu przeszło minutach wyczekiwania osiągnięta zostaje kulminacja w postaci gęstniejącego stopniowo akordu flażoletowego. Poszukiwanie w tym miejscu praw rozwoju tematycznego okazuje się jednak daremne. Faktura utworu rzednie i powraca aura kontemplacyjna.

Efektem miarowej pulsacji kontrastujących wielobarwnych akordów w *Fassade* jest ukryty rytm marsza. Podstawowy szkielet rytmiczny, jak to u Lachenmanna zwykle bywa, szybko się jednak rozpada, ukazując nam wewnętrzną naturę słyszanych wcześniej dźwięków. Zastosowanie taśmy, pocieranych o siebie styropianowych płytek i niezwykłe pokrewieństwo brzmieniowe *Fassade* z fragmentami

KAIROS
www.kairos-music.com

późniejszej opery sugerują, że początków tego ostatniego dzieła szukać należy już w latach 70.

Nagrania *Dziewczynki z zapałkami*, jedynej jak dotąd opery Lachenmanna, dokonano w jego rodzinnym mieście, w Stuttgarcie. Cieszący się poczuciem humoru kompozytor nazwał przygotowanie przez Lothara Zagroska tak złożonego dzieła (zakładającego niekonwencjonalne sposoby wydobywania dźwięku, ogromną obsadę i topofoniczne rozmieszczenie wykonawców w kanale orkiestrowym, na scenie i balkonach) największym znanym sobie osiągnięciem militarnym.

Tematem opery jest przełamywanie zakazów i tabu w imię najwyższych wartości, takich jak życie, wolność i godność ludzka. Baśń Andersena tworzy osnowę całej opowieści, w którą wplatane są słowa Gudrun Ensslin, terrorystki i członkini skrajnie lewicowej formacji RAF, oraz tekst Leonarda da Vinci, mówiący o „nienasyconym pragnieniu poznania". Opera – nazwana przez kompozytora „muzyką z obrazami" – pozbawiona jest niemal zupełnie akcji scenicznej. Uwaga słuchacza skupiona jest na osobliwej, quasi barokowej mowie dźwięków. Stopniowe odkrywanie i pojmowanie jej znaczenia to, zdaniem kompozytora, fundamentalny problem percepcji sztuki wolnej i prawdziwej. Źródłem tej percepcji jest opisana w tekście Leonarda da Vinci niepohamowana żądza poznania. W stojącym przed wejściem do wielkiej jaskini autorze budzą się dwa uczucia: strach przed ciemnością i pragnienie ujrzenia ukrytych wewnątrz, przedziwnych rzeczy. W utworze ...*zwei Gefühle*...– stanowiącym część opery ale wykonywanym również samodzielnie – tekst rozbity został na sylaby i litery, co z jednej strony utrudnia jego zrozumienie, z drugiej jednak uwydatnia muzyczną stronę materiału fonetycznego. Właśnie z brzmieniowych cech głosek i liter stworzony zostaje język, w którym instrumenty podejmują próbę rozmowy. Znaczenie słów wpływa też często na kształt i charakter faktury, co ułatwia słuchaczowi rozpoznanie krajobrazów, po jakich błądzi fantazja Leonarda.

Serenadę na fortepian solo Lachenmann napisał dla swojej żony Yukiko Sugawary, stąd pierwsza litera jej imienia wkrada się w nazwę utworu, współtworząc tytuł. W *Serynade* pojawiają się (stosowane już w np. w *Ausklang*) skomplikowane techniki pedalizacji i unoszenia tłumików znad strun wciskanymi bezgłośnie klawiszami. Umożliwiają one komponowanie barwy rezonansu, która jeszcze w czasie jego wybrzmiewania może zostać zmieniona. Brzmienie fortepianu eksponowane jest w najróżniejszych jego postaciach – od gęstych, głośnych akordów po subtelne dźwięki flażoletowe. Ruchliwe arpedzia mają jeszcze dodatkowe, praktyczne znaczenie (poza czysto strukturalnym) – odprężają dłonie pianistki zmęczone chwytaniem rozległych akordów.

Opisana powyżej technika komponowania rezonansu rozszerzona o dźwięki grane wewnątrz fortepianu oraz partie klarnetu i wiolonczeli zastosowana została również w *Allegro Sostenuto*. Kompozytor opisał ten utwór jako strukturę w ciągłym „procesie składania, rozkładania i przebudowy". Prawa tego procesu dotyczą zarówno krótkich, figuratywnych gestów jak i organizacji dłuższych odcinków.

Zacytowane w utworze „Nun" zdanie ojca nowoczesnej filozofii japońskiej Kitaro Nishidy brzmi: „Jaźń nie jest przedmiotem lecz miejscem". W opisie dzieła kompozytor posługuje się parafrazą tego zdania: „To nie jest muzyka, która kroczy naprzód, to nie jest dyskursywny tekst, lecz muzyka jako sytuacja": owoc swobodnej, niczym nieskrępowanej kreacji. Napisany na flet, puzon, głosy męskie i orkiestrę *Nun* cechuje wyraźnie koncertujący charakter, który osiąga kulminację w improwizowanej kadencji instrumentów solowych.

Nie zabrakło też w ofercie Kairosu jednego z najwspanialszych dzieł Lachenmanna: *Mouvement (-vor der Erstarrung)*. Uderzająca tu witalność i świeżość brzmienia to walory ukształtowanego już języka muzycznego. Źródłem jego giętkości i uniwersalności są klarowne prawa łączenia heterogenicznych, kontrastujących dźwięków. Mała dziecięca zabawka *Klingelspiel* po wymontowaniu z niej otwierających dzioby plastikowych pingwinków stała się szlachetnym i pełnym wyrazu instrumentem. Warto też zwrócić uwagę na cytowaną w utworze znaną melodię *O du lieber Augustin*. Owszem, cytaty Lachenmanna są zawsze słyszalne, jednak w zupełnie inny sposób niż się tego zwykle doświadcza [por. tekst Krzysztofa Kwiatkowskiego w nr 4 „G" na ss. 26-31 – przyp. red.]. *Mouvement*... w swej wyczuwalnej od pierwszych taktów bezpretensjonalności i radości muzykowania byłby zapewne najbardziej przekonujący dla słuchaczy, którzy nie zetknęli się z twórczością tego kompozytora.

Niewątpliwą zaletą dokonanych przez Kairos nagrań jest kompetencja specjalizujących się w muzyce współczesnej zespołów Klangforum Wien, Neue Vocalsolisten, Ensemble Aisthesis i Schola Heidelberg oraz udział prezentujących najwyższy poziom artystyczny solistów: Gaby Pas-Van Riet, Michaela Svobody, Andreasa Lindenbauma, Yukiko Sugawary, Oki Shizuyo, Lucasa Fellsa, Elizabeth Keusch, Sarah Leonard i Salome Kammer. Pionierski charakter nagrań podkreśla ich szczególne znaczenie i w żaden sposób nie wpływa ujemnie na ich walory. Nieco inaczej jawi się kwestia interpretacji utworów orkiestrowych. Przeciętny członek nawet tak dobrych zespołów, jak orkiestry radiofonii SWR, NDR i WDR oraz Opery Narodowej w Stuttgarcie, wykonuje tę muzykę nieświadomie i obojętnie. Gwarantem wysokiego poziomu wykonawczego jest tutaj charyzma i doświadczenie dyrygentów – Hansa Zendera, Michaela Gielena, Lothara Zagroska, Waltera Nussbauma i Jonathana Notta oraz częsty udział w próbach i nagraniach samego kompozytora.

Sławomir Wojciechowski

Salvatore Sciarrino: współczesny manierysta?

Niezwykła muzyka i życie Carla Gesualda zafrapowały wielu artystów naszego stulecia – Strawińskiego, Schnittkego, Herzoga czy Herlinga-Grudzińskiego. Także Salvatore Sciarrino uległ fascynacji postacią księcia Venosy. Nasuwa się więc pytanie o znaczenie twórczości Sciarrina w kontekście możliwych estetycznych pokrewieństw między nim a Gesualdem. Czy ten pierwszy reprezentuje sztukę doby manieryzmu, a więc okresu schyłkowego – nad wyraz wyrafinowaną, przesubtelnioną, a nawet ekstrawagancką i dziwaczną? A może, podobnie jak renesansowy kompozytor, Sciarrino wieszczy nadejście nowego okresu w muzyce? Pamiętajmy o tych pytaniach, przyglądając się twórczości Włocha wydanej na płytach Kairosu.

Salvatore Sciarrino, urodzony w 1947 roku w Palermo, nie posiada (ku wielkiej uciesze redaktorów, a może i Czytelników „G") akademickiego wykształcenia muzycznego. Jego pierwsze próby kompozytorskie pochodzą z roku 1959. Pięć lat później rozpoczyna prywatne lekcje pod kierunkiem Turiego Belfiore, a w roku 1969 u Franco Evangelistiego. Sam nauczał we włoskich konserwatoriach oraz prowadził kursy kompozytorskie. Od 1983 roku zamieszkuje w niewielkim miasteczku Città di Castello, gdzie komponuje i pisze – jest bowiem autorem dwóch książek z zakresu teorii muzyki. Od blisko dziesięciu lat pozostaje na emeryturze; dodam, że w pełni zasłużonej, jako że jego artystyczny dorobek jest niezwykle obfity i różnorodny.

Bogaty wybór utworów Sciarrina nagranych na omawianych płytach skłania do tego, by zastanowić się nad wypracowanym przez niego stylem. Z pewnością oryginalnym, choć można wskazać źródła inspiracji oraz intertekstualne nitki łączące jego muzykę z twórczością innych kompozytorów, poczynając od wielkiego rodaka – Giacinto Scelsiego, poprzez całą plejadę twórców (Edgar Varèse, a także odwołujący się do tej tradycji spektraliści z Griseyem na czele), których postawa artystyczna związana była z nowym (tzw. organicznym) podejściem do dźwięku. Istotni będą też kompozytorzy z kręgu germańskiego: Anton Webern (rozwiązania fakturalne) oraz Helmut Lachenmann (komponowanie rozumiane jako proces budowy instrumentu). Wskazać można także na związki między Sciarrinem a ważnym północnoamerykańskim kompozytorem i myślicielem. I mimo afirmacji ciszy nie będzie nim jednak John Cage, lecz Kanadyjczyk, Murray R. Schafer [por. tekst Mariusza Gradowskiego w 2 nr „G" na ss. 58-61 – przyp. red.]. Ich postawę wyróżnia przywiązywanie dużej wagi do najróżniejszych fenomenów akustycznych uznawanych do tej pory za niemuzyczne i przez to pozbawione walorów estetycznych. W twórczości obu artystów następuje, zapoczątkowane przez włoskich futurystów u progu stulecia, poszerzanie granic muzyczności i otwieranie sztuki kompozycji na nowe przestrzenie dźwiękowe, u Sciarrina manifestowane niekonwencjonalną artykulacją, najrozmaitszymi „stukami", szmerkami, czy oddechem muzyków. Druga zbieżność związana jest z translacją idei ekologicznych na obszar muzyki – Schafer postuluje ochronę współczesnej fonosfery. Estetyczne spotkanie z utworami Włocha to doświadczenie odnawiające nasze możliwości percepcyjne. Sciarrino wymaga, a jednocześnie uczy słuchacza odbioru dokładnego i skupionego, co sprawia, że każdy, nawet najmniejszy element kompozycji nabiera znaczenia. Przyjrzyjmy się więc jego utworom z należytą uwagą.

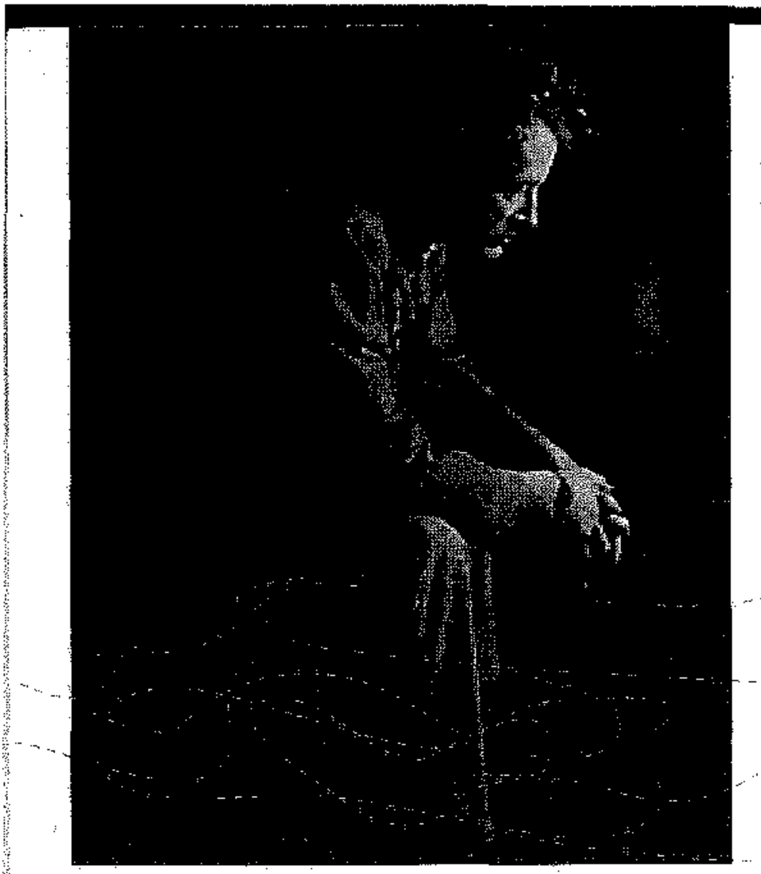
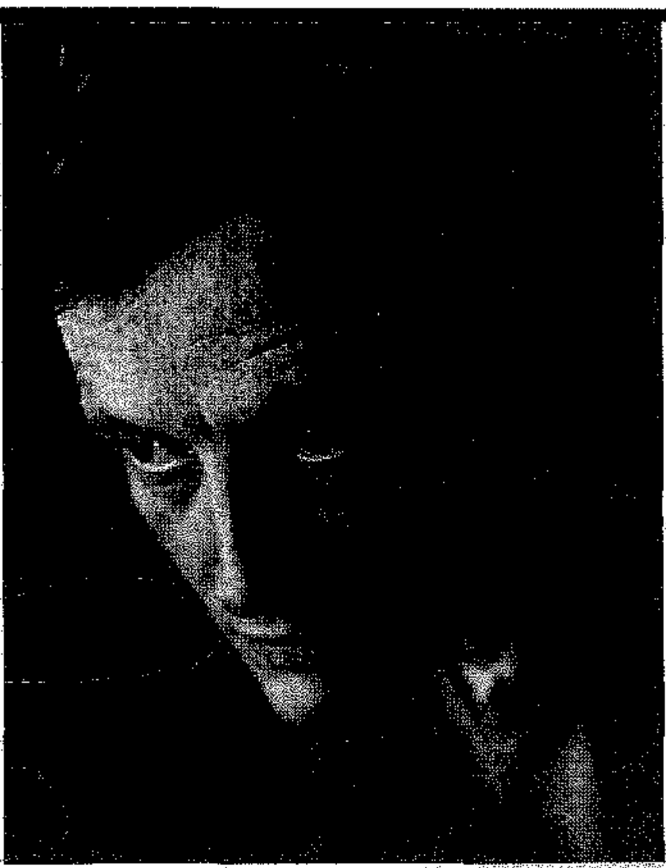
Znakomity ensemble recherche jest wykonawcą *Le voci sottovetro* oraz *Infinito nero*, znajdujących się na pierwszej z omawianych płyt (oprócz nich zamieszczono tam również cztery recytowane listy Tassa). Geneza pierwszego utworu związana jest z operą *Luci mie traditrici* i przygotowanymi na jej potrzeby, a ostatecznie niewykorzystanymi transkrypcjami dzieł Gesualda. Warto wspomnieć przy tej okazji, że Sciarrino często „przepisuje" muzykę kompozytorów z przeszłych epok, np. opera inspirowana nowelą *Śmierć w Wenecji* Tomasza Manna oparta jest na utworach J. S. Bacha, w dorobku Włocha odnajdziemy również opracowania dzieł Alessandra Scarlattiego, Mozarta, ale także piosenek Cole'a Portera czy George'a Gershwina. Wydaje mi się, że cztery transkrypcje dzieł Gesualda bliższe są raczej oryginalnej niż Sciarrinowskiej stylistyce. Kompozytor rezygnuje z własnego repertuaru efektów dźwiękowych, prezentując barwnie zinstrumentowane miniatury o silnie retorycznym charakterze. *Infinito nero* to raczej umuzyczniony dokument poświęcony świętej Marii Maddalenie de' Pazzi niż dzieło o charakterze scenicznym (nawet w dobie teatru postdramatycznego). Sciarrino wykorzystał tekst mistyczki, w bardzo szybkim tempie (zgodnie z podaniem dotyczącym wizji) śpiewany przez głos żeński. Krótkie partie wokalne ingerują w pejzaż wypełniony dźwiękami imitującymi bicie serca i oddech bohaterki oraz typowymi dla tego twórcy dźwiękowymi ornamentami.

Na płycie drugiej baryton Otto Katzameier wraz z Klangforum Wien pod dyrekcją Sylvaina Cambrelinga wykonują cykl dwunastu pieśni Sciarrina, pt. *Quaderno di strada*, pochodzących z 2003 roku [które mieliśmy okazję usłyszeć na tegorocznej WJ, patrz program na s. 113 – przyp. red.]. Tekst zaczerpnięty został z notatnika kompozytora, w którym ten zapisywał hasła przeczytane na murach, cytaty z listów słynnych poetów, urywki wierszy. Muzyka stanowi kolekcję pomysłów kompozytorskich prezentujących różne podejście twórcy (ironiczne, ilustracyjne) do tekstu słownego, choć warto zaznaczyć, że wszystkie dwanaście miniatur wokalnych zostało napisanych w bardzo swoistej dla Salvatore Sciarrina technice dźwiękowej. Dla przykładu, tekst pieśni pierwszej: „Jeśli nie teraz, kiedy? Jeśli nie tutaj, gdzie? Jeśli nie ty, kto?" został skromnie zilustrowany frazami mającymi na celu spotęgowanie rozterek i wątpliwości. Żartobliwa pieśń druga oparta jest na słowach z listu Rilkego: „zagubienie nie jest żadnym wyjątkiem we włoskiej poczcie". Uwagę przykuwają środkowe części zbioru, wykorzystujące całą obsadę instrumentalną.

Trzecia z płyt zawiera pięć kameralnych utworów Sciarrina w wykonaniu ensemble recherche kierowanego przez Kwamé Ryana. Moim zdaniem ze wszystkich czterech prezentowanych tutaj albumów ten z pewnością jest najlepszą wizytówką stylu włoskiego kompozytora. *Codex purpureus* z 1983 roku to trio smyczkowe: na tle długo przetrzymywanej nuty w wiolonczeli altówka i skrzypce dialogują ze sobą, poruszając się jednocześnie na granicy między ciszą a dźwiękiem. Rzut oka na reprodukowane w wyśmienicie przygotowanej książeczce fragmenty partytury wiele wyjaśnia – niewielki ambitus, wszystkie nuty scharakteryzowane przez kompozytora za pomocą dokładnych oznaczeń artykulacyjnych i dynamicznych, które zmieniają się z każdym kolejnym dźwiękiem. Słuchając utworów Sciarrina zamieszczonych na tej płycie, łatwo zauważyć, jak bardzo jego twórczość zakorzeniona jest jednak w tradycji muzyki europejskiej. Budując własny świat dźwiękowy, świadomie wykorzystuje on przecież pewne uniwersalne prawa muzyczne: zasadę kontrastu, ewolucji, repetycji, czy nuty stałej.

Ukończona w 1998 roku opera *Luci mie traditrici* oparta jest na dramacie *Il tradimento per l'onore* z 1664 roku autorstwa Giacinto Andrei Cicogniniego. Sztuka opowiada o tragicznej historii morderstwa popełnionego przez Carla Gesualda na swojej żonie i jej kochanku. Jak już wspomniałem, Sciarrino przygotował własne opracowania utworów Gesualda, jednak nie zdecydował się na ich włączenie do opery, wykorzystał tam natomiast kompozycję francuskiego twórcy renesansowego, Claude'a Le Jeune'a. W kolejnych trzech prezentacjach poddana ona zostaje stopniowej transformacji od wiernej transkrypcji w stronę własnego utworu Sciarrina w charakterystycznym dla niego idiomie. Chwytliwy i w sumie banalny niemal temat zdrady i zbrodni Sciarrino ukazał w subtelny sposób, pełen symboli, niedomówień – i otwierający ciekawe możliwości inscenizacyjne. A muzyka? Nawet z perspektywy słuchacza muzyki współczesnej ekstrawagancka, dziwaczna, niezwykle wyrafinowana. Być może zapowiadająca nowe muzyczne przestrzenie i krajobrazy dźwiękowe.

Sławomir Wieczorek

Beat Furrer - fot. Erich Reimann

Beat Furrer: dźwięki i głosy perkusji

Urodził się w Szwajcarii (1954), mieszka pod Wiedniem. Tu właśnie studiował kompozycję u Romana Haubenstocka-Ramatiego. W 1985 założył Klangforum Wien, zespół wykonujący muzykę współczesną. Od 1992 jest profesorem kompozycji w Grazu. Wytwórnia Kairos wydała dotąd cztery płyty z jego muzyką, prezentujące bogaty i zróżnicowany przekrój twórczości kompozytora; w czasie redagowania tego artykułu wyszła kolejna, a następna zapowiadana jest na sierpień.

Muzyka Beata Furrera może się w pierwszym kontakcie wydać nieatrakcyjna. Kompozytor nie daje muzykom „pograć", tak jak to robią np. spektraliści. Niewielkie znaczenie mają u niego instrumenty smyczkowe, zawsze na drugim planie, pogardzane, nie otrzymują prawie nigdy zadań specjalnych. Brak tu właściwie melodii, pełno za to instrumentów perkusyjnych. To muzyka oszczędna, wolno się rozgrywająca, skupiona. Ważną rolę odgrywa w niej pauza, więc dominującą postawą słuchacza staje się oczekiwanie, czasem niespełnione.

Ale słuchając Furrera dłużej, możemy się w jego muzyce rozsmakować. Docenimy wówczas to, że twórca ucieka od przeciętności, od tego, co typowe dla danego instrumentu lub składu instrumentalnego. Nie tworzy form przegadanych, przeładowanych materiałem dźwiękowym. Skupia się raczej na detalu, powiedziałoby się: na dźwięku, ale przecież nie tak, jak sonoryści czy spektraliści, choć szuka specyficznych brzmień. Może więc nie na dźwięku, a raczej na tym, co pomiędzy dźwiękami, na kontekstach czy mikrokontekstach. Podczas wydobywania dźwięku powstają wszak różne hałasy, które kompozytor eksponuje, jak np. w *Drei Klavierstücke*. Ale utwory Furrera nie są katalogiem możliwości, tworzonym na zasadzie: patrzcie, co jeszcze da się wydobyć z metalu, drewna czy napiętej skóry cielęcej. W postawie kompozytora widać dużo pokory i samoograniczenia. To muzyka samoograniczająca się w formie i w swym obrazie dźwiękowym. Ideę samoograniczenia znamy z minimalizmu, tu jest ona jednak realizowana inaczej.

Ktoś powiedział, że nietrudno sobie wyobrazić transkrypcję całej twórczości Beata Furrera na jeden spory zestaw perkusyjny (chyba ja to powiedziałem). I rzeczywiście: niemal wszystko ma tu charakter perkusyjny. Dużo staccato, mało legato. Cała partia chóru w pierwszej części *Dort ist das Meer* ma charakter perkusyjny. W innych kompozycjach perkusyjne są głosy śpiewaków i gra na fortepianie, flet i cała orkiestra. Za to w *Stimmen* perkusjonalia udają, że nimi nie są! Słychać efekty dmuchania we flet, szumy wydobywane jakby na ustniku klarnetu, choć ani fletu, ani klarnetu w tym utworze nie użyto.

„Perkusyjna" bywa także forma Furrera. Partie perkusyjne są u niego formotwórcze. Utwory, nawet te na większe składy, zbudowane są z nielicznych zagęszczeń i długich pasm pojedynczych dźwięków lub krótkich fraz różnych instrumentów. Powstają w ten sposób ciągi przerywane częstymi pauzami. Tak tworzoną, dość luźną strukturę czasową dyscyplinuje właśnie perkusja. Charakterystyczne, że kompozycje te są przeważnie dwuczęściowe. Furrer zwykle w połowie utworu projektuje kadencję, gwałtowny wybuch fortissimo, zagęszczenie faktury. Następująca po takim przełomie część druga tylko z początku wydaje się inna, potem muzyka powraca do *status quo*.

W komponowaniu Furrera obecne są, jak się wydaje, spontaniczność i intuicja, co powoduje, że krytycy piszą o kreacji *ex nihilo*. Forma powstaje w ruchu, wyłania się z nakładających się procesów. Ale nie mamy tu do czynienia z czystym żywiołem, ważną rolę pełni bowiem plan. Konstrukcja opiera się na grze z czasem, utwory brzmią wprawdzie jak przypadkowy łańcuch wydarzeń, lecz to tylko iluzja. Pojawiają się sekwencje powtórzeń, zdarzenia powracają, ale już nie takie same.

Muzyka Beata Furrera sytuuje się z dala od spektralizmu, minimalizmu, nowej złożoności czy nowego romantyzmu i wydaje się zjawiskiem osobnym. To artysta wrażliwy, poszukujący, o dużej samoświadomości, niepowtarzający się, a jednocześnie rozpoznawalny.

Najciekawsze są dla mnie dwie pierwsze płyty Kairosu. Na jednej z nich zebrano cztery utwory. *Nuun* na dwa fortepiany i zespół to jedna z niewielu kompozycji Furrera o zagęszczonej fakturze. Słychać tu pełny, 23-osobowy zespół. Ostra blacha kipi energią pędzącej lokomotywy, smyczki pizzicato naśladują sekundnik zegara, pianiści dialogują sobie rytmicznymi impulsami, a całością rządzi trzech perkusistów. Utwór bardzo efektowny, rozdzwoniony, pełen rytmu, zwolnień i przyspieszeń, świetnie zinstrumentowany.

Presto con fuoco na flet i fortepian to utwór typu „tańcowała igła z nitką". Najpierw flet dostosowuje się do pochodów fortepianu, goni go, gra długie, mocno zadęte dźwięki – słychać wtedy, jak flecistka bierze oddech. Potem flet prowadzi, a fortepian kontrapunktuje, gra perkusyjnie, wrzuca pojedyncze, silnie uderzone dźwięki. Flet koncertuje – kompozytor daje mu się nawet rozśpiewać, co jest u niego ewenementem – szuka szmerów, przedęć i świstów, ale za chwilę cichnie i już słychać charakterystyczną Furrerowską ciszę, którą z rzadka coś przerywa.

still na zespół. Tu znów mamy gęstą, pogmatwaną siatkę dźwięków. Początek, podobnie jak w *Nuun*, jest szybki, energiczny. Regularna pulsacja, pizzicato, ostra blacha, kontrasty. W połowie nagle cisza, czas zwalnia, żeby usłyszeć własny oddech. I punktualizm, gęstość pauz, wreszcie niewyraźne zakończenie, charakterystyczne dla tego twórcy.

Płytę kończy cykl siedmiu pieśni *Poemas* do słów Nerudy, na mezzosopran, gitarę, marimbę i fortepian. Nerwowej linii wokalnej delikatnie towarzyszą instrumentaliści. Album bardzo dobrze zaplanowany, a muzyka świetnie wykonana przez Klangforum Wien pod Peterem Eötvösem i Sylvainem Cambrelingiem, zróżnicowana i efektowna.

Teraz druga – w kolejności chronologicznej i w moim rankingu – płyta serii. Rozpoczynający ją utwór jest wysoko ceniony i wymieniany jako jedno z najlepszych dzieł Szwajcara. To kompozycja na chór i cztery zestawy perkusyjne. A więc głosy i perkusja, szepty i krzyki, szmery i kotły budują napięcie. Utwór rozwija się w paroksyzmach: od ciszy i szeptów, poprzez grzmoty kotłów i szybkie biegniki marimby, dzwonki, do ponownego wycofania się w ciszę. Podobnie jak w innych kompozycjach, Furrer bawi się z czasem w zakończeniu utworu. Głosy i instrumenty cichną, przez dobrą minutę słychać tylko szelesty.

W *Face de la chaleur* na flet, klarnet, fortepian i cztery grupy instrumentalne dominuje partia fletu, jak zwykle mocno zrytmizowana. Utwór zmierza ku ciszy, by można było na jej tle przyglądać się pojedynczym dźwiękom, rytmicznym fukaniom fletu, interwałowym skokom. Po chwilowym zagęszczeniu faktury następuje długie, minimalistyczne zakończenie na jednym dźwięku.

24 minuty wyłącznie na czterech zestawach perkusyjnych – to się może wydawać nie do zniesienia. Tymczasem *Quartett* pokazuje, że muzyka może się obejść bez wszechobecnych instrumentów smyczkowych i dętych. Furrer i bez nich znakomicie konstruuje formę, buduje napięcie, przekazuje emocje.

Płytę kończy bardzo ciekawy *Dort ist das Meer* na chór i orkiestrę, w którym śpiewacy gadają i syczą, ale kompozytor nie daje im pośpiewać, a orkiestrze pograć. W połowie następuje dramatyczna kadencja, zaczyna się śpiewanie, ostre granie. Na koniec wszystko się rozpływa.

Płyta składa się więc z czterech dobrze skontrastowanych utworów. Na wyróżnienie zasługują oba zespoły wokalne: SWR Vokalensemble Stuttgart i Wiener Konzertchor oraz oczywiście Schlagquartett Köln. Wiedeńską Orkiestrę Symfoniczną prowadzi sam kompozytor.

Dwa pozostałe albumy podobały mi się mniej, ale również i na nich można znaleźć intrygujące kompozycje. Na pierwszym, w *Ari*, śpiewaczka perkusyjnie się „zacina", szeleści, imituje pocieranie przedmiotów. W tle ostinatowy efekt perkusyjny przypominający odgłos maszyny do pisania. Są i smyczki, ale, rzecz jasna, pizzicato. Solo to utwór na wiolonczelę [illegible] perkusyjne uderzanie smyczkiem po strunach, gra col legno, pizzicato [illegible]. Dzieło wydaje się za długie, nie zachwycają kompozytorskie pomysły. [illegible] utworze [illegible] na zespół [illegible] [illegible].

Wreszcie płyta [illegible] wierających ją trzech etiudach [illegible] Szymańskiego, ale tylko na początku [illegible] centów, kontrast efektów perkusyjnych [illegible].

Voicelessness, wczesny utwór, pokazuje inną twarz kompozytora – jest spokojny, liryczny, można się przy nim rozmarzyć. Krytyk napisał tu o „sztuce mocnego wyrażania delikatnych pejzaży dźwiękowych". I zamykająca album kompozycja *Phasma*, w której wracamy do stylistyki etiud – webernowskiej, aforystycznej, choć utwór to długi, ale wieloczęściowy. Utwory fortepianowe Furrera są kryształowe, mienią się lśniącym pięknem. Widać w nich uproszczenie, redukcję materiału, fortepian traktowany jest czasem obcesowo, a interpretacje Hodgesa są wyraziste i stylowe.

Grzegorz Filip

Neuwirth na szali Kairosa

Wytwórnia Kairos od roku 2001 wydała cztery płyty z muzyką Olgi Neuwirth. Piąta będzie miała swoją premierę lada chwila. A zatem niemal co roku otrzymujemy kolejny krążek – szkic do portretu tej niezwykle frapującej młodej artystki. Każda nowa kreska wnosi coś zupełnie innego, ukazuje wielowymiarowość języka muzycznego Neuwirth.

Jako pierwsza ukazała się płyta z dwiema bodaj najbardziej efektownymi w jej dotychczasowym dorobku kompozycjami – *Vampyrotheone* (1995) i *Hooloomooloo* (1996/97). Groteskowe tytuły zdradzają klimat tych dzieł. Przede wszystkim oszałamiająca jest w nich ilość pomysłów kolorystycznych i instrumentacyjnych na minutę – charakterystyczny rys muzyki Austriaczki. Te frenetyczne, fosforyzujące (jak morski potwór głębinowy *Vampyrotheutis infernalis*), szalenie błyskotliwe i przezabawne dziełka stały się zresztą wizytówką Olgi Neuwirth i jej specyficznego, upiornego poczucia humoru. Płytę uzupełniają trzy fragmenty z opery *Bählamms Fest*, zwane *Instrumental-Inseln* – „wyspy instrumentalne", co przywodzi na myśl *Prometeusza* Luigiego Nono. Są to intermezza oddzielające kolejne części opery w kluczowych momentach, i tradycyjnie pełniące funkcję wprowadzania w nastrój, który w tym przypadku jest lodowaty. Stąd określenie *Eis/schnee Inseln*. W gronie wykonawców znajdują się Klangforum Wien pod batutą Sylvaina Cambrelinga, a także soliści: Ernesto Molinari – klarnet basowy, Rico Gubler – saksofon barytonowy oraz Burkhard Stangl – gitara elektryczna. Ostatni z nich – znany z eksperymentów i preparacji instrumentu – ma wdzięczne zadanie w *Vampyrotheone*. Można się domyślać, że najbardziej dzikie dźwięki w utworze pochodzą właśnie od Stangla. Płyta ukazuje chyba najciekawszą, ekscentryczną stronę twórczości Olgi Neuwirth.

Kolejna – wydana w 2002 roku – zawiera dwie kompozycje orkiestrowe: *Clinamen/Nodus* (1999) oraz *Construction in Space* (2000). Druga z nich zamówiona została przez Pierre'a Bouleza z okazji jego 75. urodzin, w związku z tym jemu właśnie została dedykowana. Boulez jest faktycznie punktem odniesienia dla tych utworów. *Construction in Space* – potężna, trwająca ponad trzy kwadranse kompozycja dla czterech solistów (Eva Furrer – flet basowy, Ernesto Molinari – klarnety basowe, Rico Gubler – saksofony i Hannes Haider – tuba), cztery rozmieszczone w przestrzeni grupy instrumentalne oraz live electronics – przywodzi chwilami na myśl chłodne arabeski francuskiego kompozytora. Nie ma tu zbyt wielu fajerwerków czy ekscentryzmów, w których tak lubuje się Neuwirth, dominuje raczej precyzyjnie przemyślana konstrukcja. *Clinamen/Nodus* na orkiestrę zawiera więcej charakterystycznych dla jej języka muzycznego elementów, oryginalnie zinstrumentowanych fragmentów itp. Dają się jednak słyszeć również wpływy Varèse'a, szczególnie za sprawą rozbudowanej perkusji i syreny strażackiej. Utwór zarejestrowany został w wykonaniu London Symphony Orchestra pod batutą samego Pierre'a Bouleza, zaś w *Construction in Space* gra Klangforum Wien prowadzone przez Emilia Pomàrico.

Wspomniana już opera *Bählamms Fest* nagrania całościowego doczekała się w 2003 roku. Teatr muzyczny w trzynastu obrazach do libretta Elfriede Jelinek (na podstawie sztuki Leonory Carrington) [illegible] [illegible] i gdzie sięga do piosenki dziecięcej, a nawet [illegible] [illegible] Na płycie znajduje się premierowe wykonanie dzieła z 1999 roku w Sofiensäle w Wiedniu. Wśród solistów [illegible] Ute Trenkel-Burckhardt, Waltera Raffeinera, Christine Whittlesey, [illegible] Siebert, Andrew Wattsa, Gudrun Pelker, Romana Sadnika, Grahama F. Valentine oraz dwóch chłopców z Chóru Św. Floriana. Na teremine gra Lydia Kavina, zaś śpiewakom towarzyszy Klangforum Wien pod batutą Johannesa Kalitzke.

Czwarta płyta Olgi Neuwirth wydana przez wytwórnię Kairos zawiera utwory kameralne: dwa kwartety smyczkowe *Akroate Hadal* (1995) i *settori* (1999), a także *Quasare/Pulsare* (1995-96) na skrzypce i fortepian, *...?risonanze!...* (1996-97) na violę d'amore, *...ad auras... in memoriam H.* (1999) na dwoje skrzypiec i drewniany bębenek oraz *incidendo/fluido* (2000) na fortepian i odtwarzacz CD. Ze względu na małe składy efektowność skomponowanej na nie muzyki nie dorównuje utworom orkiestrowym Neuwirth. W porównaniu z poprzednimi płyta jest zdecydowanie bardziej introwertyczna i tajemnicza. O wartości dzieł decydują rozszerzone techniki wykonawcze, próba poszukiwania nietypowych dla popularnych instrumentów brzmień, zabawa rezonansem, mikrotonalne harmonie, dużo szmerów, stuków i puków. Muzyka niemal całkowicie pozbawiona jest skojarzeń z filmem czy popularnymi melodiami, jedynie w kwartecie settori pojawiają się delikatne reminiscencje. Olga Neuwirth ukazuje się tu szorstka, chłodna, a może nawet nieprzystępna. Mamy jednak pewność, że kompozycje brzmią dokładnie tak, jak tego sobie życzyła. Znakomici wykonawcy: Nicolas Hodges – fortepian, Irvine Arditti – skrzypce, Garth Knox – viola d'amore oraz Arditti String Quartet nie pozostawiają co do tego najmniejszych wątpliwości.

Monika Pasiecznik

Friedrich Cerha

portret niedokończony

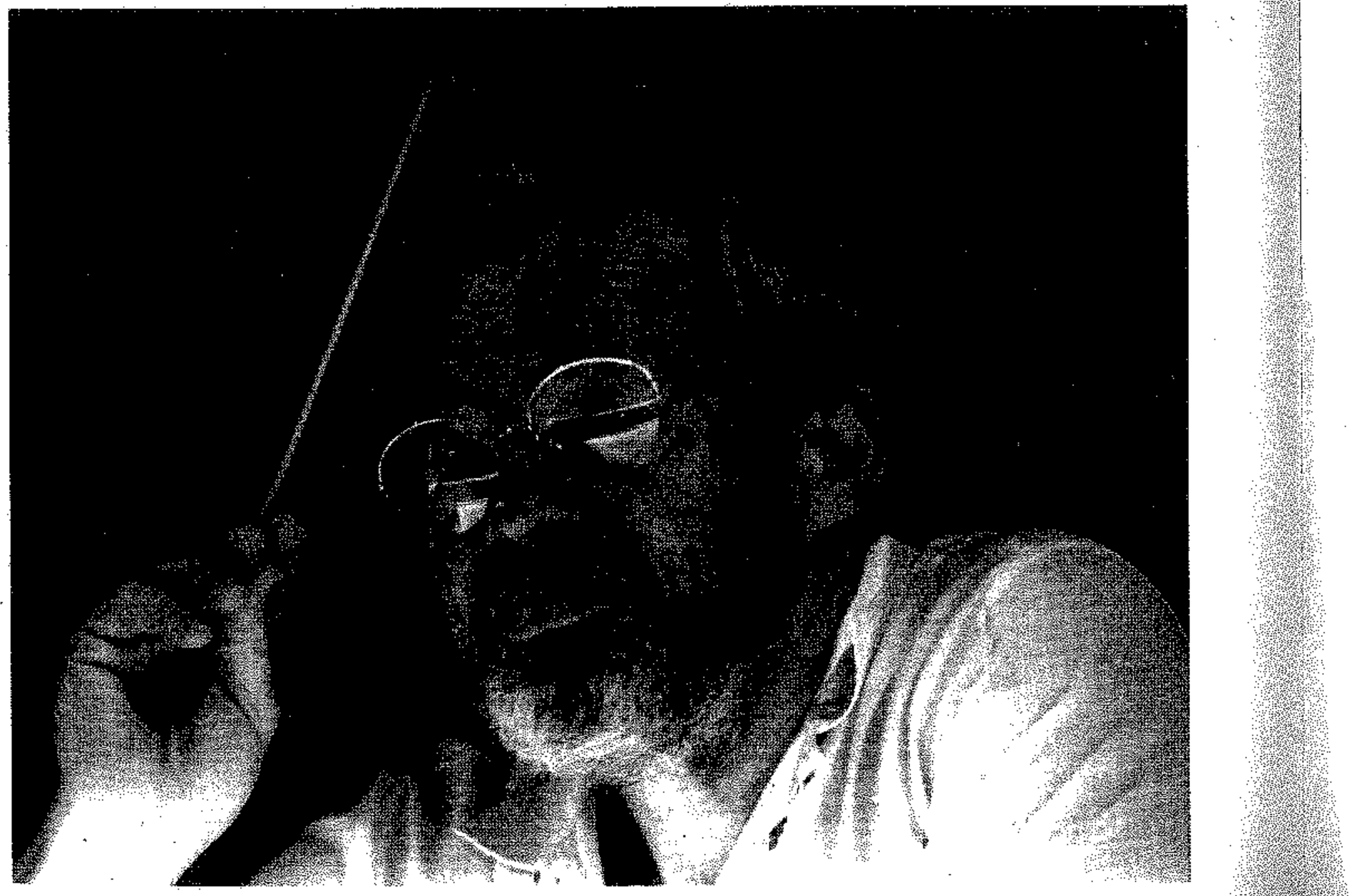
Iwona Lindstedt

Urodzony w 1926 roku austriacki kompozytor i dyrygent Friedrich Cerha, który na swym rodzimym gruncie uchodzi za „najważniejszego żyjącego kompozytora"[1], jest w Polsce postacią w zasadzie nieznaną. Tekst poniższy stanowi próbę nadrobienia choć części zaległości z tego zakresu. Cerha studiował w Wiener Musikakademie (kompozycję, pedagogikę muzyczną i grę skrzypcową), a także na Uniwersytecie Wiedeńskim (muzykologię, germanistykę i filozofię). Sławę zyskał, gdy w 1958 roku założył wraz z Kurtem Schwertsikiem zespół „die reihe", którego regularne koncerty stały się platformą prezentacji zarówno współczesnych dzieł nowej muzyki, jak i repertuaru drugiej szkoły wiedeńskiej, a szczególnie Weberna. Po pierwszym zagranicznym tournée w 1962 roku Cerha rozpoczął międzynarodową karierę dyrygencką. I to nie tylko jako specjalista od moderny. Propagował też muzykę dawną, zakładając w roku 1960 zespół Camerata Frescobaldiana i doprowadzając do kilku edycji XVI- i XVII-wiecznej muzyki włoskiej. Najbardziej znany stał się jednak dzięki uzupełnieniu trzeciego aktu opery *Lulu* Albana Berga (1962-78), co było zadaniem absolutnie karkołomnym, gdyż wymagało nie tylko gruntownej wiedzy teoretyczno-dodekafonicznej, ale i ogromnego wyczucia stylu.

Zasadnicze źródła twórczości kompozytorskiej Cerhy tkwią bez wątpienia w spuściźnie szkoły wiedeńskiej, zaczynał jednak – jak wie- [illegible] ... od neoklasycyzmu, pisząc np. [illegible] ... kompozycje od połowy lat 50. [illegible] *Formation et solution* (1956) i *Espressioni fondamentali* (1957) zdradzają szczere zainteresowanie technikami serialnymi, ale kompozytor wykorzystuje je w mocno zindywidualizowanym kontekście. Jakkolwiek Cerha doceniał potencjał tkwiący w złożoności procedur serialnych, to jednak w gruncie rzeczy miał do nich stosunek krytyczny. [illegible] ... wpisuje się w tę [illegible] w dzieje muzycznego sonoryzmu, by użyć tu terminu [illegible], co prawda, na gruncie polskim przez Józefa M. Chomińskiego w odniesieniu do zjawisk charakterystycznych dla warsztatów polskich twórców lat 60. ubiegłego stulecia, ale pozwalającego na wspólne ujęcie całości europejskich poszukiwań techniczno-kompozytorskich i estetycznych wywołanych kryzysem idei relacji serialnych.[2]

Rozwinięciem autorskiej koncepcji świata brzmieniowego jest monumentalny cykl *Spiegel* (1960-61), któremu poświęcimy w tym miejscu więcej uwagi [uwaga! zainteresowanych informujemy, że cały cykl zostanie wykonany przez SWR Sinfonieorchester pod dyrekcją Sylvaina Cambrelinga na tegorocznym festiwalu Wien Modern 6 listopada w Konzerthaus, program na www.wienmodern.at/WM/06/ – przyp. red.]. *Spiegel* ma status przełomowego i bodajże najważniejszego dzieła Cerhy nie tylko ze względu na wagę nowatorskich idei technicznych i ekspresyjnych, ale też dlatego, iż jest ukoronowaniem przemyśleń dotyczących problemu estetycznego, który – jak to ujął Ligeti – w owym czasie „wisiał w powietrzu":

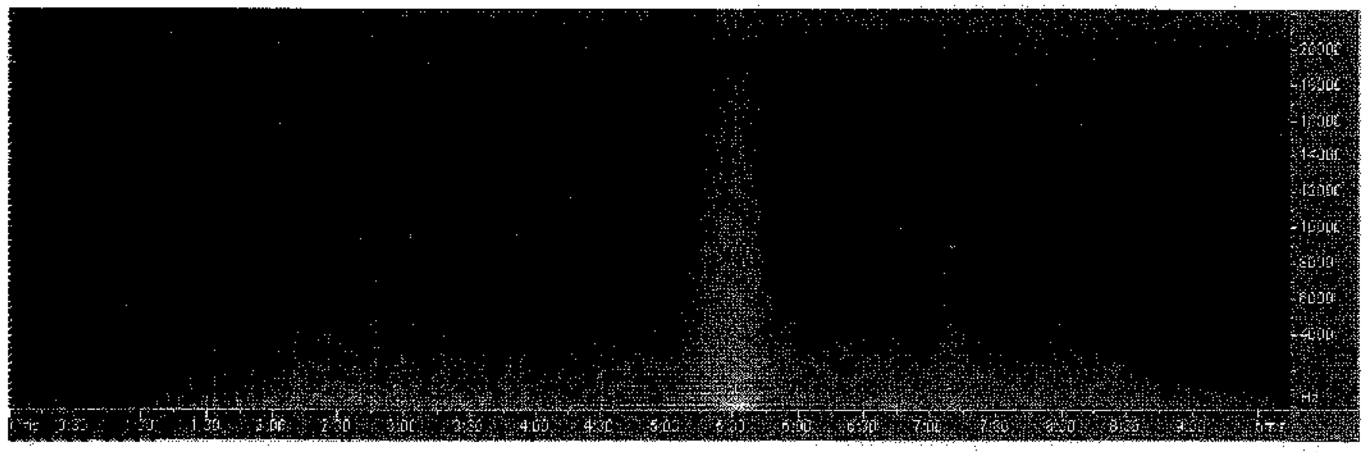
> „W tym samym czasie całkowicie niezależnie od siebie Cerha i ja rozwinęliśmy koncepcję muzycznego kontinuum. Cerha rozpoczął swe skrajnie statyczne dzieło orkiestrowe *Fasce*, a ja napisałem dwie części *Apparitions*. Pamiętam, jak pełni entuzjazmu byliśmy obaj, pokazując sobie nawzajem szkice. (...) Poprzez ekstremalne rozgałęzienia struktur polifonicznych oraz dzięki zastosowaniu szczególnego rodzaju rozproszenia muzycznego rozwoju, charakterystycznego dla szkoły darmsztadzkiej, nastąpiła totalna niwelacja cech melodycznych, harmonicznych i rytmicznych. Dobrym wyjściem była idea statycznych przestrzeni dźwiękowych, w których progresja rytmiczna zastąpiona jest poprzez stopniową transformację wewnętrzną faktury: zamiast muzyki jako formy ruchu, mamy muzykę jako stan istnienia."[3]



Jak twierdzi dalej Ligeti, jeszcze jedno niezależne rozwinięcie tej idei dokonało się równolegle w twórczości Giacinto Scelsiego, ale jego dzieła dopiero we wczesnych latach 80. dotarły do europejskiej publiczności. W tym samym – 1959 – roku, w którym Cerha i Ligeti pisali swe pierwsze kompozycje statyczne, Scelsi w Rzymie komponował dzieło orkiestrowe *Quattro Pezzi su una nota sola*, „wychodząc z prawie takich samych stylistycznych i estetycznych założeń."[4] To ostatnie stwierdzenie Ligetiego brzmi wprawdzie nieco polemicznie, gdyż – jak się wydaje – motywacje Scelsiego miały trochę bardziej radykalny i w sumie chyba odrębny charakter.[5] Niemniej jednak potwierdzeniem historycznego znaczenia przełomu lat 50. i 60. w dziejach nowej muzyki są dokonania także kilku innych twórców, na czele z Krzysztofem Pendereckim, który w mniej więcej tym samym czasie wypuścił w świat *Tren – Ofiarom Hiroszimy*, *Anaklasis*, czy I *Kwartet smyczkowy* (1960), [illegible] ... powoli ewoluujących [illegible] ... *Symfonię w trzech częściach* [illegible] ... *Mouvements*. Jeśli jednak tam kompozytor ograniczał się w każdym utworze do jednego rodzaju świata brzmieniowego, to w *Spiegel* niektóre z tych światów rozwija. Np. trzeci *Mouvement* wyraża tendencję do monotonii, a jego kontynuację i końcowe rozwiązanie znajdujemy w *Spiegel V*. Według słów kompozytora ideą naczelną dzieła jest ukazanie kontrastu ciągłości i nieciągłości. To, co jest ucięte lub niezakończone w poprzednich częściach, później podjęte zostaje ponownie i kontynuowane. I tak np. *Spiegel VI* rozwija izolowane impulsy ze *Spiegel I* i pojedyncze zdarzenia muzyczne ze *Spiegel IV*, kondensując je do formy impulsów ostinatowych.

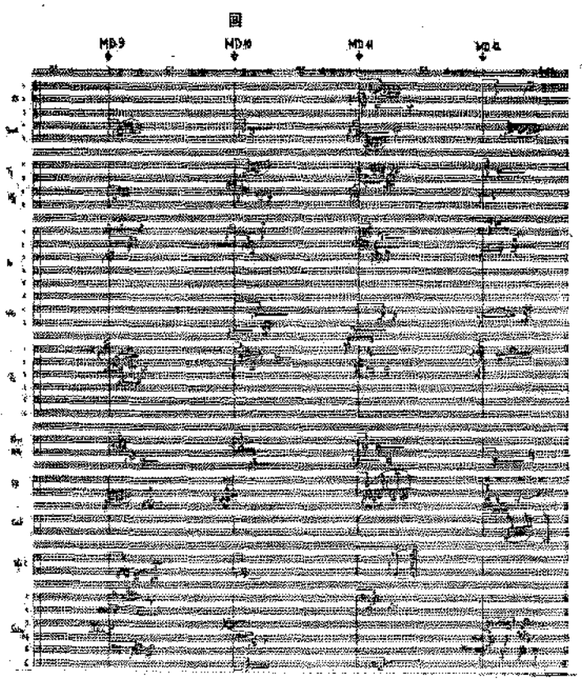
Przyjrzymy się teraz bliżej pierwszemu ogniwu cyklu i spróbujemy odsłonić nieco tajemnice jego konstrukcji formalnej i brzmieniowej. Analizy dokonane zostaną ze wykorzystaniem oprogramowania komputerowego[7] pozwalającego na dokonanie wizualizacji sygnału muzycznego pochodzącego z nagrania utworu. Dzieła Cerhy zanotowane są, co prawda, w sposób konwencjonalny i dobrze funkcjonują w tradycyjnym zapisie pięcioliniowym, ale zjawiska brzmieniowe zakodowane w tych partyturach „domagają się" próby ich przedstawienia w wymiarze spektralnym, czasowo-częstotliwościowym, który pozwoli na dokładniejsze obserwacje ewolucji mas brzmieniowych.[8]

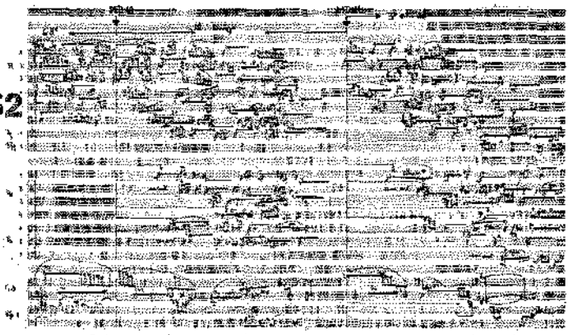
Spiegel I napisany został na potężny zespół orkiestrowy ze zwielokrotnioną obsadą poszczególnych partii instrumentalnych, puzonem i tubą kontrabasową, fortepianem, klawesynem, dwiema harfami i aż sześcioma grupami perkusyjnymi. Mierząca blisko metr wysokości partytura bywa zatem ekstremalnie gęsta, a obsada umożliwia eksplorację tylko skrajnych rejestrów wysokościowych. Jedyne wydane na płycie kompaktowej wykonanie utworu (Rundfunk Sinfonieorchester Wien pod dyrekcją Michaela Gielena) zajmuje 9 minut i 44 sekundy, a całościowy obraz spektromorfologiczny utworu przedstawia się następująco:



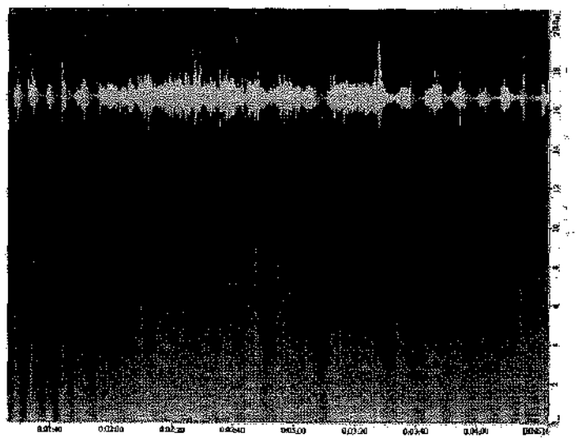
Wizualizacja czasowo-częstotliwościowa pozwala wyróżnić cztery podstawowe odcinki utworu, w których zmienia się zasadniczo kształt masy brzmieniowej. Pierwszy, do mniej więcej 1'35" nagrania, odpowiada sekcjom A i B partytury, w których prezentowanych jest w coraz mniejszych odstępach czasowych 14 izolowanych impulsów dźwiękowych, przybierających kształt coraz bardziej rozbudowywanych współbrzmień. Rozbudowa dotyczy nie tylko wymiaru wertykalnego owych „akordów", ale też specyficznego sposobu ich quasi-ozdobnikowej elaboracji, czy też, innymi słowy, obudowywania precyzyjnie dyrygowanej osi dźwiękami „pomocniczymi". Oto porównanie zapisu

partyturowego opisanej procedury (MD 9-12 sekcji B i MD 10-11 sekcji C) oraz obrazu sonograficznego pierwszego odcinka utworu:



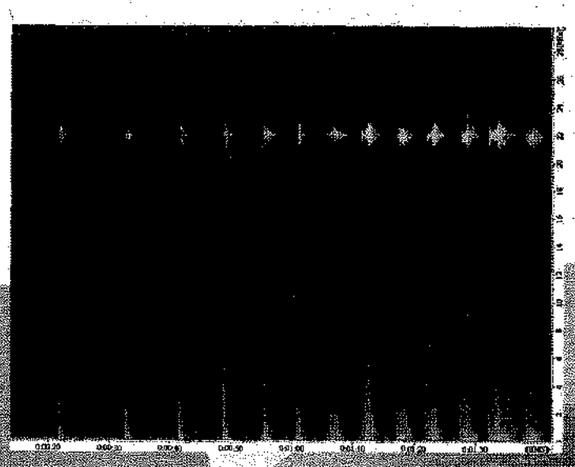


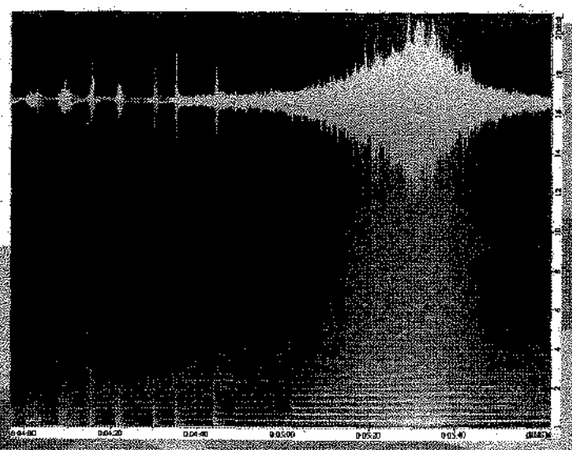
zowanie rozbudowanych już szeroko impulsów „akordowych" w obu grupach orkiestrowych, które nakładają się na siebie w coraz większych odstępach czasowych: 2,5", 2,5", 3", 3", 4", 4,5", 5,5", 6" i 7". Procedura ta przekłada się na następujący obraz graficzny:

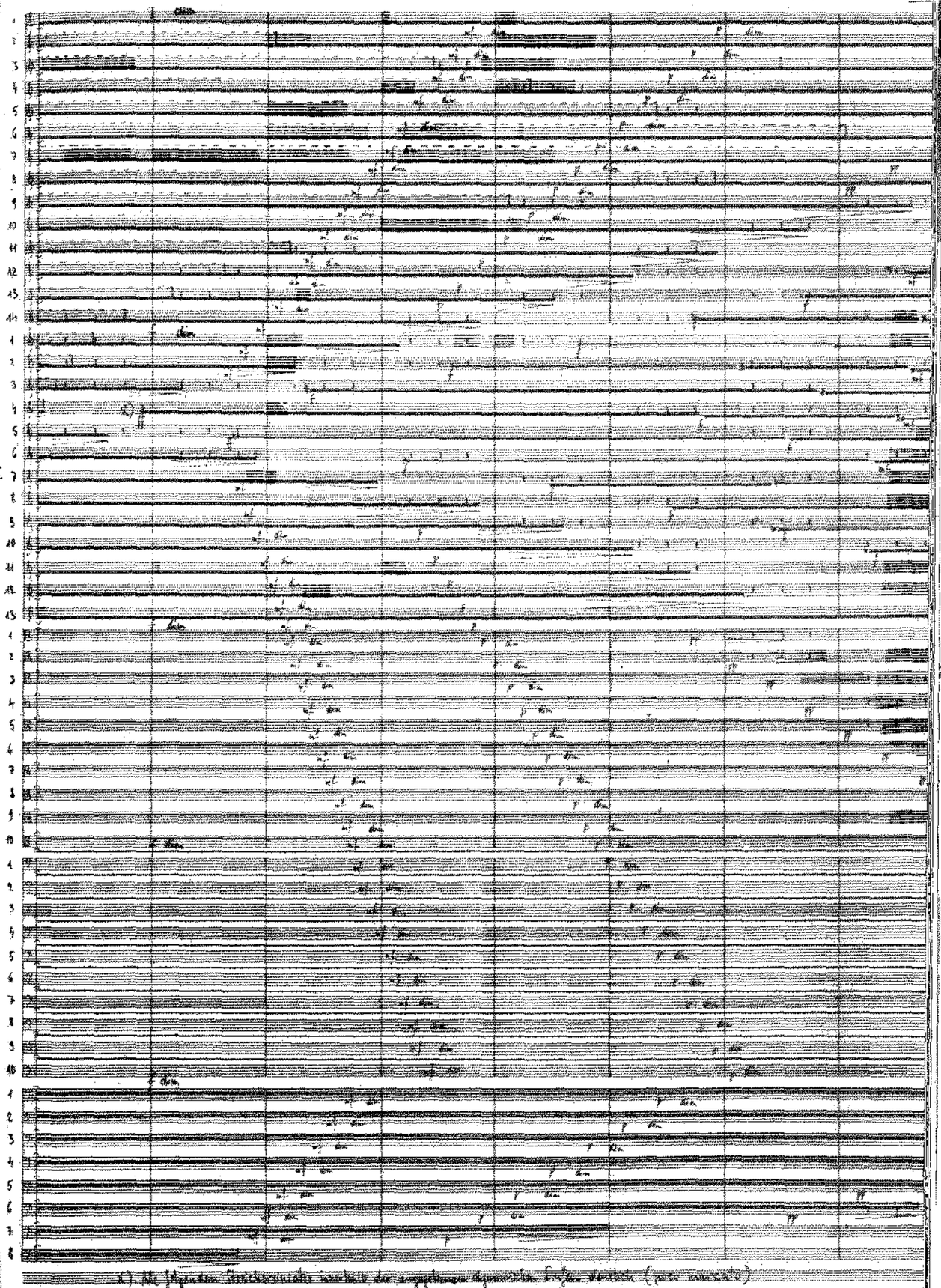


W sekcji F partytury rozpoczyna się nowy odcinek konstrukcyjno-brzmieniowy. Maksymalnie obudowane „akordy" w drugiej grupie orkiestrowej ulegają stopniowej redukcji, ukształtowanej w 14 dyrygowanych impulsów. Jest to więc prawdziwie lustrzane odbicie procedury zaprezentowanej na początku utworu. Jednocześnie jednak w drugiej grupie orkiestrowej, na przestrzeni od litery F do litery K (około 4'50") dokonuje się w partiach instrumentów smyczkowych konstruowanie rozszerzającego się odśrodkowo od dźwięków as i g, zmiennego dynamicznie i artykulacyjnie (glissanda) klasteru półtonowego. W sekcji L orkiestra tworzy już jedną całość, a na klaster smyczków nałożona zostaje pulsująca dynamicznie warstwa instrumentów dętych wyprowadzona ze wspólnego początkowo dźwięku e (na sonogramie poziome linie w równych odstępach). Cała wytworzona w ten sposób struktura brzmieniowa posiada wyraźne znamiona symetrii wysokościowej, dynamicznej i artykulacyjnej, co znajduje swe odzwierciedlenie zarówno w partyturze (po prawej), jak i na sonogramie:

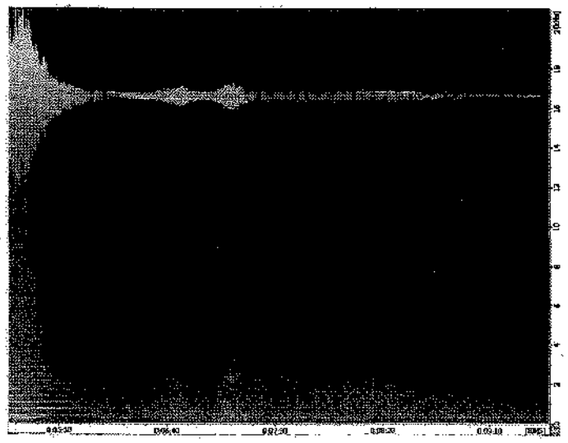
Spiegel I © Mit freundlicher Genehmigung der Universal Edition A.G., Wien







litery P przechodzącą do partii instrumentów dętych drewnianych i blaszanych. Stopniowe ograniczanie jej ambitusu i poziomu natężenia dźwięku prowadzi do wygaszenia pianissimo w partiach klarnetów, waltorni i puzonów:



Podsumujmy. Podstawowe zręby myślenia kompozytorskiego w pierwszym utworze z cyklu *Spiegel* to, po pierwsze, idea stopniowo rozbudowywanych lub ograniczanych impulsów dźwiękowych, a po drugie i trzecie, koncepcja brzmień klasterowych i mikropolifonii. Dwa ostatnie elementy prowokują – nie bez podstaw – skojarzenia z Ligetim. Jednakże Cerhowski sposób rozwiązania owego „wiszącego w powietrzu" problemu estetycznego, wywołanego kryzysem serialnym, nosi znamiona wybitnej oryginalności. Kompozytor podkreślał, iż nie podjął badania jakości dźwięku ze względu na niego samego, bo przecież jakość ta w izolacji formalnej staje się pustym efektem – lecz pojmował ją jako fundamentalne zjawisko z zakresu twórczości[9]. Poza tym cykl *Spiegel* pomyślany został (choć jak dotąd niewykonany) jako dzieło sceniczne, do którego istnieje skrupulatnie sporządzony projekt realizacyjny, spinający elementy wizualne i akustyczne w pole wzajemnych koincydencji (z możliwością wielu indywidualnych rozwiązań). W tej niezwykłej koncepcji „teatru świata" obserwowane z czasowego i przestrzennego dystansu sposoby zachowania masy ludzkiej z gatunku *homo sapiens* korespondują z procesami muzycznymi w strukturach mas dźwiękowych.[10]

Spiegel to kompozycja wieńcząca pewien etap twórczości Cerhy, a kolejne dzieło z jego katalogu – *Netzwerk* (1962-67) – ujawnia już całkiem nowy styl, w którym zwraca się kompozytor w stronę bardziej konwencjonalnych procedur technicznych. Powraca przy tym również do tradycyjnych środków ekspresji, ale także ujawnia tendencję do łączenia kilku oddzielnych stylów i materiałów o charakterze heterogenicznym. Po serii dzieł czysto instrumentalnych, czerpiących wprost z szeregu historycznie uwarunkowanych idiomów stylistycznych, kolejny punkt szczytowy w twórczości kompozytora tworzy opera *Baal* (1974-80), nacechowana wieloma elementami przywołującymi na myśl ekspresjonistyczny styl Albana Berga. W operze tej wszystkie wcześniejsze doświadczenia i dążenia Cerhy zostały doskonale połączone w wewnętrznie zróżnicowany muzyczny organizm. Lata 80. to wzrost zainteresowań ideami rytmiczno-metrycznymi, których ukoronowaniem jest opera *Der Rattenfänger* (1984-86) ze złożonymi polimetrycznymi i polirytmicznymi strukturami wplecionymi w sieć zależności lejtmotywicznych. Przełom lat 80. i 90. naznaczony jest z kolei zainteresowaniem dla różnych form muzyki ludowej, nie wyłączając pozaeuropejskiej. Realizacja tych fascynacji najpełniej odbija się w cyklu trzech kwartetów smyczkowych. Pierwszy z nich, skomponowany w 1989 roku, nosi tytuł *Maqam*, wskazując na inspirację muzyką arabską. Fundamentalny dla *II Kwartetu* Cerhy z 1990 roku był folklor Papui Nowej Gwinei, ale pozaeuropejskie wpływy nie są tu tak dominujące jak w kwartecie poprzednim. W trzecim natomiast *Kwartecie*, z 1991 roku, pełnią już one wybitnie drugoplanową rolę. Pierwszy kwartet wydaje się szczególnie interesujący ze względu na swe najbardziej oczywiste i bezpośrednie odwołania do pozaeuropejskiej muzyki ludowej, jemu zatem poświęcimy tu nieco więcej uwagi, a w analizie znów wykorzystana zostanie metoda wizualizacji czasowo-częstotliwościowej.

Po pierwsze, wyjaśnijmy znaczenie samego tytułu. Otóż makam to główny model modalności muzyki arabskiej, zbiór interwałów (uwzględniających również odległości mikrotonowe) będący podstawą kompozycji. Makam zbudowany jest z licznych motywów, tj. krótkich figur muzycznych lub grup dźwięków w obrębie pewnej skali. Jak pisze Sławomira Żerańska-Kominek:

> „charakterystyczną cechą wykonania arabskiego makamu jest jego wewnętrzna segmentacja, rozpoznawalna poprzez względnie długie cisze rozdzielające przebieg melodyczny na wyraźne części. Części te różnią się od siebie przede wszystkim tonalnością, albowiem każda z nich zbudowana jest wokół innego ośrodka grawitacji tonalnej. (...) Koloryt tonalny danej części jest także uzależniony od relacji zachodzących między eksponowanym centrum głównym oraz ośrodkami pobocznymi lub drugorzędnymi. (...) Nie istnieją ścisłe i jednoznaczne reguły określające liczbę segmentów oraz ich strukturę tonalną. (...) Faza to odcinek przebiegu zrelatywizowany do wyraźnie ustabilizowanego ośrodka grawitacji tonalnej makamu, pełniącego zatem funkcję lokalnej »tonika«. Każda oddzielona ciszą część makamu składa się z jednej lub kilku fraz prezentowanych zawsze w kierunku ascendentalnym, poczynając od rejestru najniższego do najwyższego, gdzie następuje punkt kulminacyjny utworu."[11]

Strój skal makamowych opiera się na około 17 dźwiękach na oktawę. Hierarchia ważności ogranicza możliwe toniki do czterech: *c*, *d*, *e* ćwierćobniżone oraz *b*. Ponadto do 12 dźwięków skali chromatycznej dodaje się dwa warianty tonu *e* ćwierćobniżonego, dwa warianty *b* ćwierćobniżonego oraz *f* ćwierćpodwyższone. Przy zastosowaniu modulacji te dodatkowe 5 dźwięków może być transponowanych, co daje 24-30 różnych klas interwałowych na oktawę. Jakie przełożenie znajdują zatem owe możliwości techniczne i wyrazowe arabskiego makamu w kompozycji artystycznej, będącej dziedzictwem europejskiej kultury muzycznej? Sam Cerha kwestie związków swego pierwszego kwartetu z muzyką pozaeuropejską traktuje dosyć powściągliwie, choć z drugiej strony otwarcie przyznaje się do inspiracji muzyką arabską, poznaną gruntownie podczas pobytu w Maroku w 1989:

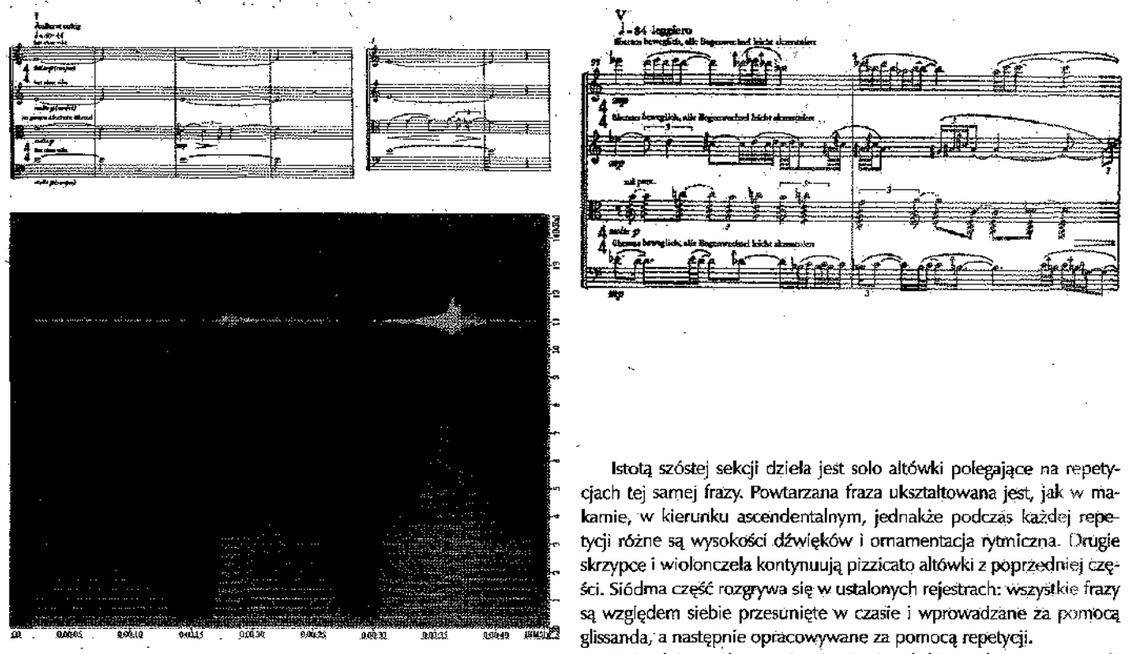
> „Moim celem nie było tu imitowanie egzotycznego brzmienia muzyki pozaeuropejskiej (...) To, co skomponowałem, to pod każdym względem muzyka naszej strefy kulturowej, aczkolwiek z profilem określonym poprzez zainspirowanie twórczej wyobraźni okolicznościami i konstelacjami, które nie istnieją pod naszą szerokością geograficzną."[12]

Według autorskiej definicji dana formuła makamowa jest:

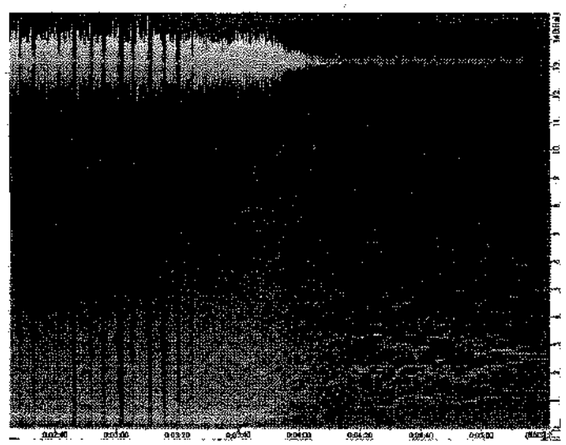
> „więcej niż skalą, tworzącą podstawę serii i przesiąkniętą mikrointerwałami, lecz mniej niż tym, co jest słyszalne w progresywnych liniach. W oryginalnej technice intonacja się zmienia, metrycznie swobodne kształty melodyczno-rytmiczne rozkładają się czysto lineamie lub ponad burdonem albo w innym wariancie heterofonii."[13]

Owe podstawowe zasady techniczne makamu stały się dla Cerhy punktem wyjścia, rezultat końcowy jest jednak zupełnie oryginalną kreacją artystyczną. Podstawę materiału wysokościowego pierwszego kwartetu stanowią interwały sekund, tercji i kwart oraz ich kombinacje, które pełnią rolę dominującą we wszystkich 11 częściach dzieła, choć z różnym stopniem nasilenia.

Pierwsza część analizowanego kwartetu wyprowadzona zostaje z centralnego dźwięku e. Wedle słów kompozytora jej podobieństwo do muzyki arabskiej polega głównie na zastosowaniu procedur „rozwlekania" elementów charakterystycznych. Funkcję wiodącą ma partia altówki, która prezentuje zdarzenia muzyczne wynikające z preferowanych interwałów. Pozostałe partie instrumentalne nie tyle ozdabiają główną linię, co są raczej „podporządkowanymi suplementami kontrapunktycznymi, tworzącymi także kontekst harmoniczny."[14] Najsilniejsze związki z muzyką pozaeuropejską polegają tu, zdaniem Cerhy, na zastosowaniu mikrointerwałów lub, inaczej mówiąc, oscylacji intonacyjnych. W pierwszej części *Kwartetu* prezentuje Cerha prawie pełen zakres potencjalnych mikrotonów. Do ćwierćtonowych podwyższeń i obniżeń wysokości dźwięków używa sześciu następujących znaków graficznych ♯ ♭ 𝄲 𝄳 𝄰 𝄱 a zatem każdy element skali równomiernie temperowanej pojawiać się może w różnych wariantach. Oto jak wygląda pierwsze sześć taktów utworu w zapisie partyturowym i po transkrypcji na sonogram:



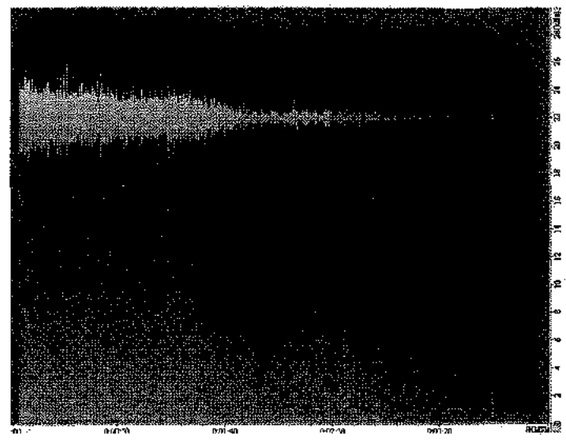
W odróżnieniu od techniki arabskiej, która zakłada dążenie do jak najmniejszej ilości przejść między różnymi modelami melodycznymi, druga część kwartetu znacznie różni się od pierwszej. Jej struktura podstawowa ma charter blokowy, wyznaczony przez nagłe pauzy w partiach wszystkich głosów instrumentalnych. Obserwowalne tu elementy heterofonii sugerują, zdaniem kompozytora, relacje z innymi niż europejska kulturami, ale jednak nie z kulturą arabską. Trzecia część utrzymana jest w wysokim rejestrze, a jej podstawę stanowią gwałtowne repetycje dźwięków oraz dźwięki zatrzymywane, często w tremolach. Taka artykulacja przywodzi na myśl znaną z muzyki arabskiej naprzemienność skróceń czasu trwania dźwięków i ich wydłużeń. A oto sonogram obu tych części, który doskonale, by nie powiedzieć, że lepiej niż partytura, oddaje różnice fakturalne między omawianymi częściami:



Część czwarta pod względem strukturalnym podobna jest do części pierwszej, z tym że instrumentem prowadzącym jest tu wiolonczela. Piąta część jest – zdaniem kompozytora – najsilniej związana z ideałem muzyki arabskiej. Skrócone długości dźwięków stosowane są tu naprzemiennie z dźwiękami zatrzymywanymi, i w zasadzie całość opracowana jest w technice heterofonii wariacyjnej. Frazy dwojga skrzypiec i wiolonczeli unisono przemieszczają się z góry do dołu rejestru. Ale ponieważ są one wariantowane (ozdabiane) w zupełnie inny sposób, w rezultacie wejścia inicjalnych dźwięków nie pokrywają się ze sobą i potencjalne wrażenie monofonii zostaje zamazane. Partia instrumentalna altówki podąża swymi własnymi drogami w naprzemiennej artykulacji tremolo i pizzicato:

Istotą szóstej sekcji dzieła jest solo altówki polegające na repetycjach tej samej frazy. Powtarzana fraza ukształtowana jest, jak w makamie, w kierunku ascendentalnym, jednakże podczas każdej repetycji różne są wysokości dźwięków i ornamentacja rytmiczna. Drugie skrzypce i wiolonczela kontynuują pizzicato altówki z poprzedniej części. Siódma część rozgrywa się w ustalonych rejestrach: wszystkie frazy są względem siebie przesunięte w czasie i wprowadzane za pomocą glissanda, a następnie opracowywane za pomocą repetycji.

Najmniej wspólnego z inspiracjami arabskim makamem ma część ósma utworu, z kolei dziewiąta bezpośrednio nawiązuje do ogólnego charakteru brzmieniowo-fakturalnego części drugiej. Tym razem jednak blokowa struktura fraz zostaje zamazana, gdyż w danym czasie tylko jeden instrument gra glissando. Trzy ostatnie części *Kwartetu* wykonywane są bez przerwy. W dziesiątej dominują figury ostinatowe trzech szesnastek legato, a glissanda zanikają. Stopniowo pojawiają się długie wartości rytmicznie, co prowadzi do wprowadzenia zatrzymywanych pojedynczych dźwięków w części jedenastej. Cała ta procedura znajduje interesujące przełożenie na sonogram, na którym zaobserwować można zarówno sygnalizowany powyżej proces stopniowego zwalniania ruchu szesnastkowego rozpoczynającego się w szaleńczym tempie *furioso tumultoso*, jak i opadanie poziomu natężenia dźwięku (od fff po pppp) i rozrzedzanie faktury:



„Procesy formalno-rozwojowe, relacje między poszczególnymi częściami dzieła, tonalność ćwierćtonowa oraz (...) fakt myślenia harmonicznego, a także struktura rytmiczna i związki między głosami są czysto europejskimi elementami tej muzyki"[15] – pisze Cerha. Całości patronuje jednak subtelny, aczkolwiek wyraźnie wyczuwalny duch sztuki arabskiej. Naprawdę trudno wyobrazić sobie bardziej wyrafinowany przykład swoistego pomostu między dwiema, tak różnymi przecież, muzycznymi kulturami. Dzięki mistrzostwu kompozytorskiemu Cerhy ta pozaeuropejska wydaje się znacznie bliższa i bardziej oswojona.

Po kwartetach skomponował Cerha kilka jeszcze niezmiernie interesujących dzieł, by wymienić choćby orkiestrowe *Impulse* (1996) i *Hymnus* (2000), operę *Die Reise vom Steinfeld* (1997), czy też *Koncert*

wiolonczelowy (1998) i *Requiem* (2004). W swej najnowszej twórczości nadal koncentruje się na problemach asymilacji swych dotychczasowych doświadczeń artystycznych, mocno zróżnicowanych i dających świadectwo niezwykłej wprost uniwersalności fascynacji kompozytora.

Jeden z ciekawszych dowodów owej wszechstronności ma swą genezę w zainteresowaniu Cerhy twórczością literacką z kręgu tzw. Wiener Gruppe. Wśród jej członków znaleźli się twórcy tacy, jak Hans Carl Artmann, Friedrich Achleitner, Gerhard Rühm czy Ernst Jandl. Głównym celem grupy, działającej w swym zasadniczym kształcie w latach 1951-64, było poszukiwanie awangardowych form poezji i odrzucenie konwencjonalnej literatury. Bazę teoretyczną dla swoich działań znaleźli w literackim ekspresjonizmie, surrealizmie i nurcie dada, a także w filozofii Ludwiga Wittgensteina i Maxa Stirnera. Swoje gry językowe prowadzili w zbiorowych projektach: montażach tekstowych, poezji konkretnej, akustycznej i wizualnej, pieśniach i skeczach, które prezentowane były podczas wykładów i happeningów („kabaretów literackich"). Dla poezji odkryli na nowo dialekt[16]. Spójne artystycznie i bezkompromisowe dzieła członków tej grupy charakteryzowały się często prowokacyjnością i groteskowością. Swoje *Eine Art Chansons* (zbiór 60 utworów) skomponował Cerha w latach 1986-87 właśnie do tekstów członków i sympatyków Wiener Gruppe, ale także do kilku swych własnych.[17] Napisał je dla swego przyjaciela – śpiewaka, kompozytora i dyrygenta HK Grubera. Jak sam to ujął, głównym celem tego eksperymentu „było bardziej wypróbowanie zuchwałej bezpośredniości *chanson*, niż wyszukania *Lied*, a w konsekwencji opuszczenie świętej ziemi »wielkiej sztuki« i ryzykancka próba na śliskim lodzie »małej sztuki«". Ponadto „poszukiwał sposobu przeniesienia współczesnych wzorców zachowania na świat groteski i absurdu, stosując środki takie, jak amplifikacja lub po prostu zapożyczenie ze straszliwej trywialności świata realnego."[18] Jak jednak twierdzą komentatorzy, Cerha wynalazł tu w zasadzie zupełnie nowy rodzaj pieśni. Podstawowym jej źródłem jest stara tradycja wiedeńska, jednakże najsilniej przejawiają się w cyklu inspiracje twórczością Erika Satie, którego muzyka jest przedmiotem rozmaitych parafraz w instrumentalnych preludiach i postludiach. Modelu dla samych pieśni zwykło się zaś szukać w Schönbergowskim *Pierrot lunaire* i *Lulu* Berga (po prawej pierwsza strona partytury).

Bogata i bardzo zróżnicowana twórczość Friedricha Cerhy nie doczekała się jeszcze niestety pełnej, gruntownej analizy i systematyzacji, a dotychczasowa literatura przedmiotu nie jest zbyt obfita.[19] Także ten artykuł jest tylko skromną próbą wskazania najważniejszych, węzłowych problemów twórczości austriackiego mistrza. Z drugiej strony warto wyrazić nadzieję, że sędziwy kompozytor, który w tym roku obchodzi przecież swoje 80. urodziny, nie powiedział jeszcze ostatniego słowa.

Iwona Lindstedt

[1] Zajrzyjmy choćby na www.bundeskanzleramt.at/site/Infodate_06.02.2006/4970/default.aspx#id15161.

[2] W sprawie sonoryzmu/sonorystyki oraz związanych z tymi pojęciami kwestii teoretycznych i historycznych odsyłam do „Glissanda" nr 4, ss. 2-7.

[3] György Ligeti, *A Viennese Exponent of Understatement: Personal Reflections on Friedrich Cerha*, „Tempo" no. 161/162, June-September 1987, s. 4.

[4] Ibidem.

[5] Istotą kompozycji jest dla Scelsiego skupienie na pojedynczym dźwięku, koncentracja na samym jego brzmieniu i trwaniu, eksploracja jego struktury wewnętrznej (spektrum harmonicznego), wyczulenie na niuanse barwy, faktury i rytmu materii dźwiękowej oraz mikrofonowość tworząca sieć napięć wyrazowych. Odrębność tego idiomu podkreśla skierowanie myślenia kompozytorskiego, „ku wnętrzu dźwięku, ale poprzez jego medytację, poprzez szukanie w nim elementu duchowego przekraczającego fizyczność (...)" (Por. Giacinto Scelsi, *Son et musique*, „La musica". Trimestrale di musica contemporanea, giugno 1988 no. 17, s. 55.).

[6] Książeczka do płyty pt. *Friedrich Cerha. Komponistenportrait, Salzburger Festspiele, Festspieldokumente*, col legno 1997, ss. 14-15.

[7] Użyty został program Acousmographe, stworzony we francuskim INA-GRM (Institut National de l'Audiovisuel – Le Groupe de Recherches Musicales (program jest do ściągnięcia ze strony www.ina.fr/grm/outils_dev/acousmographe/index.fr.html) oraz wersja demonstracyjna programu Adobe Audition (www.adobe.com/products/tryadobe/main.jsp#p92).

[8] Dla przypomnienia: na osi X czas, na osi Y częstotliwość (tu wyskalowana liniowo), poziom natężania dźwięku oddaje stopień jasności obrazu spektralnego. Na dalszych przykładach umieszczona jest także graficzna reprezentacja kształtu fali dźwiękowej, jako wykres amplitudy w czasie.

[9] Por. tekst Cerhy zamieszczony w książeczce do płyty, op. cit., s. 15.

[10] Ibidem, s. 19.

[11] *Muzyka w kulturze. Wprowadzenie do etnomuzykologii*, Warszawa 1995, s. 262.

[12] Por. książeczka do płyty *Friedrich Cerha. String Quartets 1-3*, cpo 1990 s. 18. Poniższa analiza *I Kwartetu smyczkowego* obficie czerpie z owego autokomentarza.

[13] Ibidem, s. 19.

[14] Ibidem.

[15] Ibidem, s. 20.

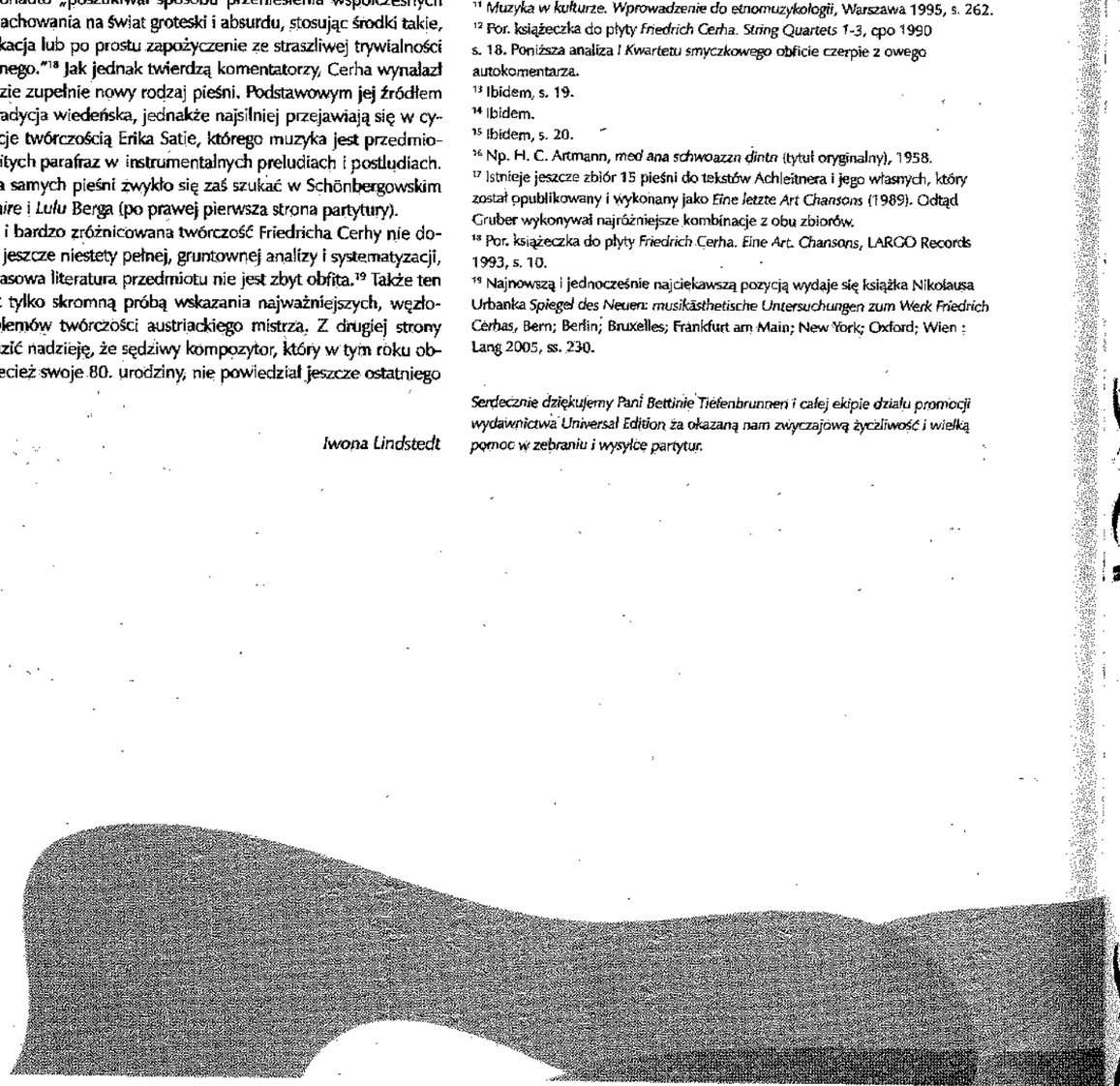
[16] Np. H. C. Artmann, *med ana schwoazzn dintn* (tytuł oryginalny), 1958.

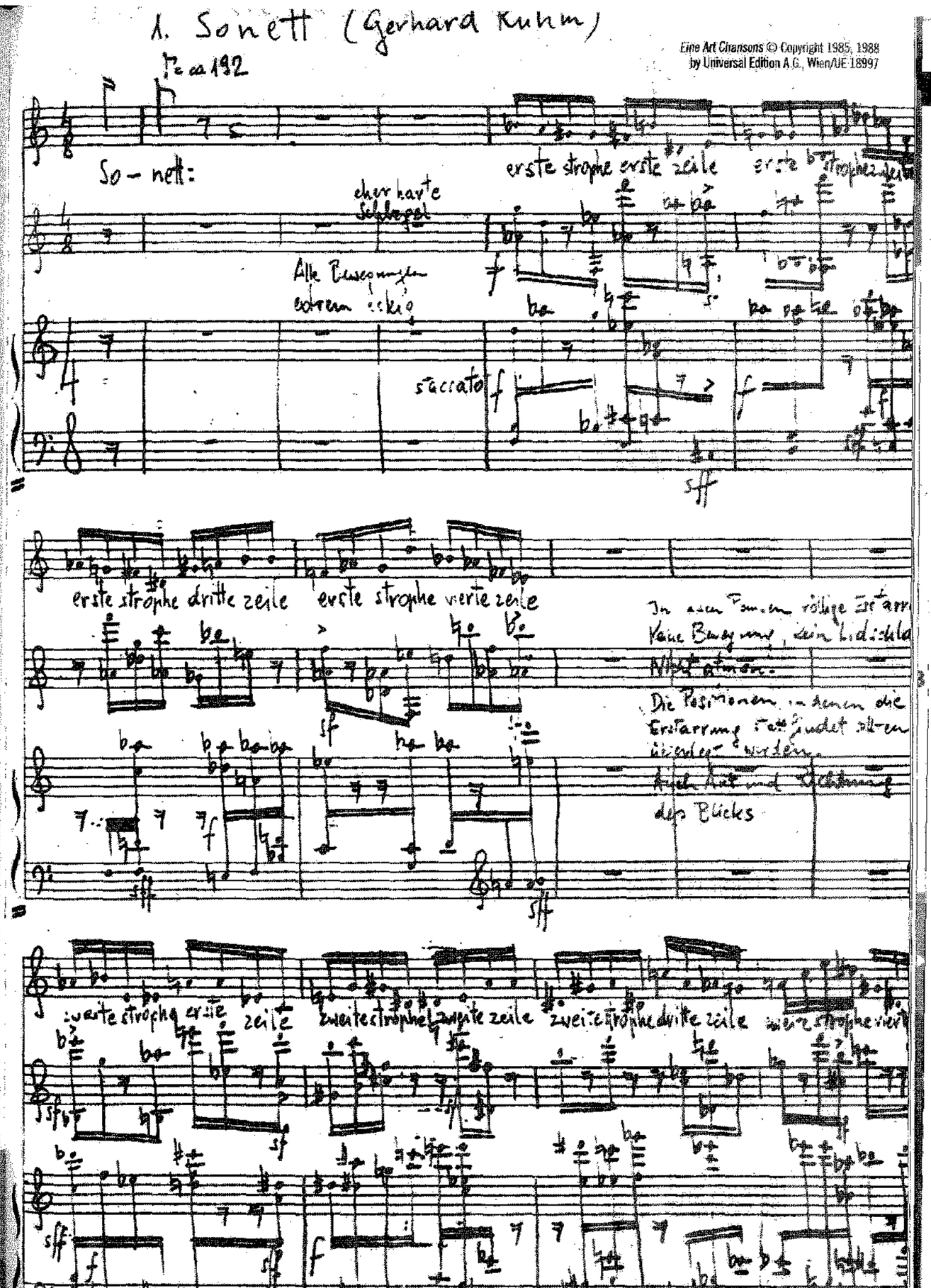
[17] Istnieje jeszcze zbiór 15 pieśni do tekstów Achleitnera i jego własnych, który został opublikowany i wykonany jako *Eine letzte Art Chansons* (1989). Odtąd Gruber wykonywał najróżniejsze kombinacje z obu zbiorów.

[18] Por. książeczka do płyty *Friedrich Cerha. Eine Art. Chansons*, LARGO Records 1993, s. 10.

[19] Najnowszą i jednocześnie najciekawszą pozycją wydaje się książka Nikolausa Urbanka *Spiegel des Neuen: musikästhetische Untersuchungen zum Werk Friedrich Cerhas*, Bern; Berlin; Bruxelles; Frankfurt am Main; New York; Oxford; Wien : Lang 2005, ss. 230.

Serdecznie dziękujemy Pani Bettinie Tiefenbrunnen i całej ekipie działu promocji wydawnictwa Universal Edition za okazaną nam zwyczajową życzliwość i wielką pomoc w zebraniu i wysyłce partytur.





Muzyka z lodówki

O kwartetach smyczkowych Georga Friedricha Haasa

Daniel Cichy

Ostatnie wybory parlamentarne w Polsce pokazały, że lodówka służy nie tylko do przechowywania żywności w niskiej temperaturze. Zręcznie wpleciona w propagandowy spot, może być doskonałym orężem w politycznej walce, które w końcu przechyli wyborczą szalę. Lodówka więc awansowała, wyszła z cienia kuchennych urządzeń i stała się przedmiotem politycznym, można powiedzieć, że nabrała znaczenia historycznego. Okazuje się jednak, że ten – wydawałoby się – nieskomplikowany i pożyteczny sprzęt kuchenny o jasno zdefiniowanej funkcji odnalazł się w jeszcze innej roli.

Austriacki kompozytor Georg Friedrich Haas utrzymuje na przykład, że odgłos pracującej lodówki odpowiada szeregowi alikwotów. Czerpiąc inspirację z tonów harmonicznych maszyny proweniencji, że tak się wyrażę, prozaicznej, Haas stał się jednym z bardziej znaczących twórców muzyki mikrotonowej w Europie. I tak oto lodówka wkroczyła także na estrady renomowanych festiwali muzyki współczesnej. Rzecz jasna nie bezpośrednio, wszak czas rozmaitych przedmiotów codziennego użytku w salach koncertowych dawno już przecież minął...

Zagadnienie mikrotonowości szczególnie często podejmowali kompozytorzy żyjący w wieku minionym. Wówczas to stało się bowiem jasne, że strój temperowany nie zapewnia już pełnej swobody twórczej, zaś jego sztuczność i arbitralność zaczęła artystów razić. Jeli się więc oni zwracać w stronę dźwięków naturalnych, tych nieujarzmionych dwunastotonową skalą chromatyczną, czym udowadniali, że powracają do źródeł muzyki, do jej uzasadnionego akustyką pierwowzoru, obecnego zresztą do dzisiaj w muzyce ludowej wielu krajów.

Jednym z najbardziej znanych badaczy mikrotonowości był czeski kompozytor Alois Hába, autor nie tylko wielu utworów tego rodzaju, ale i prac teoretycznych. Warto też wspomnieć o Iwanie Wyszniegradzkim i Richardzie Heinrichu Steinie. Na dobre jednak mikrotony znalazły zastosowanie w drugiej połowie XX wieku. Najszerszym bodaj echem odbiło się systemowe wykorzystanie skal nietemperowanych – a ściślej: składników spektrum dźwiękowego – przez włoskiego arystokratę Giacinto Scelsiego i jego spadkobierców, francuskich spektralistów z Gérardem Griseyem i Tristanem Murailem na czele. Podobnym tropem podąża od wielu lat, urodzony w 1953 roku w Grazu, Georg Friedrich Haas. Pisze o tym w swoim tekście-manifeście, zamieszczonym na następnych stronach.

Kompozycje znanego i popularnego w Europie twórcy zna publiczność niemal wszystkich najważniejszych festiwali muzyki współczesnej. Zainteresowanie jego twórczością jest szczególnie widoczne w krajach niemieckojęzycznych. Modernistyczny rodowód artysty oraz hołdowanie estetyce ciągle żywo przyjmowanej w Austrii i Niemczech sprawia jednocześnie, że muzyka Haasa – mimo charakterystycznego idiomu brzmieniowego, rozpoznawalnego po kilku ledwie taktach – nie jest łatwa w percepcji. I nie chodzi tutaj li tylko o ową uwierającą „nieczystościami" intonację, a raczej o podejście do muzycznego czasu, do formy.

Aby wyróżnić najważniejsze cechy języka kompozytorskiego Georga Friedricha Haasa, najlepiej sięgnąć po gatunek, w którym artysta objawia swoje oblicze najpełniej – po kwartet smyczkowy. Wybór takiej obsady tu akurat nie dziwi, bo przecież nawet dzieci w szkole muzycznej wiedzą, że zagrany na skrzypcach dźwięk cis różni się od des.

Analiza partytury wykazuje wyraźnie, że kompozytor jest twórcą niebywale konsekwentnym i dogłębnie poznał tajniki intonacji na instrumentach smyczkowych, a rozmaite sposoby artykulacji dźwięku wykorzystuje z wielką swobodą (chętnie zaleca grę sul ponticello oraz non vibrato). Haas jest autorem czterech kwartetów smyczkowych. *I Kwartet* został napisany w 1997 roku, rok później powstał kolejny, *III Kwartet – In iij. Noct.* zabrzmiał po raz pierwszy w 2001 roku, natomiast ostatni w 2003 roku. Jakkolwiek wszystkie kompozycje charakteryzują się dość podobną aurą brzmieniową, którą twórca uzyskuje szeroko eksploatowanymi flażoletami naturalnymi, ten sam pomysł – o którym za moment – realizowany jest rozmaicie. Z czasem odchodzi też Haas od ściśle zakomponowanej partytury na rzecz fragmentów aleatorycznych, zaś całość urozmaica elementem muzycznego teatru (*III Kwartet*) oraz elektroniką (*IV Kwartet*).

Bez wątpienia Georg Friedrich Haas hołduje idei formy szeregowej, preferuje złożenie dzieła z segmentów różnicowanych melodycznie, harmonicznie, rytmicznie i dynamicznie. O ile w pierwszych dwóch kwartetach czyni to w sposób precyzyjny, w dwóch ostatnich zrzuca odpowiedzialność za kształtowanie dzieła na wykonawców.

W *III Kwartecie*, który winien być wykonany w całkowitych ciemnościach (bez światła przy pulpitach, a nawet wskaźników wyjść ewakuacyjnych), Haas wymaga jedynie, aby muzycy rozpoczęli i zakończyli utwór zgodnie z zapisem cząstki inicjalnej i finalnej. Kolejność wydarzeń „pomiędzy" artyści ustalają w czasie wykonania samodzielnie. Oznaczone literami od A do Q elementy wypełniające *III Kwartet*, składają się z charakterystycznej figury początkowej, którą Haas nazywa „zaproszeniem" (*Einladung*), oraz objaśnień sposobu „przyjęcia/odbioru" jej przez kolejne instrumenty (*Annahme der Einladung*), a także zakończenia cząstki. Jeśli brak tego ostatniego, muzycy mogą w dowolnym momencie przerwać, jednak nie wcześniej niż po włączeniu się w przebieg wszystkich instrumentów. Warto dodać, że kompozytor ograniczył się w partyturze do opisu słownego poszczególnych elementów, z rzadka ilustrując je fragmentami przybliżonego zapisu nutowego (bez konkretnej wysokości). Definiuje za to artykulację, barwę i dynamikę. Zastrzega także w przedmowie, że kompozycja winna trwać nie mniej niż 35 minut, a wszelkie skojarzenia ze światem dźwiękowym Antona Webema są pożądane.

Mniejsza swoboda panuje w *IV Kwartecie*, w którym instrumentom smyczkowym towarzyszy elektronika live. Muzycy mają tutaj wprawdzie do dyspozycji dziesięć figur melodyczno-rytmicznych (znowu w przybliżonym kształcie), ale kompozytor wyznacza w partyturze punkty zbome. Zatem jedynie fragmenty są kształtowane aleatorycznie, z zastrzeżeniem, że partie instrumentów nie mogą się pokrywać. Warstwa elektroniczna posiłkuje się przetwarzanym w czasie realnym materiałem brzmień instrumentów smyczkowych.

Przy pierwszym odsłuchu dzieł oraz nawet pobieżnym oglądzie partytury uderza w kwartetach wyjątkowa homogeniczność materiału, owo częste zakotwiczenie kompozycji w jednym współbrzmieniu – „naturalnym" (jak kompozytor mawia) akordzie septymowym. Wywodzi go z czwartego, piątego, szóstego i siódmego tonu harmonicznego, co implikuje niewielkie odchylenia mikrotonowe od dźwięków odpowiadającego mu akordu w systemie równomiernie temperowanym. Dla łatwiejszego osiągnięcia pożądanego efektu Haas sugeruje, by intonować współbrzmienie z idealnie czystych tercji wielkiej i dwóch tercji małych.

W *I Kwartecie* wykorzystuje cztery warianty „naturalnych" akordów septymowych. Dodatkowo stosuje skordaturę i dokładnie określa, które struny i na jaką wysokość winny być przestrojone. Muzycy mogą skorzystać z dołączonego nagrania. Współbrzmienie, które integruje *II Kwartet smyczkowy* to również akord dominantowy, którego pierwszym tonem składowym jest dźwięk C, przypisany wiolonczeli. Podobnie jest w ostatnim kwartecie, zaś w *III* – obok kilku sonorystycznych efektów i figur melodyczno-harmonicznych – wykonawcy posługują się czterema typami akordów. Dwa pierwsze stanowią rozwinięcie szeregu harmonicznego od dźwięku c, dwa pozostałe kompozytor zapożyczył z dzieł Wyszniegradzkiego. Składają się na nie cztery interwały septymy wielkiej oddalone od siebie o tryton bądź kwartę czystą lub cztery trytony, które dzieli kwinta bądź tryton.

Tak radykalnie ograniczony materiał wymaga od kompozytora niebywałej dyscypliny w kształtowaniu muzycznego czasu, w zapełnianiu kolejnych segmentów formy. Wydaje się, że receptą Haasa na permutacje współbrzmienia, które przyjmuje w istocie funkcję materiału prekompozycyjnego, jest przypisanie mu roli quasi-tematu. Kompozytor demontuje ów akord-temat, poddając bądź wszystkie jego składniki, bądź tylko wybrane dźwięki niemal wariacyjnym przetworzeniom.

Środkiem typowym dla Haasa są zróżnicowane agogicznie repetycje współbrzmień, zwykle rozpięte na dynamicznym łuku – krótkim, acz intensywnym (*I, II Kwartet*). Nierzadziej pojawiają się w kwartetach prolongowane akordy, których kolejne składowe przejmują – w nierównych odstępach – różne instrumenty (*IV Kwartet*). Efekt ten twórca stosuje także w koncypowaniu swoistej wiązki dźwiękowej, osnutej wokół jednej wysokości, ale realizowanej z niewielkimi odchyleniami intonacyjnymi. Potęguje to wrażenie niestabilnej, niejednoznacznie określonej płaszczyzny brzmieniowej, tak właściwej muzyce Austriaka. Immanentną cechą języka kompozytorskiego Haasa jest także spora ilość glissand, występujących albo symultanicznie w różnych partiach instrumentalnych (nierzadko w dwudźwiękach), albo z niewielkimi przesunięciami rytmicznymi (*I, II* i *III Kwartet*).

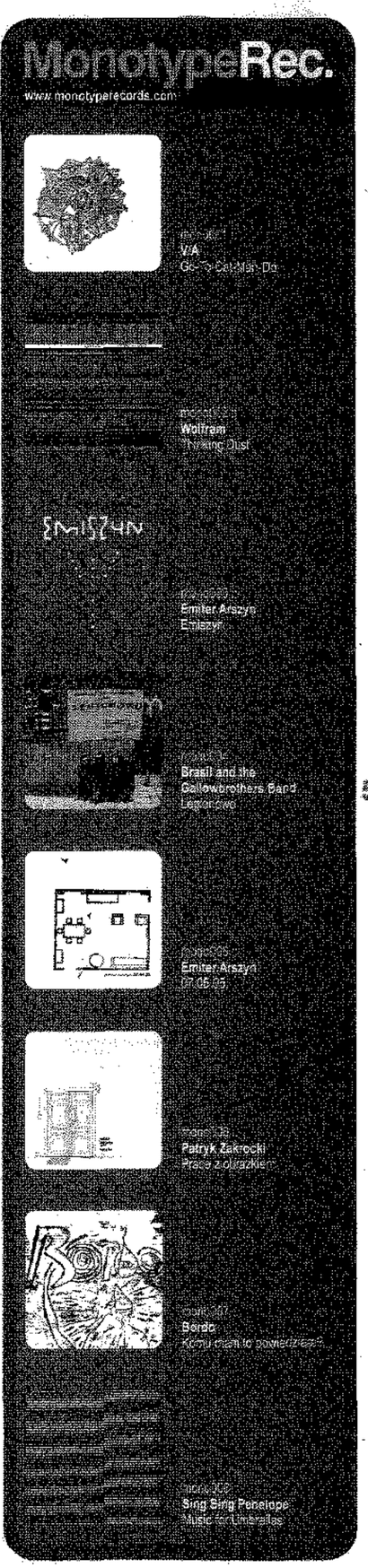
Haas wielokrotnie podkreślał, że tradycja ma dla niego duże znaczenie. Wyraźnym nawiązaniem do niej jest zastosowanie wirtuozowskich, rozłożonych akordów w II Kwartecie, natomiast bezpośrednim odwołaniem się do muzyki dawnej są w *III Kwartecie* dwa krótkie cytaty ze spuścizny Carla Gesualda da Venosa (*Responsoria sanctae spectantia et alia ad officium hebdomadae* oraz z responsorium *Eram quasi agnus innocens*).

***

Mówi się czasem, że wiek XX pozbawił muzykę melodii. Że ograbił ją z najdoskonalszego nośnika emocji. Słuchając kwartetów smyczkowych Georga Friedricha Haasa, niektórzy takiej opinii z pewnością przyklasną. Szczególnie, że zawsze na podorędziu znajdzie się argument, że utworyte nie wykraczają poza etap zręcznych wprawek testujących kolejny system dźwiękowy.

W istocie, są to dzieła na wskroś harmoniczne, skonstruowane z wyrafinowanych pionów, bynajmniej niekreślone finezyjnymi liniami. Z drugiej strony trudno muzyce Austriaka zarzucić wyrazową neutralność i emocjonalny chłód. To przecież dźwiękowa narracja, która wywołuje wrażenie permanentnego ekspresyjnego drżenia, trwania w oczekiwaniu na rozwiązanie, które nigdy nie nadejdzie, chwilowo zamrożonego sporu, który lada moment znowu osiągnie kulminację.

Daniel Cichy



Mikrotonowości

Georg Friedrich Haas

Nie ma tradycji muzyki mikrotonowej. Przez cały niemal XX wiek wszyscy tworzący mikrointerwałowo zaczynali za każdym razem od nowa. Również dzisiaj stosowanie mikrotonów wydaje się czymś niecodziennym, a używanie dźwięków spoza systemu temperowanego wymaga uzasadnienia.

To zdumiewające, zważywszy na fakt, że ćwierćtony były w teorii muzyki zawsze obecne. Jako elementy greckiej teorii muzyki (enharmoniczny system dźwiękowy) uwzględnione zostały nawet w programie nauczania gimnazjum, ale prawdopodobnie nigdy ich nie słuchano i nie muzykowano w oparciu o nie. Ponadto problem intonowania „czystych" interwałów od zawsze doskonale znany był wszystkim muzykom.

Mimo to jeszcze w XX wieku te dwa zjawiska nie weszły do praktyki kompozytorskiej. Od czasu do czasu podejmowano próby, które jednak szybko popadały w zapomnienie, przez co kolejni twórcy byli przekonani, że odkrywają w swych pracach coś całkowicie nowego. Takie dzieła, jak motety Nicoli Vicentina, dzielącego ton prawdopodobnie na pięć części; jak *Air à la Grecque* (1760) Charlesa de Lusse'a, czy odebrane z wielkim zainteresowaniem prawykonanie oratorium *Prométhée enchiné* (1849) Jacquesa Fromentala Halévy'ego pozostają odosobnionymi przypadkami, które dzisiaj znane są co najwyżej specjalistom od mikrotonowości.

Nie potrafię też wyjaśnić pewnej interesującej osobliwości. Od początku wieku XVII po wiek XIX komponuje się i świadomie kształtuje instrumentację, dynamikę, artykulację i agogikę, natomiast intonację pozostawia wykonawcom lub stroicielom. Dlaczego w partyturach XIX wieku znajdujemy różne portata i staccata, ale nigdy, o ile mi wiadomo, nie natrafimy na wskazówki, jak należy intonować tercję wielką: czy jako dźwięk prowadzący (raczej jako wielką), czy jako tercję szeregu harmonicznego (czystą, tzn. raczej bliższą małej).

Ten brak tradycji i szansa każdorazowego startu od zera doprowadziły w XX wieku do niemal niezmierzonej wielości punktów wyjścia. Już tylko w podstawowej kwestii określenia, według jakich zasad wybiera się i określa wysokości dźwięków, dostrzegam cztery różne możliwości:

1. Temperowany, ale różny od dwunastotonowego podział oktawy. Podziałowi temperowanemu podlegać mogą również inne interwały.

2. Opieranie się na proporcjach szeregu harmonicznego (*just intonation*, czyli strój naturalny).

3. „Rozszczepianie dźwięku", czyli wykorzystywanie bardzo małych interwałów zbliżających się do unisonu, ale wyraźnie się od niego odchylających. Głównym problemem, na którym skupia się uwaga kompozytora, jest tu dudnienie.

4. Mikrotonowość powstająca aleatorycznie, poprzez wprowadzenie akcji instrumentalnych, których wysokości dźwięków nie są dokładnie przewidywalne (np. preparacja fortepianu, niektóre dźwięki instrumentów perkusyjnych, przestrajanie strun – ad libitum itp.).

Podstawy mikrotonowości

Brak tutaj miejsca na sporządzenie antologii różnych odmian mikrotonowości. Chciałbym opisać bliżej niektóre z nich, muszę jednak podkreślić, że charakterystyka ta nie wyczerpuje tematu.

Alois Hába dopuszczał w zasadzie każde możliwe współbrzmienie w jakimkolwiek systemie dźwiękowym. Każdy ton może współbrzmieć z dowolnym innym (swoboda ta dotyczy również tworzenia skal). Hába opowiada się za w pełni wolnymi, subiektywnymi decyzjami komponującego twórcy.

Iwan Wyszniegradzki filtruje z szeregu wszystkich możliwych wysokości cykliczne systemy podzielonych w sposób temperowany zmniejszonych i zwiększonych oktaw. Pierwszym istotnym krokiem jest dla niego ćwierćton.

Richard Heinrich Stein stworzył w latach 1906-1909 tonalny (!) ćwierćtonowy system harmoniczny. Jest on autorem stosowanych dziś potocznie znaków. Stein – podobnie jak i jego naśladowca Möllendorff – przeciwstawiając się diametralnie rosyjskim futurystom, którzy uważali ćwierćtony za symbol nowych światów, próbuje stworzyć coś w rodzaju „antymoderny" - opierającą się na dziele Wagnera „nadchromatykę".

Ćwierćtonowa muzyka Steina zachowała się tylko we fragmentach, natomiast dzieła Möllendorffa nie mają żadnego znaczenia. Julián Carrillo rozwija technikę specyficznego efektu skalowania tych samych melodycznych kształtów do różnych systemów dźwiękowych. Rytm i gest melodii zostaje zachowany, jedynie jej interwały podlegają zmniejszeniu lub zwiększeniu. Podobną metodę opracował teoretycznie Jörg Mager. Technika ta, nazwana „muzycznym dziobem bocianim", pozwala stworzyć pomniejszoną lub powiększoną wersję zapisanej melodii.

Jean Étienne Marie nakłada na siebie różne systemy dźwiękowe (np. opierające się na podziale tonu na 3, 4, 5 części).

Easly Blackwood stosuje rozmaite systemy strojenia oktawy, od 13 po 24 stopnie, i wykonując w nich muzykę tonalną, bada efekty przyzwyczajeń słuchowych, jak również możliwości tworzenia zwodniczych konstrukcji (np. pochód głosu basowego w trzech krokach zwiększonych nieco trytonów z toniki na subdominantę...).

Podejmuje się też liczne próby stworzenia nowych systemów temperowanych odpowiadających interwałom szeregu harmonicznego dokładniej niż system dwunastodźwiękowy.

Na tym polu napotkać można wiele zdumiewających zjawisk. Podobnie jak w dwunastodźwiękowym systemie temperowanym, po 12 krokach czystych kwint osiąga się interwał 7 oktaw, można również przez stworzenie koła 19 dokładnie intonowanych tercji (5. i 6. dźwięk szeregu) osiągnąć interwał około 5 oktaw. Próbując to samo z samymi tercjami wielkimi (4. i 5. dźwięk szeregu) osiąga się po 31 krokach prawie dokładnie 10 oktaw. Zadziwiające jest to, że liczby 19 i 31 mogą powstać również w notacji trzecich i piątych części tonu. W naszej notacji oktawa powstaje z 7 kroków: dwóch „półtonów" i pięciu „całych tonów". Jeśli zdefiniujemy diatoniczny półton jako „wielki" (w przeciwieństwie do „małego" półtonu chromatycznego), otrzymamy oktawę, która w systemie trzecich części tonu składać się będzie z pięciu całych tonów po 3 trzecie części tonu i dwóch półtonów po 2 trzecie części tonu, a więc z 19 kroków. Analogiczną zależność odnajdujemy w systemie piątych części tonu. Oktawę tworzy tu 5 całych tonów po 5 piątych części tonu i 2 półtony po 3 piąte części tonu, a więc w sumie 31 kroków. Czyżby przypadek? Komponowanie w tych systemach wymaga jednak całkowicie nowego pojęcia wysokości. Niemożliwy jest już tutaj podział oktawy na dwie, trzy lub cztery części. Zmniejszony akord septymowy składa się z trzech większych i jednego mniejszego interwału i każda zmiana enharmoniczna prowadzi do słyszalnego zróżnicowania wysokości.

Najbardziej praktycznym zabiegiem zbliżającym strój do szeregu harmonicznego jest zastosowanie dwunastej części tonu (porównaj prace Franza Richtera Herfa w salzburskim Mozarteum). Wielka tercja szeregu jest niemal dokładnie o 1/12 tonu niższa od tercji temperowanej, septyma mała (7. dźwięk szeregu jest o 1/6 (2/12) tonu niższa od temperowanej, a 11. dźwięk szeregu jest w przybliżeniu o 1/4 (3/12) tonu niższy od temperowanej kwarty zwiększonej. Kwinta i nona wielka (9. dźwięk szeregu) zawierają się w tradycyjnym systemie dwunastodźwiękowym.

Harry Partch opiera się jedynie na proporcjach szeregu harmonicznego. Jest świadom tego, że próby komponowania „czystych" interwałów prowadzą do zagęszczenia używanych wysokości i w konsekwencji do mętności – „zabrudzenie" jako konsekwencja „czystości". W jego utworach harmonijnie i czysto współbrzmiące pasaże ustępują miejsca gęstym, zamglonym grupom dźwięków. Partch zdaje sobie sprawę, że każdy instrument muzyczny niesie ze sobą historię napisanej dla niego literatury muzycznej. Konstruuje więc własne instrumenty i tworzy dla swej muzyki nową notację. Pojęcie „mikrotonowości" staje się w tym kontekście problematyczne. Nie ma tu mowy o zmniejszaniu czegokolwiek. Partch zaczyna całkowicie od nowa i niezależnie.

Dla La Monte Younga odwzorowanie proporcji liczb całkowitych szeregu harmonicznego staje się mistycznym, ezoterycznym aktem, który można też bezpośrednio odczuć w jego muzyce.

James Tenney koncentruje się natomiast na fizycznych właściwościach dźwięku i na procesach ich percepcji. Istotnym dla niego aspektem jest spektrum dźwięku („Pitch is not a point, pitch is a region").

Gérard Grisey i Tristan Murail tworzą swój materiał dzięki tonom różnicowym i sumacyjnym, a po części w oparciu o akustyczne analizy rzeczywistych dźwięków instrumentalnych.

Giacinto Scelsi...

Charles Ives...

John Cage...

Luigi Nono...

Nie ma tradycji muzyki mikrotonowej. Przez cały niemal XX wiek wszyscy kompozytorzy tworzący mikrointerwałowo zaczynali za każdym razem od nowa. Jednak zauważalne są pewne związki i pokrewieństwa, niekiedy bardzo oczywiste, jak na przykład wpływ Harry'ego Partcha na jego młodszych kolegów. Gdzie indziej snuć można pewne domysły (np. Wyszniegradzki i Boulez, Richard Heinrich Stein i Bartók, Gubajdulina i Suslin, Hába i Berg ...).

Być może podejmie ktoś kiedyś ten wysiłek i sporządzi antologię różnych mikrotonowych technik kompozytorskich. Ja jestem kompozytorem, nie muzykologiem. Zdaję sobie więc sprawę, że moja krótka charakterystyka sposobu pracy powyższych kompozytorów jest powierzchowna i siłą rzeczy niepozbawiona błędów. Poza tym wyliczając możliwości techniczno-kompozytorskie, nie zwracam uwagi na ich wartość muzyczną. Wszystkie one jednak mnie czegoś nauczyły. Wszystkie.

Jak stałem się kompozytorem mikrotonowym

Przed wieloma laty wykonywałem w duecie z pianistą Karlem Heinzem Schuhem różnego rodzaju utwory ćwierćtonowe, przeznaczone na dwa strojone w odległości ćwierćtonu fortepiany. W 1988 roku, w programie Musikprotokoll w ramach festiwalu Steirische Herbst sporządziłem sprawozdanie dotyczące różnych opracowań tematu mikrotonowość.

Od tego czasu żyję oznaczony etykietką „kompozytora mikrotonowego". Oczywiście zgadzam się z tym, komponuję mikrotonowo, ale przecież trudno dziś znaleźć znaczącego kompozytora, który by tego w jakiś sposób nie robił. Zawsze też podkreślałem wpływ mikrotonowych kompozytorów przeszłości na moją muzykę – z jednej strony z wdzięczności i szacunku dla tych, od których się uczyłem, z drugiej – w sensie, że tak powiem, naukowej poprawności wymagającej „podania źródeł".

Stopniowo zacząłem sobie zdawać sprawę, że oddalam się w ten sposób coraz bardziej od mojej muzyki. Podkreślałem na przykład często, że opiera się ona na zasadach formalnych Aloisa Háby. Owszem, jednakże moje pojmowanie Háby jest – łagodnie ujmując – nadzwyczaj indywidualne i z moich dotychczasowych obserwacji wynika, że jestem jedynym człowiekiem, który Hábę w taki sposób rozumie. Hasło „Muzyka Georga Friedricha Haasa i zasady formalne Aloisa Háby" brzmi równie irytująco, jak tytuł artykułu *„Leucoagaricus bresadolae*, pieczareczka łuskowata i kompleks *Leucocoprinus badhamix* w Europie Środkowej" zamieszczony w *Przyczynkach do wiedzy o grzybach Europy Środkowej*, t. VII, ss. 39-57.

W podobny sposób podkreślałem zawsze moje związki z muzyką Iwana Wyszniegradzkiego, w szczególności znaczenie jego harmonii. 12 sierpnia 1999 roku w ramach festiwalu Salzburger Festspiele odbył się koncert, na którym związki te przedstawiono wręcz dydaktycznie w równaniu: Webern op. 21 plus Wyszniegradzki op. 45 podzielone przez dwa równa się Georg Friedrich Haas *Einklang freier Wesen* (*Zgodność wolnych stworzeń*).

To równanie jest jednak nieprawdziwe.

Einklang freier Wesen poza wpływami Wyszniegradzkiego i Webma ujawnia pokrewieństwa z Scelsim. W utworze pojawiają się też ponownie zasady formalne Háby. I tak dalej. Głównym celem tej kompozycji było przywołanie owej utopii, którą sformułował Alabanda w powieści Friedricha Hölderlina *Hyperion*.

„Czuję w sobie życie, którego nie stworzył żaden Bóg, ani żaden śmiertelnik nie począł. Myślę, że istniejemy z samych siebie, i tylko z wolnej chęci tak zażyle związani z wszechświatem. (...) Czym byłby zatem ten świat, jeśli nie zgodnością wolnych stworzeń? Jeśli nie od samego początku pełnią życia istot współdziałających w nim z własnego, radosnego popędu. Jak nieczuły byłby, jak zimny?"

W skład zespołu wchodzi dziesięć głosów instrumentalnych, zaś partia każdego z nich może stanowić samodzielny, solowy utwór. Wspomniane kompozytorskie techniki mikrotonowe zastosowane są tu w celu stworzenia klarownego harmonicznego fundamentu, będąc jedynie *środkiem* pomocnym w osiągnięciu określonego rezultatu, a nie celem samym w sobie. (W tym miejscu należałoby zaznaczyć, że w utworze *Einklang freier Wesen* zastosowałem harmoniczne zasady Wyszniegradzkiego tylko w tych pasażach, które nie mają budowy mikrointerwałowej.)

Wpływ na moją muzykę wywarł również zmarły na emigracji w 1942 roku Richard H. Stein. Stworzył on ćwierćtonowy system harmoniczny opierający się na zasadzie modulacji w obrębie dwóch odległych od siebie o ćwierć tonu systemów dwunastodźwiękowych. Używał wyłącznie tonalnych akordów, wplątując je w mikrotonowe zależności.

Również u Ivesa znaleźć można tonalne akordy w mikrotonowych związkach, stosowane jednak zawsze jako zmącenie, jako „fałszywe" dźwięki, choć przecież też są właściwe...

Dla Steina obydwa półtonowe systemy są równoważne. Ostatnia część mojego *Sekstetu* (1992, nowa wersja pochodzi z roku 1996)

zbudowana jest z postępujących ćwierćtonowymi krokami tonalnych akordów, zgodnie ze sformułowanymi przez Steina zasadami. Pod względem rytmicznym i dźwiękowym miejsce to nie odnosi się jednak w żaden sposób do swojego historycznego wzoru. Akordy poruszają się powoli, jakby oglądane pod czasową lupą, poza tym dochodzi do nakładania się na siebie i zacierania ćwierćtonów. Szczególny efekt instrumentalny powstaje poprzez użycie fortepianu, który ze swoimi stałymi wysokościami dźwięków wcina się w obniżone o ćwierć tonu akordy pozostałych instrumentów zespołu... Gdyby wysłuchać kolejno po sobie ćwierćtonowych fragmentów muzyki Steina i mojego *Sekstetu*, nie dałoby się dostrzec ich cech wspólnych.

Mikrotonowe równoległe przesunięcia akordów pochodzenia tonalnego („nieczysto" intonowanych dominant septymowych) mają miejsce w środku i na końcu mojego *I Kwartetu smyczkowego*. Również tutaj dopuszczam istnienie pewnych odniesień do Steina. Jednakże mój *Kwartet smyczkowy* opiera się na stroju alikwotowym, który z jego teorią nie ma nic wspólnego. Dodam jeszcze w celu uzupełnienia, że Stein w posłowiu do opusu 26 próbuje odtworzyć akord złożony z alikwotów w systemie ćwierćtonowym. Znaczyłoby to zatem, że jego muzyka miała coś wspólnego z szeregiem harmonicznym? Otóż nie miała. Próba ta była jedynie błędem. Jego mikrotonowy akord poddany jest ćwierćtonowej korekcie. „Naturalna" septyma w basie potraktowana tu jest jako dysonans i rozwiązana... Obawiam się, że mój tekst staje się teraz jeszcze mniej interesujący od wspomnianego wyżej artykułu z VII tomu *Przyczynków do wiedzy o grzybach Europy Środkowej*...

Nie sprzeciwiam się natomiast tym, którzy moje upodobanie do akordów budowanych z alikwotów kojarzą z sympatią dla świata dźwiękowego Jamesa Tenneya. Czy to jednak rzeczywiście muzyka Jamesa Tenneya odcisnęła piętno na moich utworach, czy był to jakiś podręcznik do akustyki (w nich przecież opisuje się budowę szeregu harmonicznego), czy może moje doświadczenia dźwiękowe z użyciem lodówek, transformatorów i elektrycznych maszynek do golenia? Tę kwestię chciałbym pozostawić otwartą.

W moim *I Kwartecie smyczkowym* stroję szesnaście strun w taki sposób, że puste struny wszystkich instrumentów tworzą cztery akordy w stroju naturalnym, składające się z prymy, kwinty, tercji wielkiej i septymy małej. Dźwięki, według których [illegible] słucha się z nagrań [illegible] W kompozycji wykorzystane [illegible] i puste struny.

Dlaczego jednak stosuję te środki i do czego właściwie zmierzam w tym utworze?

Najpierw pozwalam rozwinąć się akcji muzycznej przez powolnie rozluźniającą się w różnych mikrointerwałach strukturę, jak również poprzez powtarzane i zmieniające się w drobnych krokach interwałowych akordy. Pojawiający się po raz pierwszy akord alikwotowy sprawia wrażenie ciała obcego. Jest on lekko rozstrojony, ponieważ wszystkie cztery instrumenty grają siódmy ton szeregu jako flażolet naturalny, co w wyniku fizycznych właściwości struny powoduje nieuniknione odchylenia od stroju. Dopiero po dwóch trzecich utworu pojawia się na pierwszym planie element wyjściowy kompozycji – strój pustych strun – i zostaje ponownie odebrany jako nowy materiał, tak jakby aktor zdjął maskę i ukazał swoją prawdziwą, pozbawioną makijażu twarz. Po tej „demaskacji" następuje fragment z intensywnymi sforzatami, wskutek czego te struny, które nie rozstroiły się jeszcze w pierwszych dwudziestu minutach utworu, tracą ostatecznie swój mikrotonowy strój.

W końcu ponownie pojawią się akordy w stroju naturalnym, brzmiące jeszcze jako dominanty septymowe, ale już lekko rozmazane, rozpływające się w drobnych krokach.

Protagonista jako ciało obce, które ledwo zostanie rozpoznane, już wietrzeje, rozpada się...

Albo: próba zbudowania utworu jedynie ze zwalniającej i przyspieszającej pulsacji.

Albo: zamiar stworzenia dramaturgii dla niezwykłych, nowych dźwięków instrumentów strunowych.

Albo...

Przyznam się, że bez Richarda H. Steina nie skomponowałbym zakończenia przesuwanych względem siebie „uszkodzonych", flażoletowych akordów.

Ale również i bez Paganiniego nie użyłbym tak wielu naturalnych flażoletów, a bez Józefa Haydna nie napisałbym kwartetu smyczkowego.

Dodać też należy, że w mojej kompozycji na zespół kameralny *Nacht-Schatten* (1991) obok inspirowanego Giacinto Scelsim „rozszczepiania dźwięków" (co prawda w dwudźwiękach, a nie w dźwiękach pojedynczych, i przy pomocy struktur czasowych, których Scelsi nigdy nie używał) zastosowałem również „syntetyczne tony kombinowane", porównywalne z harmonicznymi regułami Griseya i Muraila. Chciałem w ten sposób skomponować „struktury cieniowane", które przebiegają horyzontalnie (różnice w intonacji lub barwie dźwięku) lub wertykalnie (zainspirowane twórczością francuskich kompozytorów spektralnych). Wyszniegradzki również na to wywarł jakiś wpływ.

Zabrzmieć to może nieprawdopodobnie, ale są też inni kompozytorzy poza „mikrotonowymi", których twórczość ma dla mnie duże znaczenie (nie wymienię tu zapewne wszystkich), są nimi: Schubert, Perotinus, Machaut, Ockeghem, Josquin, Pierre de la Rue, J. S. Bach, C. Ph. E. Bach, Mozart, Haydn, Beethoven, Mendelssohn, Wagner, Bruckner, Mahler, Wolf, Debussy, Ravel, Mussorgski, Janaček, Schönberg, Berg, Webern, Schreker, [illegible], Ligeti, Cage, Feldman, Boulez, B. A. Zimmermann, Stockhausen, [illegible], Lachenmann, Cerha, G. Neuwirth, [illegible] Kl. Lang... W końcu należy wspomnieć [illegible]

[illegible]

[illegible]

Olga Neuwirth

Monika Pasiecznik

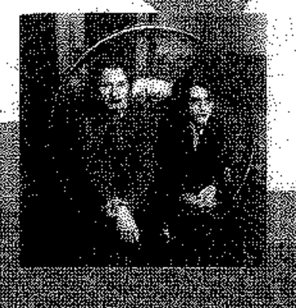
(post)modernistyczna frenezja

Mówi się o niej, że jest enfant terrible austriackiej muzyki współczesnej. Nie akceptuje kompromisów, najbardziej ceni sobie kompozytorów, którzy podejmują artystyczne ryzyko i nie boją się przekraczania wytyczonych granic. Taka też sama stara się być. Jej muzyka właściwie nie ma granic – wyrasta z jazzu, Milesa Davisa, improwizacji, punka, Nona, Lachenmanna, Varèse'a, Cage'a, filmów grozy, polityki, radzieckiego konstruktywizmu, literackiego surrealizmu...

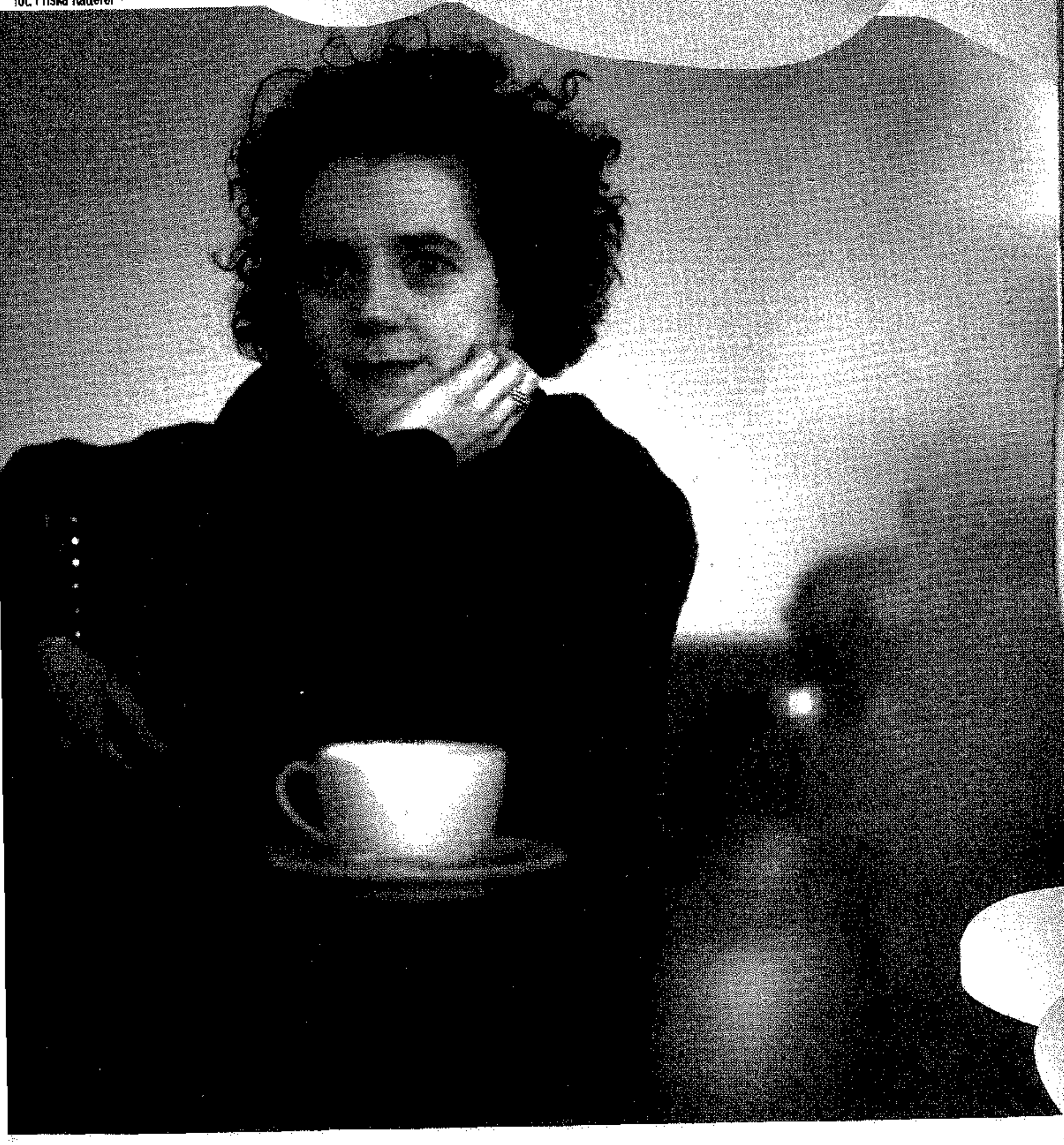
Olga Neuwirth urodziła się w 1968 roku w Grazu. Naukę gry na fortepianie rozpoczęła bardzo wcześnie, jednak – jak dziś przyznaje – nie lubiła tego ciężkiego, mieszczańskiego instrumentu i szybko zamieniła go na trąbkę. Miała wtedy siedem lat. W domu ojca-jazzmana roiło się od płyt Milesa Davisa i Franka Zappy, nie było muzyki klasycznej. Sporo czasu upłynęło, zanim odkryła dla siebie *Koncert na trąbkę Es-dur* Józefa Haydna. W szkole dzieci słuchały popu, a propozycje wspólnego wyjścia do opery czy filharmonii komentowały gromkim śmiechem. Olga próbowała również swych sił w punkowym zespole jako perkusistka, jednak przyszłość wiązała przede wszystkim z trąbką. Niestety uległa wypadowi samochodowemu, który zamknął jej drogę do kariery solistycznej. Nadal ćwiczyła na perkusji, gdy pewnego dnia niczym *deus ex machina* zjawił się w jej szkole Hans Werner Henze ze swoim projektem edukacyjnym. Jego wizyta miała dla niej przełomowe znaczenie. Olga dostała do skomponowania prosty utwór i poczuła, że jest dla niej nadzieja. Stanęła na progu świata, którego dotąd nie znała. W nadrabianiu zaległości pomagał jej wujek-kompozytor, Gösta Neuwirth, którego zaczęła regularnie odwiedzać w Berlinie. Przesłuchała w tamtym czasie tony płyt i spostrzegła, że nagrana na nich muzyka nie różni się zasadniczo od jej dotychczasowego świata dźwiękowego: jazzu i improwizacji. Bardziej jednak pociągały ją rzeczy skomplikowane, których nie rozumiała. W 1985 roku wyjechała do San Francisco, gdzie przez rok studiowała teorię muzyki i kompozycję u Elinor Armer oraz malarstwo i film w tamtejszym Art College. W 1987 roku wróciła do Europy, by kontynuować naukę kompozycji w wiedeńskim konserwatorium w klasie Ericha Urbannera. Nadal interesował ją film, o czym świadczy temat jej pracy magisterskiej: rola muzyki Krzysztofa Pendereckiego w dziele Alaina Resnais *L'amour à mort*. W międzyczasie uczęszczała również do Instytutu Elektroakustycznego na zajęcia prowadzone przez Dietera Kaufmanna i Wilhelma Zobla. Uczestniczyła w Wakacyjnych Kursach Nowej Muzyki w Darmstadcie. Wkrótce pojechała do Paryża studiować u Tristana Muraila oraz do IRCAM-u na kurs informatyki muzycznej.

Inspiracje, wpływy, konteksty

Bogactwo młodzieńczych doświadczeń Olgi Neuwirth odegrało istotną rolę w jej dalszej pracy twórczej. Wpływy filmu i malarstwa widać już po liczbie dzieł scenicznych (opery, muzyka teatralna i baletowa) oraz paramuzycznych (słuchowiska eksperymentalne, instalacje dźwiękowe). Impulsem była dla niej jak dotąd twórczość reżyserów: Jeana-Luka Godarda (teatr muzyczny *Bählamms Fest*), Davida Lyncha (teatr muzyczny *Lost Highway*) czy Alfreda Hitchcocka (*!?dialogues suffisants!? – hommage à Hitchcock* na wiolonczelę, perkusję, taśmę i wideo). Dobór nazwisk pozwala częściowo zrekonstruować sposób myślenia Olgi Neuwirth, sporo też mówi o jej muzyce. Surrealizm, absurd, horror, klisze – to dla austriackiej kompozytorki pojęcia kluczowe zarówno na płaszczyźnie sensu, jak i konkretnych środków muzycznych. Wiele dzieł zdradza również pokrewieństwo z filmowymi technikami montażu czy kolażu – pełne są ostrych cięć, zerwań, niespodziewanych kontrastów, które składają się na fakturę zgrzebną, narrację poszarpaną. To muzyka heterogeniczna w każdym calu, niezwykle bujna i gwałtowna.



fot. Priska Katterer



Jej twórczość ma też związek ze współczesnym malarstwem, bo plastyka to kolejna ważna pozamuzyczna inspiracja Olgi Neuwirth. Utwór *Hooloomooloo* na zespół instrumentalny w trzech grupach i odtwarzacz CD powstał do płótna Franka Stelli pod tym właśnie tytułem, z kolei *Construction in Space* na czterech solistów, cztery grupy instrumentalne i live electronics jest próbą uchwycenia fenomenu ruchomych rzeźb (tzw. mobili) Nauma Gabo. Sporo jest w dotychczasowym dorobku Olgi Neuwirth instalacji dźwiękowych oraz kompozycji wykorzystujących wideo. Kompozytorka świadomie podejmuje w swej muzyce nie tylko kwestię faktury i barwy, ale także ruchu i przestrzeni. Ważną rolę odgrywa w tym przypadku zwłaszcza radziecki konstruktywizm.

Opery, pieśni, słuchowiska eksperymentalne, muzyka do filmów i sztuk teatralnych i w ogóle miriady kompozycji z wykorzystaniem tekstu słownego, bądź odwołujących się do treści pozamuzycznych sugerują przywiązanie kompozytorki do literatury. I w tym przypadku dobór tekstów jest nieprzypadkowy. Niezależnie od wpływu surrealistów, z André Bretonem na czele, mamy teksty-eksperymenty Gertrudy Stein, Kurta Schwittersa, labirynty słowne Georgesa Pereca, aż po Sylwię Plath i Piera Paolo Pasoliniego. Zdarza się i tak, że fabuła znajduje wyraz w formie utworu czysto instrumentalnego, jak w przypadku *Vampyrotheone* na troje solistów i trzy grupy instrumentalne czy kwartetu smyczkowego *Akroate Hadal*. Pozamuzyczny program obu kompozycji mówi o żyjącym w morskich głębinach potworze zwanym *Vampyrotheutis infernalis*, ponoć wielce ruchliwym i nieokiełznanym. Żywiołowość potwora muzyka oddaje w sposób niemal dosłowny, ilustracyjny – oba utwory to swego rodzaju miotające się organizmy.

Jelinek...

Najsilniejszą inspiracją dla Olgi Neuwitrh pozostaje jednak twórczość noblistki Elfriede Jelinek. Ich głośna współpraca i przyjaźń zaowocowała szeregiem dzieł scenicznych do librett pisarki, a także muzycznymi opracowaniami jej sztuk teatralnych i słuchowisk. Wymieńmy minioperę dla pięciu śpiewaków, chór mieszany i orkiestrę *Der Wald – ein tönendes Fastfoodgericht*; oratorium dla dwóch narratorów, dwóch śpiewaków, zespół kameralny, taśmę lub video *Aufenthalt*; *Elfi und Andi* na narratora, czterech solistów i odtwarzacz CD na podstawie monologów z *Ein Sportstück* Jelinek oraz słuchowisko *Todesraten* do tychże tekstów; teatr muzyczny w trzynastu obrazach *Bählamms Fest* do libretta Jelinek na podstawie sztuki Leonory Carrington; elektroniczna muzyka baletowa *Der Tod und das Mädchen II* z tekstem noblistki; teatr muzyczny dla śpiewaków, aktorów, sześciu solistów, zespół, sampler, odtwarzacz CD, live electronics i wideo *Lost Highway* na podstawie Davida Lyncha w opracowaniu Jelinek; a także muzyka do dramatycznych inscenizacji sztuk pisarki. Ta z kolei poświęciła Oldze Neuwirth esej zatytułowany *Musik und Furcht*.

Co połączyło artystki? Z jednej strony polityczny aktywizm i głębokie zaangażowanie w sprawy społeczne. Obydwie znane są z wystąpień publicznych podczas demonstracji przeciwko Jörgowi Haiderowi. Polityka odgrywa także ważną rolę ich twórczości. „Musik ist eine terroristische Kunst" – mówi Neuwirth i ze słów tych wyziera przekonanie o tym, że muzyka może stać się skutecznym narzędziem ekspresji publicznej. Jej utwory rodzą się z lęku i odpowiedzialności społecznej artysty, jako świadomego przeżywania czasów współczesnych z ich najważniejszymi tematami: feminizmu, gender czy kampu. Te same wymagania stawia odbiorcy: „Chciałabym, by moi słuchacze byli ludźmi, którzy [illegible] starają się przemyśleć wiele spraw, którzy myślą o sobie, [illegible] muzykę i sztukę jednocześnie jako całość i jako [illegible] wań, by byli ludźmi, którzy starają się usłyszeć [illegible] nie pozwalają sobie nic narzucić [illegible] bardziej otwarci i tolerancyjni na [illegible]?"

Ale porozumienie między Neuwirth i Jelinek następuje również na płaszczyźnie estetyki. Obie operują podobnymi środkami wyrazu – przede wszystkim ironią i językiem gotowym, jego stereotypami i kliszami, co w przypadku tej pierwszej oznacza sięganie po gesty znane z muzyki filmowej (zwłaszcza tej z lat 20., filmów grozy), marsze, sentymentalne melodie, piosenki dziecięce. W siedmiu pieśniach na kontratenora i mały zespół instrumentalny *Hommage à Klaus Nomi* składa Neuwirth hołd idolowi swych nastoletnich fascynacji. Utwór łączy covery jazzowe z ariami operowymi i piosenkami, lament z opery *Dydona i Eneasz* Purcella ze standardami Marleny Dietrich i Judy Garland. Efektem tych kompozytorskich zabiegów jest muzyka posunięta do granic absurdu, groteskowa i kuriozalna, niepozbawiona wszakże błyskotliwości i inteligencji. Tych jest w twórczości Olgi Neuwirth aż nadto. Aluzyjność nie oznacza tu nawet postmodernistycznej gry konwencjami i cytatami, bowiem Austriaczka bierze wszystko w nawias, a nie cudzysłów: przepuszczone przez wyobraźnię znajome formuły brzmią jak odległe reminiscencje.

Muzyczny rodowód

Określa go kilka nazwisk. W pierwszej kolejności kompozytorka wskazuje na Luigiego Nono oraz Tristana Muraila, tuż za nimi stoją Adriana Hölszky i Helmut Lachenmann. Wpływy Nona obejmują sferę elektroniki, która w muzyce Neuwirth obecna jest w rozmaitej postaci: od taśmy i odtwarzaczy CD, poprzez amplifikacje, wideo, aż po live electronics; często jednocześnie, w różnych kombinacjach. Utwór *...sofferte onde serene...* Nona traktuje artystka jako punkt odniesienia dla własnych poszukiwań, których celem jest jak najściślejsze zjednoczenie dźwięków akustycznych i elektronicznych. Taka elektronika nie narzuca się uszom, w tym jedynym wypadku nie buduje kontrastu, lecz współistnieje na prawach komponentu. Nono podpowiedział austriackiej kompozytorce także ideę przestrzennej organizacji dźwięku, której przejawem jest jego opera *Intolleranza*. Bezpośredni wpływ tej koncepcji widać w operze *Bählamms Fest* Olgi Neuwirth, szczególnie w przestrzennej projekcji dźwięków chóralnych, a także w innych kompozycjach estradowych, o których była wcześniej mowa.

Obecność Helmuta Lachenmanna w gronie mistrzów Olgi Neuwirth wytłumaczyć może jeden charakterystyczny rys jej twórczości, mianowicie programowe dążenie do odkrywania i wykorzystywania pełnych możliwości instrumentów. Służy temu śmiałe praktykowanie rozmaitych preparacji, przestrajanie strun, operowanie rezonansem przez posługiwanie się [illegible] mikrotonowymi itd. Do ciekawych przykładów zastosowania tych środków należą [illegible] ze [illegible] dwoje skrzypiec [illegible] i odtwarzacz CD [illegible]

Mozartkugel więźnie w gardle

Agata Pyzik

O muzyczności pisarstwa Thomasa Bernharda i Elfriede Jelinek

W poniższym artykule nie mam zamiaru zajmować się muzyką literatury *sensu stricto*, ale funkcjonującymi u Thomasa Bernharda i Elfriede Jelinek różnymi poziomami muzyczności, gdzie muzyka staje się użyteczną metaforą, czy też symbolem sztuki jako takiej. Nawet jeśli dałoby się wskazać u nich rozmaite sposoby opracowywania brzmienia poszczególnych zdań, ich sekwencji, a nawet większych całości, to musimy pamiętać, że muzyczność w prozie nie funkcjonuje w ten sam sposób jak w poezji. Jest jednak jasne, że oboje pisarze mają muzyczną wrażliwość i ucho szalenie wyczulone na niuanse języka.

Wymazać siebie

Elfriede Jelinek sama opisała kiedyś swoją metodę pisarską jako muzyczną, ale z dość niecodziennej perspektywy, dostrzegając w niej analogię z komponowaniem. Jej zdaniem komponowanie „także zakłada, że najpierw koduje się pomysły matematycznie, żeby moc je zanotować, a potem znowu wydestylować z nich muzykę. Jestem autorką, która nie wypluwa z siebie czegoś ot tak, w skali 1:1, ale poddaje wszystko tak silnej stylizacji językowej, że w końcu – jako autorka – znika w swoim tekście." Jedną z najbardziej charakterystycznych cech jej prozy jest pojawiający się tam efekt obcości, wynikający z przenikliwej, posuniętej do sarkazmu ironii, z jaką Jelinek traktuje przedmiot swych pisarskich poczynań, a w gruncie rzeczy własną osobę. Autorka deklaruje, że w procesie pisania pragnie wymazać samą siebie, przez co rozumie proces zacierania swojej osobowości w tym, co pisze, maksymalny dystans i okrutną ironię wobec uczuciowego, emocjonalnego odbioru tekstu. Jelinek pisze przecież najczęściej o rzeczach odstręczających, trudnych, nie do zaakceptowania, o wzajemnym okrucieństwie, i w swoim języku chce tę okropność przemycić, jednocześnie się od owych treści dystansując. Świadczy o tym bardzo silne w jej twórczości wyobcowanie językowe. W *Pianistce* dekonstrukcje językowe wspomagają bezlitosną satyrę na mieszczańskich i perwersyjnych jednocześnie bohaterów, w Amatorkach proces ten jest posunięty do ekstremum: Jelinek nie mówi już nawet własnym językiem, wszystkie zdania są celowo pokracznie zmontowanymi fragmentami „niskich" dyskursów, takich jak wulgaryzmy, porzekadła, mądrości potoczne, to język zdegradowany do poziomu elementarza: „Ala ma kota". Jest to jednak mowa tak wywrócona na nice i u podszewki okaleczona, tak że czytanie staje się właściwie bolesne, jest gwałtem na oczytanym, wychowanym na języku literackim umyśle, gwałtem na naszej inteligencji, który zarazem jest tak zabójczo inteligentnie przeprowadzony, że chcąc nie chcąc, musimy mu się poddać. Zawieszony na pojedynczych słowach dyskurs elementarza jest lekturą wyjątkowo okrutną i bezlitosną dla czytelnika. Mechaniczna powtarzalność, z jaką wydawane są na świat kolejne zdania – nic nieznaczące, a jednocześnie znaczeniem aż przeładowane – nie tylko rozsadza tradycyjny dyskurs od wewnątrz, ale uniemożliwia zaistnienie komfortowego, uprzywilejowującego dystansu czytającego. Proces ten Jelinek porównuje do komponowania.

Wariacje Bernhardowskie

Thomas Bernhard mówiąc o swoim języku literackim, lubił odwoływać się do porównań z muzyką. „To co piszę, można zrozumieć tylko wtedy, kiedy się uświadomi sobie, że liczy się przede wszystkim komponent muzyczny, a dopiero potem to, o czym opowiadam.(...) Trudność polega na tym, żeby zacząć. Język jest muzycznym instrumentem myśli. Poeta i filozof grają, komponują gramatycznie." Wieloletnia wyniszczająca choroba płuc i straszne napady duszności sprawiły, że Bernhard obsesyjnie bał się, że się udusi, czego efektem mogą być obsesyjne monologi jego bohaterów. Zwłaszcza w *Wymazywaniu* sposób pisania Bernharda wiąże się z rytmizacją i ma wiele wspólnego z muzyką. Jelinek interpretowała skandujący rytm prozy Bernharda jako reakcję na spowodowany chorobą krotki oddech. Chciałabym teraz, za pomocą kilku charakterystycznych cytatów, wydobyć ten rys chorobliwego monologowania, w których bohater miota powtarzane obsesyjnie i sowicie okraszane jadem i nienawiścią frazy . Pojawiają się w nich również ulubione tematy naszego znękanego autora: głęboka niechęć do własnego kraju i jego instytucji oraz obwinianie ich zą swój stan, z jednoczesnym skierowaniem agresji ku samemu sobie.

„Nienawidzę Wiednia. Wystarczy, że dwukrotnie tam i z powrotem przebiegnę głównymi ulicami, żeby zaczął mi się przewracać żołądek. Od 30 lat ten sam obraz, ci sami ludzie, te same kretynizmy, te same podłości, nikczemności, zakłamanie." – to początkowe zdania *Wymazywania*. A to portret Salzburga z *Autobiografii*: „Salzburg stanowi perfidną fasadę, na której świat nieustannie odmalowuje swoje zakłamanie i za którą wszystko, co jest twórcze (lub każdy, kto jest twórczy) musi zmarnieć, sczeznąć i obumrzeć. Moje rodzinne miasto to w rzeczywistości śmiertelna choroba, wrodzona i wszczepiona jego mieszkańcom. Dla uczącego się i studiującego, który usiłuje się odnaleźć w tym mieście spod znaku piękna i optymizmu, a w czasie tzw. Festiwalu Mozartowskiego spod znaku tak zwanej Wysokiej Sztuki, przeistacza się ono niebawem w zimne muzeum śmierci, otwarte na wszystkie choroby i nikczemności, w którym przed uczącym się i studiującym wyrastają wszelkie wyobrażalne i niewyobrażalne przeszkody, bezwzględnie rozsadzające i do głębi raniące jego energię i zdolności duchowe; to miasto wkrótce przestaje się wyróżniać w jego oczach piękną naturą i wyjątkową architekturą, a staje się nieprzeniknionym gąszczem podłości i nikczemności ludzkiej, chodząc zaś po jego ulicach nie kroczy on już pośród muzyki, lecz tylko, czując odrazę, grzęźnie w moralnym bagnie jego mieszkańców." „W Austrii – jak informuje nas motto do I części książki, *Grunkranz* – samobójczej śmierci próbuje 2 tysiące osób rocznie, z czego dziesiąta część umiera."

Początek *Autobiografii* to najokrutniejsza i najbardziej, jak to tylko możliwe, ziejąca nienawiścią filipika na rodzinne miasto, jaka istnieje w literaturze. Miasto Mozarta jawi się jako Pandemonium, przy którym czeluście piekielne to wczasy na Majorce. Bernhard wystrzeliwuje niebywałą ilości żółci, wyplutej i wykrzyczanej z niespożytą energia kogoś nieprawdopodobnie przez atmosferę tego miasta skrzywdzonego i unieszczęśliwionego. Jaką rolę odegrały w tym niedokończone studia muzyczne, które młodemu Bernhardowi nie przyniosły nic poza rozgoryczeniem i rozstrojem nerwowym, możemy się domyślić po *Przegranym* czy właśnie *Autobiografiach*. Owszem, system nauczania jest chory, ale jest chory dlatego, że chora jest cała Austria z jej bezmyślnym, ogłupiającym drylem i dyscypliną, stanowiącą tylko przykrywkę dla duchowej pustki i ciasnoty umysłowej. O wyrzutach sumienia nawet nie wspominam, podobnie, jak o głębokiej pogardzie, jaką Bernhard żywi dla rodaków.

Tym, co napędza Bernhardowski świat (i to niezwykle skutecznie), jest nienawiść: żywiołowa, opętańcza, wyciskająca z bohatera lwią część soków życiowych. Ale jednocześnie, wbrew potocznemu czy psychologicznemu osądowi, nie jest ona uczuciem do końca niszczącym – to nienawiść o niesłychanym potencjale twórczym, która dodatkowo sama siebie reprodukuje w wypluwanych z wciąż podwajaną siłą, pełnych żółci monologach. To paradoksalnie nienawiść staje się impulsem do czynienia dobra – daje asumpt do ekshumowania tego, co znienawidzone na powierzchnię, dokonania egzorcyzmów i powtórnego pogrzebania.

W *Wymazywaniu* powtarza się wątek „wietrzenia", oswobodzenia się i „wychodzenia na świeże powietrze": „Teraz pierwsza rzecz, jaką zrobię, to uwolnię zamkniętego w Wolfsegg [znienawidzone miasto rodzinne, do którego przyjeżdża bohater – przyp. AP] złego ducha! Wypuszczę złego ducha, którego moja rodzina skazała na dożywotnie wiezienie." Narrator *Przegranego* – zawsze i absolutnie pokonany, miota się rozpaczliwie, wtłoczony w jakiś koszmarny sen, kołowrót, z którego nie ma ucieczki – niczym bohaterowie Kafki czy Becketta, ubezwłasnowolniony, czekający nie wiadomo, na co. W *Wymazywaniu*, Franz-Josef na końcu jeszcze bohatersko walczy – chociażby o prawo do zabicia swojej neurozy, o odrobinę świeżego powietrza w moralnym zaduchu każdego „porządnego" austriackiego domu.

Gdy Franza-Josefa ogarnia „nieubłagany nastrój", próbuje we własnej głowie rozłożyć wszystkich ludzi na czynniki pierwsze, po to, by „znowu móc odetchnąć". Ale dzieło wymazywania będzie przeprowadzone konsekwentnie i do końca tylko w jednym przypadku: „w gruncie rzeczy zajmuję się właśnie rozkładaniem Wolfsegg i swojej rodziny, rozbieraniem jej na czynniki pierwsze, wymazywaniem, skazywaniem na zagładę, a przy tym sam się rozkładam, rozbieram siebie na czynniki pierwsze, skazuję na zagładę i wymazuję". Końcowe katharsis pobrzmiewa złowrogą nutą: narracja zamiera, a wraz z nią i jej złorzeczący bohater. Bohater rozdaje majątek gminie żydowskiej w Wiedniu, czym odkupuje kolaboracyjną przeszłość rodziny, ale najprawdopodobniej niedługo potem popełnia samobójstwo.

Bernhard wykrzykuje swoje monologi samobójcy jakby na moment przed zapaścią, przed uduszeniem który za chwile wyskoczy z okna, strzeli sobie w skroń, włoży worek na głowę. Ale nim odejdzie, chce jeszcze wszystkim napluć w twarz. Język, jaki zastosował do skumulowania takich ilości uraz i wstrętu, zachwyca swoją melodią. Jego proza cierpi na „gramatyczną czkawkę", np. w *Wymazywaniu* brak jest bez akapitów. Berhard pisze tak, jakby miał się za chwilę udusić, miotany konwulsyjnymi powtórzeniami frazy i słów. Swoje katusze, dojmujące obrzydzenie postanowił publicznie wykrzyczeć, wycedzić przez zaciśnięte zęby. Frazy mimochodem zachwycają swoim brzmieniem, porywają melodią. To rodzaj małego sabotażu, ostatniej deski ratunku, której chciałby się schwycić czytelnik niepodzielający Bernhardowskich obsesji.

> „Należy przekonująco udowodnić, że kobieta jako podmiot mówiący nie istnieje i tę sytuację braku zezwolenia na mówienie stematyzować".

W swojej prozie Jelinek chłodnym i analitycznym okiem stara się przedstawić rzeczy skandaliczne: wszechpanującą przemoc i stosunki władzy, które godzą zwłaszcza w kobiety. Nigdy jednak nie opisuje, by tak rzec, pełnokrwistych, autentycznych postaci, ale zawsze już karykatury. Kobiety jako karykatury społeczeństwa patriarchalnego, które w końcu je denuncjuje jako wspólniczki mężczyzn, w drodze do władzy zdradzające same siebie. Postaci są u niej celowo papierowe, właściwie to tylko zbiory klisz, szablonów i wzorców językowych. Jej powieści nie da się czytać inaczej jak zjadliwych pastiszy. Stąd nagromadzenie u niej stereotypów i igranie nimi. Ostatecznie tym, co podlega krytyce, jest zawsze język, będący odpowiedzialnym za takie, a nie inne fatalne położenie bohaterów. Autorka w swoich komentarzach sama to wielokrotnie podkreśla: „Krytykuję język, który przez swoje zwyrodnienie umożliwił istnienie faszystowskiego przemysłu kulturowego i niedokonanie denazyfikacji w dziedzinie rozrywki." Jej zdaniem dyskurs powiela pozycje pana i niewolnika, dlatego np. w swojej powieści *Lust* niemczyznę w najdoskonalszym wydaniu Hölderlina wkłada w usta postaci najbardziej pogardzanych, natomiast frazesy i slogany reklamowe w usta panujących, tych, którzy „najchętniej ulegają iluzji indywidualizmu."

Głównym tematem prozy Jelinek jest przemoc. Przemoc dosłowna, ale przede wszystkim ta symboliczna. Przemoc zakamuflowana, gdzie struktura zdania odzwierciedla klisze narzucane przez „prawo silniejszego". W ujęciu Jelinek świat przepełniony jest agresją, to hobbesowska wręcz walka wszystkich ze wszystkimi. Pozornie sama autorka upodobała sobie walkę płci, interesują ją wszelkie jej rodzaje, a zwłaszcza wentyle bezpieczeństwa, jakie wynajduje sobie społeczeństwo, żeby się wzajemnie nie wymordować. Dlatego tak chętnie bada przypadki patologiczne: prostytucję, dewiacje seksualne, morderstwa. Jelinek tłumaczy, że to dlatego, iż dla kobiety pisanie zawsze łączy się z agresją, ponieważ nie istnieje ona jako suwerenny podmiot. Agresja staje się autoagresją. Powraca wspomniana wcześniej chęć „ukrycia się w języku". W rękach Jelinek język stanowi homogeniczną masę, w której papierowe jednostki są tylko zgrubieniami, fałdkami na dyskursie. Masę – tak, jak tożsamość ludzką – można dowolnie kształtować, nie ma ona żadnych stabilnych cech, jest pusta i gotowa do napełnienia dowolnym znaczeniem, odzwierciedlając pustkę rzeczywistości wokół. Prawdy i tak nie ma, co oznacza, że władzę przejmą ci, którzy najzręczniej będą umieli posługiwać się retoryką dowolnej nowomowy. Ludzie są jej niewolnikami, niezdolni do myślenia, w głowach mają wyłącznie „opowieść idioty, pełną wrzasku i furii", która już nic nie znaczy i ogranicza możliwości wszelkiego rodzaju ekspresji. Poprzez język Jelinek upokarza swoich bohaterów.

Z powrotem do szkoły?

Zarówno Bernhard, jak i Jelinek zasmakowali uroków austriackiej edukacji muzycznej. Dla obojga było to przeżycie traumatyczne. Passusy dotyczące salzburskiego Mozarteum w *Autobiografiach* i *Przegranym* Bernharda ukazują szkołę jako miejsce kaźni wszelkich zdolności, oryginalności i wyjątkowości, miejsce ponad wszystko wampiryczne, wyduszające i marnotrawiące wszelkie twórcze soki i pozytywne cechy uczniów, wręcz stworzone specjalnie po to, aby stłamsić w młodych ludziach resztki talentu i zniszczyć ich psychicznie. Bernhard przypuścił zjadliwy atak na uczelnie muzyczne, ale zauważmy, że w jego obsesyjnym monologu, naszpikowanym nawrotami tych samych słów, w Salzburgu obrzydliwa jest nie tylko szkoła, ale także pogoda, klimat, architektura, ludzie – wszystko jest paskudne i odbiera chęć do życia. Już samo życie jest nie do zniesienia, a do tego jest bezustannie zagrożone śmiercią. U Bernharda szkoła jest okropnym przystankiem na ciernistej drodze życia, która powoli i złośliwie pozbawia człowieka ostatnich sił witalnych i duchowych. Ale to także pierwsze miejsce przekazywania wartości. Prawdziwą przyczyną odrazy, dla której szkoła staje się symbolem wszelkiego rodzaju instytucjonalnego zniewolenia, jest świeża

pamięć o latach nazizmu i kolaboracji oraz obrzydliwej ideologii, którą szkolny system bezustannie reprodukuje, zainfekowując kolejne umysły i wypaczając kolejne pokolenia Austriaków. W ten sposób nawet sztuka, domena świętości, zostaje uwikłana w zbrodniczą ideologię. Dla Bernharda odrażający jest już sam fakt, że sztuka mogłaby stać się domeną szkoły. Życie w Austrii niewątpliwie zabija wszystko, co szlachetne, wzniosłe i wartościowe, ale przedostanie się sztuki w łapska instytucji to już prawdziwa profanacja, której szlachetna dusza znieść nie może.

Wielogłosowy poemat niespełnienia

Zarówno u Bernharda, jak u Jelinek sztuka jest przede wszystkich źródłem cierpień. Tych, którzy mają talentu za mało i tych, którzy go, co prawda, mają, ale nigdy nie będą w stanie ziścić swojego projektu. U Bernharda miecz jest obosieczny: bohaterowie trawią życie na realizowaniu swych *ideés fixees*, ale to samo, co jest jedynym usprawiedliwieniem i uświęceniem podłej egzystencji, staje się zarazem ich przekleństwem, bo nie może zostać spełnione i skutecznie ich niszczy. Tytułowa *Pianistka* muzyki z całego serca nienawidzi, gdyż jest ona (czy sztuka w ogóle) dla tych mniej zdolnych, pokrzywdzonych w wyścigu o wybitność narzędziem tortur. Nie daje szansy na odkupienie czy zbawienie, pogrążając tylko tych słabszych i mniej obdarowanych w szaleństwie i autodestrukcji. Brak talentu sprawia, że bohaterowie skierowują wszystkie twórcze siły przeciwko samym sobie. Jelinek lubi stosować efekt obcości jako sposób na zdystansowanie się od opowiadanej historii. Takich „zakłóceń" w *Pianistce* jest mnóstwo. Sam tytuł powieści sugeruje historię artystki-wirtuozki. Ale już pierwsze zdanie niesie zupełnie inną informację: „Nauczycielka gry na fortepianie, Erika Kohut." Protagonistka ma zatem dużo niższą rangę, niż wynikałoby to z tytułu. Często także funkcja poetycka oddala czytelnika od treści samego komunikatu, zatrzymuje jego uwagę na kształcie, stronie formalnej. U Jelinek często napotykamy rymy wewnętrzne: „córeczka śmiga jak fryga", a także aliteracje i pokrewieństwo słów: „Erika wstąpiła, ojciec ustąpił." „Erika nie ma historii i nie wyprawia żadnych historii." „W końcu odtwórca to także rodzaj twórcy." Jelinek tłumiąc śmiech, podsuwa nam szereg podobnych pseudoanalogii.

Autorka w sposób obrazoburczy igra z przedstawieniami kultury. Sztuka, jakby powiedział bohater Bernhardowski, to przecież przeciwieństwo prymitywizmu. Dlatego kpiarska Jelinek wydaje mi się znacznie ciekawsza z czysto językowego punktu widzenia. Brak u niej typowych skojarzeń wysokich, eleganckich, machinalnej pozytywności. Mówiąc o kulturze, stosuje ona całkiem nieoczekiwane epitety i zestawienia. „Guziki strzelają na grubym białym brzuszysku kultury, która, jak każdy topielec pozostawiony w wodzie, z roku na rok wzdyma się jeszcze bardziej." (*Pianistka* – dalej P – s. 6)

„[Erika] trzyma ster tego stateczku sztuki." (P, s.17)

„Wybór podsuwa matka – szeroki wachlarz strzyków na wymieniu krowy muzyki. Jej ciało to jedna wielka lodówka, w której doskonale przechowuje się sztuka." (P, s. 31)

„Brudna fala klasyki wylewa się wszystkimi otworami domu i spływa po zboczach w dolinę." (P, s. 46)

Myślenie o sztuce jest zdominowane przez merkantylne, mieszczańskie i chciwe podejście matki, która mówi o „mozolnie wywalczonej subtelności", z której „dało się wycisnąć jakieś pieniądze." (P, s. 31)

Jelinek lubi paradoksalne zestawienia: Dziewczynka z instrumentem to „objuczony motyl" (P, s. 20), a instrumenty to „muzyczne rupiecie" albo nawet broń: pojawia się „dziewczynka z karabinem maszynowym!" zamiast: z instrumentem. Miejscem akcji zaś jest „Kraj alkoholików. Miasto muzyki." Muzyce zostaje odebrana wysoka ranga. Służy ona autorce jako *pars pro toto* głównego celu demaskatorskich ataków, jakim jest chore społeczeństwo austriackie.

Także konsekwentne zaprzeczanie kliszom językowym daje ciekawy, dysonansowy efekt: „Kierując się określoną zasadą nieprzyjemności" (P, s. 61 – *Unlustprinzip*, ewidentne nawiązanie do Freuda). Jak się wyraził kiedyś Roland Barthes „Tekst ma w sobie siłę, by być nieustannym zbiegiem z przestrzeni stadnej mowy (która jest zbiegowiskiem)". Przedmiotem krytyki jest nie język, ale idee, które on wyraża. Autorka ostentacyjnie manipuluje językiem, aby zademonstrować, jak łatwo i niepostrzeżenie formułować pozorne mądrości i oczywistości, które przemycają kłamstwo:

© Andriej Reiser Suhrkamp

„Zawód Eriki jest jednocześnie jej ukochaniem: niebiańska potęga – muzyka. Muzyka bez reszty wypełnia czas Eriki. Na żaden inny czas nie ma już tam miejsca."

„Obowiązkiem matki jest pomagać w podejmowaniu decyzji i zapobiegać decyzjom niewłaściwym. Nie trzeba potem mozolnie opatrywać ran, bo w ogóle nie dopuszczono do skaleczenia. Matka woli sama kaleczyć Erikę i potem doglądać procesu gojenia." (P, s. 13)

Pozornie logiczne zdania okazują się bezsensowne:

„[Erika] po wszystkich latach, przez które podporządkowywała się matce, nigdy nie potrafiłaby się podporządkować mężczyźnie." (P, s. 17).

„Ona jest wyjątkiem od reguły, jaka w odpychający sposób rzuca jej się w oczy dookoła, a matka lubi wyjaśnić jej dobitnie, że istotnie jest takim wyjątkiem, ponieważ jest jedynym dzieckiem swojej matki i musi trzymać się wyznaczonej drogi."

„Cokolwiek Erika zrobi przeciwko matce, bardzo szybko zaczyna tego żałować, ponieważ kocha swoją mamusię, którą zna już od najwcześniejszego dzieciństwa." (P, s. 12)

Mamusia jest depozytariuszką życiowych prawd na każdy temat:

„Matka odpowiada z ostrością brzytwy, że w sonatach Schuberta kryje się więcej leśnego spokoju niż w spokoju samego lasu."

Zna się też na mężczyznach:

„Nagle do domu zawitało życie, bo przecież mężczyzna zawsze wnosi do domu życie."

„Nie ma między nimi [kobietami] zasadniczych różnic, co najwyżej kolor włosów, podczas kiedy mężczyźni to już osobowości bardziej zindywidualizowane, z których jeden woli to, drugi zaś to."

Jelinek cudownie bawi się tautologiami, nieporadnie zbudowanymi zdaniami, mówiąc np.

o „salonie, w którym Erika często daje prywatne koncerty, a jest wtedy najlepszą z najlepszych, ponieważ w tym salonie nikt prócz niej nie gra na fortepianie".

Jelinek stara się [illegible]

„Erika idzie do domu. Idzie i z wolna przyśpiesza kroku." (P, s. 351)

„Nauczycielka gry na fortepianie, Erika Kohout, wpada jak wicher do mieszkania, które dzieli z matką." (P, s. 5) „Lecz oto staje przed nią [Eriką] mamuśka i stawia ją. Do raportu i pod ścianę." (P, s. 5)

Jelinek celowo, aby uprzyjemnić lekturę, zrezygnowała z dialogów – całość poprowadziła w czasie teraźniejszym. Czytelnikowi nie daje czasu na oddech i zastanowienie nad tym, co właściwie takie zestawienie znaczy. Jelinek, w przeciwieństwie do Bernharda, nie cierpi zastoju, różnicuje odbiór. Czasem wymaga uzupełnienia tekstu czy rozwiązania „zagadki", niekiedy zaś zdanie goni zdanie, a akapit kolejny fragment.

[illegible] w *Pianistce* zaznacza się przede wszystkim w [illegible] prowadzeniu narracji składającej się ze [illegible]. Zwróćmy uwagę, że [illegible] w powieści, jest [illegible] zdarza się popeł[illegible]

„Matka i córka, na pierwszy rzut oka przypominające [illegible] austriackich filmów z serii *Szalone Ciotki* Charleya Frankesteina, z plecakami na plecach. To znaczy, tylko córka niesie plecak." (P, s. 41)

Jest to wyraźny sygnał zachwiania głosu prowadzącego nas w powieści, podpowiadający, że nie można wierzyć w każde wypowiedziane tu słowo. A my, czytelnicy, powinniśmy się mieć na baczności.

Jelinek wygrywa też motyw wielogłosowości, zawarty np. w nazwach własnych: „Erika, polny kwiatek. Od tego kwiatka wzięła swoje imię" (P, s. 30). Zdanie „Poważnie szemrze Bach" (P, s. 79) oznacza jednocześnie *Poważnie szemrze strumień*.

Autorka otwarcie w kilku miejscach nawiązuje do klasyków literatury:

„Niechby ta chwila trochę potrwała, bo tak jest piękna." (P, s. 54, por. *Faust* Goethego)

Jelinek sama przyznaje, że używa w swoich tekstach cytatów, ponieważ uważa, że większość rzeczy została już i tak dawno powiedziana, i nie warto się wysilać, żeby powiedzieć to lepiej. Sposób, w jaki dokonuje zapożyczeń, jest bardzo znaczący. W zakończeniu *Pianistki*, co sama wskazała w wywiadach, zamieściła bardzo silnie zmieniony fragment *Procesu* Kafki. Oto pierwowzór:

„Jego wzrok padł [illegible] okna; jakiś człowiek, słaby i nikły [illegible], wychylił się jednym rzutem daleko przez okno i wyciągnął jeszcze dalej ramiona. Kto to był? Przyjaciel? Dobry człowiek? Ktoś, kto współczuł? Ktoś, kto chciał pomóc? Byłże to ktoś jeden? Czy byli to wszyscy? Byłaż jeszcze możliwa pomoc? Istniały jeszcze wybiegi, o których się zapomniało? Na pewno istniały. Logika wprawdzie jest niewzruszona, ale człowiekowi, który chce żyć, nie może się ona oprzeć. Gdzie był sędzia, którego nigdy nie widział? Gdzie był wysoki sąd, do którego nigdy nie doszedł? Podniósł ręce i rozwarł wszystkie palce. Ale na gardle jego spoczęły ręce jednego z panów, gdy drugi tymczasem wepchnął mu nóż w serce i dwa razy w nim obrócił."

A to wersja Jelinek:

„Okna rozbłyskują w słońcu. Ich skrzydła nie rozwierają się dla tej kobiety. Nie dla każdego się rozwierają. Nigdzie dobrego człowieka, choć się go wzywa. Wielu chce pomóc, ale tego nie robią. Kobieta wykręca szyję daleko w bok i obnaża uzębienie, jak chory koń. Nie spoczywają na niej niczyje ręce, nikt niczego z niej nie zdejmuje. Erika słabowicie ogląda się przez ramię. Niech ten nóż wejdzie jej w serce i tam się obróci! Resztki niezbędnej do tego siły zawodzą, jej spojrzenia nie padają na nic, i bez porywu gniewu, wściekłości, namiętności Erika Kohut wbija sobie nóż w ramię, z którego natychmiast tryska krew." (P, s. 350-351)

Nie zapominajmy, że w końcu oboje bohaterowie noszą nazwisko na K.

Podsumowując, Jelinek zadbała o uczynienie z języka bardzo precyzyjnego narzędzia, za pomocą którego wywołuje dokładnie te uczucia, które chce wywołać. Za każdym razem stara się wyjść poza konwencję, rozbić utarte sposoby wyrażania się. O swoich sztukach teatralnych, gdzie nagminnie stosuje ten efekt, powiedziała: „Nie staram się pokazać postaci działających w psychologicznie wiarygodny sposób. Nie chodzi mi wcale o trójwymiarowych ludzi. Chcę polemiki, ostrych kontrastów, mocnych kolorów, czarnobiałego malarstwa; czegoś w typie drzeworytu. Jakbym waliła siekierą, by w miejscu pojawienia się moich postaci już nigdy nie wyrosła trawa." Wciąż jednak są u niej możliwie całkowicie indywidualne sposoby odbioru i dopowiadania znaczeń. Język Jelinek to narzędzie krytyki społeczeństwa. Przez skompromitowanie języka, w którym przemawia stado, autorka testuje język w kwestii tego, czy jest on jeszcze w stanie wyrazić cokolwiek poza zbutwiałą ideologią.

Rozpad języka – rozpad świata

Język i jego rozpad tak samo jak u Bernharda sugeruje i odzwierciedla rozpad wartości, zwłaszcza w Amatorkach, gdzie dyskurs zostaje rozszczepiony na składowe, na pojedyncze słowa albo sylaby, przewrotnie trawestując poetykę elementarza. I choć tradycyjna narracja była wcześniej wielokrotnie destruowana, nikt przed Jelinek nie posłużył się destrukcją w tak przemyślny sposób. Jelinek rozbija pozornie transparentny dyskurs niczym system dur-moll, paradoksalnie rozszerzając język literacki. W *Amatorkach* język poddany zostaje destrukcji tak silnej i zredukowany do najniższych instynktów, że niemal nie rozpoznajemy w nim już własnej mowy.

Sprowadzanie Bernharda i Jelinek na siłę do wspólnego mianownika wydaje się bezcelowe. Trudno byłoby znaleźć punkty wspólne dla zrzędzącego filozofa, skrywającego w sobie konserwatywnego moralistę, z perspektywą niezrównoważonej bohaterki *Pianistki*, maniakalną i sadomasochistyczną. To dość odległe estetycznie światy. I choć narratorzy *Przegranego* i *Pianistki* są ludźmi upodlonymi, istnieje między nimi jedna zasadnicza różnica. Męski podmiot jest suwerenny w świecie sztuki i wspaniałomyślnie rezygnuje z egzystencji artysty. Eryce taka możliwość nigdy nie była dana. Tytułowa Pianistka okazuje się być zaledwie nauczycielką muzyki, nie przysługuje jej nawet suwerenność przyrzeczona w tytule. Poddana sieci społecznych układów, od [illegible] tresowana przez rozmaite instytucje: matkę, potem szkoły, którym musiała się podporządkować, uwikłana w sadomasochistyczny, miłosny wręcz związek z matką, nie wyodrębniła własnego, nienaruszalnego ego, nie przeszła w sposób właściwy procesu indywidualizacji, trzymana na postronku pępowiny przez zaborczą matkę.

Świat *Pianistki* to świat pozbawiony mężczyzn, w którym jeśli przedstawiciele tej płci się w ogóle pojawiają, to jako słabe istoty, którymi można manipulować (zmarły ojciec bohaterki przebywał wiele lat w szpitalu psychiatrycznym po traumatycznych przeżyciach wojennych, [illegible] Eryką student Walter Klemmer jest niższy od niej [illegible]). Jest to świat duszny, pozbawiony [illegible] od podstaw i nic się dla jego [illegible] jest to, że za jej za[illegible] z [illegible]. Ale świat Jelinek od początku był skazany [illegible] zakończyć się masakrą i ogólnym kataklizmem jako od podszewki skaleczony, zepsuty i zwyrodniały. Układ między mężczyzną i kobietą, układ w pewnym sensie założycielski i pierwotny, bo generujący wszystkie pozostałe układy – od naturalnych po społeczne – jest z gruntu spaczony i oparty na stosunku nierówności i wykluczenia.

Ten wadliwy porządek zrujnował i zdegenerował najpierw psychikę matki, która zaraża swoją chorobą córkę. Spaczenie jest dziedziczone z pokolenia na pokolenie, ale Jelinek zdaje się podkreślać zwłaszcza dziedziczność u kobiet – „blizny po matkach i siostrach", blizny upodlenia, marginalizacji i histerii, które są, jak to opisywał Freud – zewnętrznym, psychotycznym objawem represjonowanej w kleszczach zakłamanej, mieszczańskiej moralności seksualności. Kobieta jest więc wyłączona z tradycji i jednocześnie wydziedziczona z męskiego trybu transmisji kultury: Eryka u Jelinek ponosi klęskę jako artystka częściowo dlatego, ponieważ, po pierwsze – pozbawiona ojca nie odziedziczyła „kultury" (wcześniejsze pokolenie „kulturę" w starym sensie, kulturę wysoką, poprzez zbrodnicze, odrażające praktyki unicestwiło); kobieta nie przynależy do modernistycznego porządku dziedziczenia kultury i może być tylko reproduktorką (tu: nauczycielką gry na fortepianie); porządek pozbawiony pierwiastka męskiego (zabicie „kultury"), powoduje uzewnętrznienie się w człowieku maskowanych wcześniej kulturalnymi, eleganckimi zachowaniami dzikich, nieokiełznanych i często patologicznych namiętności.

Patologie przywoływane są często przy okazji żywotów geniuszy, np. genialnych szaleńców, którzy tworzyli na skraju obłędu, by wymienić tylko Nietzschego czy jego odbicie w postaci genialnego kompozytora Adriana Leverkühna w *Doktorze Faustusie* Tomasza Manna. Eryce dane jest już tylko szaleństwo i patologia pozbawione usprawiedliwiającego ekscesy oraz choroby ciała i duszy talentu. Zostaje więc tym silniej upokorzona przez autorkę, zarówno jako twórca, jak i kobieta, która nie potrafi spełniać tradycyjnych kobiecych ról.

Zarówno męscy bohaterowie Bernharda, jak i kobiece bohaterki Jelinek czują się wybrakowani, niepełni, niedowartościowani i sami prowokują coś w rodzaju końcowej katastrofy: osobistej albo całego chorego porządku. Wszystkich przenika chorobliwie pragnienie Muraua z *Wymazywania*: unicestwić, wymazać, zniszczyć, może po to, aby potem wskrzesić, a może tylko dla końcowej rozkoszy autodestrukcji. Bo destrukcja w wykonaniu bohaterów prawie zawsze jest przede wszystkim autodestrukcją, okrucieństwem wobec samego siebie, pragnieniem wstrząsu i osobistej traumy, która mnie zabije albo wzmocni, częściej jednak zabije. Bohaterka Jelinek nie może się więc spełnić na żadnym polu: ani jako kobieta (wieziona przez matkę, a potem także przez swój skaleczony, wstydliwy erotyzm), ani jako artystka.

U obojga autorów u zarania osobistej choroby tkwi rozpad instytucji rodziny, a więc spadek po nazizmie, przerwanie procesu dziedziczenia, zatamowanie wielopokoleniowej sztafety „transmisji kulturalnej", która okalecza całe społeczeństwo. Wszystkie dramaty są dramatami rodzinnymi – to chore relacje w domu decydują o spaczeniu społeczeństwa. Jak przekonywał Freud, wszelkie ujawniające się w dorosłym wieku dewiacje, perwersje, psychozy, lęki, manie i fobie są owocem takiego, a nie innego przebiegu „romansu rodzinnego". Z jakimi rodzinami mamy do czynienia w książkach Austriaków? To kombinacja najbardziej szkodliwych nieszczęść, wypaczeń czy zboczeń. Kazirodztwo, brak ojca, zaborczość matki, brak oparcia, brak miłości albo miłość-nienawiść, a także kalectwo uczuciowe, brak elementarnego poczucia bezpieczeństwa.

Agata Pyzik

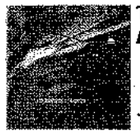
Thomas Bernhard
Autobiografie, tłum. Sława Lisiecka, Wydawnictwo Literackie [illegible]
Przegrany, tłum. M. Kędzierski, Czytelnik [illegible]
Wymazywanie, tłum. Sława Lisiecka, [illegible]
[illegible]
Amatorki, tłum. A. [illegible]
[illegible]
Dramaty, tłum. Sława Lisiecka [illegible]

[1] „Literatura na Świecie" nr 1-2 [illegible], s. [illegible]
[2] Ibidem, s. [illegible]
[3] Roland Barthes, *Wykład*, tłum. Tadeusz Komendant, w: „Teksty" 1979/5, s. 2[illegible]
[4] Franz Kafka, *Proces*, tłum. Bruno Schulz, Warszawa 2004, s. 184.
[5] *Dramaty*, tłum. Sława Lisiecka, Wydawnictwo Akademickie 200[illegible], cytat na okładce.

AUSTRIA: fonograficzna szafeta

Récital Burkhard Stangl

Od jakich płyt rozpocząć poznawanie wiedeńskiej sceny improwizowanej? Czwórka naszych współpracowników ***– Tadeusz Kosiek, Jacek Skolimowski, Daniel Brożek, Wojciech Mszyca Jr –*** *dokonała wyboru trzynastu wydawnictw, które lubią bądź uważają za istotne dla współczesnej muzyki. Od elektro-popowego absurdu Sluta Leta przez zabarwione melancholią eksperymenty Fennesza do ambitnych kompozycji Burkharda Stangla – Austriacy zaskakują wysokim kunsztem, ogromną wyobraźnią, dużą wrażliwością, ale też poczuciem humoru. Ta lista jest dobrym wstępem do własnych poszukiwań w katalogach wytwórni Mego, Mosz, Durian, Charhizma oraz w dyskografiach Martina Brandlmayra, Wernera Dafeldeckera czy grupy Polwechsel.*



The Comforts of Madness
Röhren ..... [Charhizma, 1999]

Płyta Röhren bez problemu można umieścić na półce niedaleko dyskografii Ground Zero czy Naked City, oddzielając ją w ten sposób od np. *Würm*. O Efzeg i Ground Zero wspominam nie tylko dlatego, że na omawianej płycie pojawiają się muzycy znani z ich składów, ale też, a może przede wszystkim, dlatego, że podobnie jak wspomniane grupy The Comfort of Madness ma dar swobodnego i zarazem konsekwentnego scalania odmiennych czy wręcz nieprzystających do siebie elementów, przejawia podobną wrażliwość na dźwięk oraz charakteryzuje ją analogiczne wyczulenie na znaczenie detalu w procesie konstruowania formy. Ten kierowany przez Helge Hintereggera projekt o płynnym składzie (kolejne płyty rejestrowane były przez tria: Hinteregger-Hautzinger-Turner, Hinteregger-Uchihashi-Turner oraz kwartet Hinteregger-Uchihashi-Siewert-Aschböck) poruszał się w kręgu nieidiomatycznej improwizacji, gdzieś na styku jazzu i nie-jazzu: improvu, plądrofonii, muzyki elektroakustycznej, rocka i diabli jeszcze wiedzą czego. *Röhren* to spośród wszystkich jego płyt pozycja najłatwiejsza w odbiorze. Najlżejsza, ale równocześnie i „najgęstsza", najmniej oczywista i najbardziej zamotana. Począwszy od otwierającego ją sampla z jakiejś kreskówki (stawiam na *Roadrunner and Willy E. Coyote* albo *Woody Woodpecker*), a skończywszy na zniekształconym popisie jakiegoś croonera, bądź bluesmana (trudno określić) „przyozdobionym" ornamentem rozwichrzonej solówki Uchihashiego, muzyka przez cały czas puchnie i nabrzmiewa detalami, by co i rusz tryskać strumieniem improwizacji gitarowych (przywodzących na myśl niszowych herosów tegoż instrumentu), stylowych dźwięków jazzowego saksofonu, pomrukującej w tle elektroniki, a przede wszystkim, wszechobecnych sampli, od gęstości których wręcz mdli. Fragmenty jakichś (tak przypuszczam) soundtracków, utworów jazzowych, musicali, muzyka konkretna, oldskulowa elektronika, głosy i nawet śladowo występujące rytmy (o wyraźnie jazzowej lub hiphopowej proweniencji) nakładane na siebie łączą się z tym, co muzycy grają na żywo (właśnie tak, bo ta płyta była nagrywana „live at Rhiz"), co składa się na lekko surrealistyczne kompozycje. Wszystko to złudnie łagodne i miłe, a jednocześnie zestawione przemyślnie i intrygująco. Niby nic tu do siebie nie pasuje, a przecież wszystko się jakoś klei i prze do przodu, tworząc wielowątkowe i pełne humoru improwizacje. Muzyka kwartetu Helge Hinteregger (sampler, saksofony), Uchihashi Kazuhisa i Martin Siewert (gitary, elektronika) oraz Stefan Aschböck (sampler) to drapieżnik o spiłowanych pazurkach. Nikogo raczej zranić nie może, ale przez całe 48 minut nie ustaje w staraniach, z powodzeniem zmieniając to, co dobrze znane, w coś zaskakującego. Wielka szkoda, że po tej płycie formacja zamilkła.

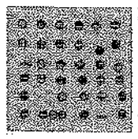
Kai Fagaschinski, Bernhard Gál *Going Round in Serpentines [Charhizma 034]*
..... [Charhizma, 2005]

Bernhard Gál jest osobą zapracowaną. Ten austriacki, jak sam o sobie pisze, „kompozytor i artysta" od wielu już lat związany jest jednocześnie z Wiedniem i Berlinem – to w tych właśnie miastach kiedyś studiował (trzecim był Nowy Jork), a obecnie mieszka, tworzy i wykłada. Jego dzieła (kompozycje elektroakustyczne oraz klasyczne, instalacje i wystawy) były wykonywane przez solistów oraz zespoły, prezentowane w galeriach i muzeach, gościły na festiwalach – zarówno stricte muzycznych, jak i tych poświęconych sztuce interdyscyplinarnej. No i wreszcie, co dla osób chcących poznać jego twórczość ważne, są wydawane na płytach (m.in. nakładem prowadzonej przez niego od 1999 wytwórni Gromoga Records). Ponieważ jednak Gál działa głównie na pograniczu sound artu i sztuk pięknych (wiele jego dzieł powstało we współpracy z twórcami zajmującymi się innymi dziedzinami – malarzami, choreografami, tancerzami, architektami, autorami instalacji, fotografami, filmowcami itd.), to płyta nie stanowi idealnego medium. Jedynym wyjątkiem może być (choć przyznaję, że nie jestem tego pewny, bo w rękach jej nie miałem) wydana przez Kehrer Verlag Heidelberg monografia Installations (książka i CD) dokumentująca instalacje Gála z lat 1999-2004. Bernhard Gál jest też dość aktywnym muzykiem-laptopowcem występującym zarówno solo, jak i w duetach. *Going Round in Serpentines* to pierwsza płyta, jaką firmuje wspólnie z innym muzykiem.

Dyskografia Kaia Fagaschinskiego, niemieckiego klarnecisty o co najmniej dwunastoletnim stażu, jest skromna. To, poza omawianą, raptem dwie płyty nagrane w duetach (pierwsza z Michaelem Renkelem, druga z Klausem Filipem) i jedna w triu (z Axelem Dörnerem i Borisem Bałtschunem) oraz parę nagrań, głównie solowych, które znalazły się na trzech ważnych kompilacjach. Ten interesujący instrumentalista, który swoją muzykę ulokował na niezbyt często odwiedzanym obszarze leżącym na przecięciu improwizacji, kompozycji oraz sztuki konceptualnej, oszczędnie dawkuje słuchaczom własne nagrania, starając się zapewne wydawać tylko to, co najlepsze. Gdyby jednak zebrać wszystkie recenzje, które omawiana płyta otrzymała, to okazałoby

się, że ocena *Going Round in Serpentines* nie jest jednoznaczna. Przez jednych album jest chwalony, przez innych ganiony, niektórzy uważają go za przeciętny. Ja sam zaliczam się w poczet osób, które są jego wielkimi admiratorami.

Ten składający się z trzech odsłon, godzinny dźwiękowy brikolaż relacjonuje wyprawę klarnetu do surrealistycznej krainy sztuki/twórczości akuzmatycznej, stapia muzykę improwizowaną z konkretną i elektroakustyczną, łącząc „żywą" grę na klarnecie z jego partiami przetwarzanymi przy użyciu komputera oraz ze starannie wybranymi odgłosami otaczającego świata. Wyimaginowane pejzaże malowane przez muzyków subtelnymi środkami powoli przesuwają się przed oczami (uszami) słuchacza, umożliwiając mu napawanie się harmonią przedstawianych miejsc. Fagaschinski gra na klarnecie niezwykle delikatnie, przeważnie łagodnie go przedmuchuje, gdzieniegdzie tylko pozwala sobie na grę mocniejszą, tworząc powoli wybrzmiewające wstęgi glissand i dźwięków multifonicznych, które Gál dopełnia dronem komputerowo modyfikowanych partii tegoż instrumentu. Efekty pozamuzyczne (aby dać ich obraz, wspomnę, że są to m.in.: tworzące nieregularną strukturę rytmiczną *round* odgłosy uderzających o siebie kul bilardowych czy monumentalne crescendo zatrzymującego się pociągu w początkowej części *going*), obecne właściwie przez cały czas, dawkowane są oszczędnie i z wielkim wyczuciem, nie powodując zbędnego zgiełku. Gál, komputerowo je przetwarzając, używa ich zarówno do tworzenia tła, dopełniania lub do kontrapunktowania partii Fagaschinskiego, a czasem nawet powierza im rolę wiodącą i wówczas to klarnecista dopasowuje do nich swoją grę. Obaj muzycy wykazują umiejętność wzajemnego uważnego słuchania się, demonstrując rzadko spotykaną powściągliwość w eksponowaniu swojego ego, miast tego skupiają się na wspólnym konstruowaniu muzycznych form. Oczywiście nie są one owocem improwizacji, lecz raczej postprodukcji, niemniej jednak należy docenić kunszt jej twórców. I choć ci dwaj zdawali się przynależeć do odmiennych muzycznych światów, udało im się jednak nagrać płytę niezwykle spójną, którą wiąże nić introwertycznego minimalizmu.



Efzeg *Würm*..... ..... [Charhizma, 2003]

Na trzeciej płycie zespołu Efzeg jego członkowie nadzwyczaj efektywnie połączyli instrumentarium elektroniczne i akustyczne, tworząc za jego pomocą interesujące, wielowarstwowe pejzaże dźwiękowe) o niezwykle intensywnej aurze i nasyconych barwach. *Würm*, którą porównać można do dziecka zrodzonego ze związku między poprzednim albumem grupy – *Boogie* – oraz małym arcydziełem melancholijnej improwizowanej folktroniki, jakim jest płyta *Home* kwartetu SSSD. To zapis pewnego etapu ewolucji języka grupy, który w owym momencie stał się bardziej płynny i kwiecisty, oraz świadectwo stopniowego przeobrażania stylu Efzeg w stronę akcentowania melodii i rytmu. W tym okresie ich muzyka stała się bardziej plastyczna, zaś brzmienie z lekka się zambieciło. Od gitar tchnie folkową zadumą oraz bluesową ambiwalencją, gramofony z małymi tylko wyjątkami koją delikatnymi trzaskami i szumami, mikrohałasy pozostają w służbie harmonii, okazjonalnie dozowane wtręty (przetworzone głosy, sample, mechaniczny rytm, żywa perkusja, wibrafon i saksofon) wzbogacają fakturę, zaś elektronika opatula wszystko ciepłą pierzyną wypełnioną syntezatorowo-laptopowym puchem. Eai (improwizacja elektroakustyczna), stylistyka typowa dla Austriaków, dość często zahacza o ambient, jednak w przypadku Efzeg nie jest amorficzną, snującą się bezcelowo muzyką tła – tworzy bowiem wyraźnie zarysowane formy, wręcz kompozycje. Poszczególne utwory są zdecydowanie i czytelnie nakreślone, i aż dziw bierze, że to rejestracje koncertowe (z dwóch występów). Oczywiście oszlifowano je później w studiu, ale przecież by otrzymać brylant, potrzebny jest diament.

Efzeg jest właściwie formacją multimedialną, gdyż wraz z czwórką muzyków (Boris Hauf – saksofony, syntezatory, komputer; Burkhard Stangl – gitara, elektronika; Martin Siewert – gitary, elektronika; Dieter Kovačič – gramofony, komputer) tworzy ją Billy Roisz, która wizualizuje dźwięk. Przepuszczając partie instrumentalistów przez komputer, mikser i kamerę, maluje nimi obrazy. Jeden z nich wieńczy *Würm* monochromatyczną nostalgią.

Kapital Band 1 *2CD*..... ..... [Mosz, 2003]

Kapital Band 1 to duet Martin Brandlmayr / Nicholas Bussmann. Pierwszy z wymienionej dwójki to znakomity perkusista, jeden z bardziej popularnych reprezentantów niezmiernie aktywnej sceny wiedeńskiej, drugi jest związanym z Berlinem kompozytorem, twórcą instalacji i słuchowisk radiowych. Bussmann karierę rozpoczął jako wiolonczelista, ale po odkryciu możliwości komputera na poważnie zainteresował się muzyką elektroniczną, występując m.in. jako The Beige Oscillator oraz w duecie White Hole.

Kapital Band 1 w zamierzeniu swoich twórców miał być swoistą zabawą konwencją pop. Muzyka (ograniczona wyłącznie do esencji współczesnego, wszystko wchłaniającego popu: różnorodności struktur rytmicznych oraz surowości brzmień komputerowych), jej otoczka (zdjęcia, materiały prasowe, wywiady, występy) oraz debiutancka, i jak na razie jedyna płyta zespołu, zaprojektowana w formie dwudyskowego wydawnictwa złożonego z CD z muzyką oraz pustego CD-R-a (na którym można wypalić kopię płyty lub materiał dostępny na stronie www.kapitalband1.com), ozdobionego zdublowaną okładką stanowi przykład świadomie podjętej gry z oczekiwaniami i przyzwyczajeniami krytyków oraz konsumentów muzyki.

Zawartość nagranego krążka to tylko czterdzieści minut i jedenaście utworów, w przeważającej części opartych na zderzeniu partii akustycznego zestawu perkusyjnego Brandlmayra z elektronicznymi szmerami, trzaskami i brudami produkowanymi przez Bussmanna. Owocem tego mezaliansu jest dość ascetyczna, ale jednocześnie nadzwyczaj wciągająca i przyjazna uszom muzyka, której szkielet tworzą rytmy o funkowym, soulowym, rockowym lub jazzowym rodowodzie. To właśnie dzięki strukturze rytmicznej poszczególne utwory brzmią niezwykle lekko i zwiewnie. Duet sprawnie porusza się w obrębie muzyki elektroakustycznej (pomimo deklarowanej przez ich twórców „popowości"), kreując intrygujące zlepy brzmień perkusyjnych oraz pochodzących z komputera trzasków, klików, dronów, plam, niskich tonów, itd. Grę Brandlmayra charakteryzuje nie tylko duża wrażliwość na rytm; zauważalna jest w niej cała paleta szmerowych efektów sonorystycznych, co w połączeniu z mikroskopijnymi, elektronicznymi hałasami generowanymi przez Bussmanna oraz okazjonalnymi samplami znakomicie zagospodarowuje całą przestrzeń dźwiękową. Stawiając na prostotę oraz wyrazistość, muzycy śmiało sięgnęli do wielu, czasem, zdawałoby się, dość odległych stylistyk i zszyli zapożyczone elementy w zgrabny patchwork. Nie zapomniawszy o swoich improwizatorskich korzeniach, śmiało nimi żonglowali, zestawiając je w całkiem zgrabną i oryginalną całość, nadając świeżość nawet wytartym kliszom. Udało im się przy tym uniknąć pułapek powtarzalności i przewidywalności, stanowiących zmorę wielu współczesnych zespołów. Jury prestiżowej nagrody Prix Ars Electronica przyznało za *2CD* Kapital Band 1 wyróżnienie w kategorii Digital Musics za rok 2005.

Tadeusz Kosiek

Kapital Band 1 *2 CD*.....

O ile wśród wiedeńczyków nie brakuje wyjątkowych osobowości, Martin Brandlmayr zdecydowanie się z nich wyróżnia. Ten klasycznie wykształcony perkusista grywał kiedyś w orkiestrze oraz solo utwory Xenakisa, a obecnie współtworzy Radian, najciekawszy zespół sceny wiedeńskiej. Charakter muzyki tej formacji określa precyzyjnym stylem gry, przypominającym motorykę i dokładnością sampler,

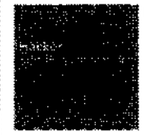
a wyczuciem i techniką instrumentalistę jazzowego. Zresztą Brandlmayr nadaje taki ton każdemu projektowi, w którym uczestniczy[por. także rozmowę na str. XX - przyp. red.]. Kapital Band 1 to jego duet z berlińczykiem Nicholasem Bussmanem obsługującym elektronikę, co daje doskonałą fuzję elektroakustyczną. *2 CD* wbrew temu, co sugeruje tytuł, składa się z jednej płyty, a pomimo zastosowania tytułów – jak dla kompozycji – większość utworów stanowi zapis improwizacji. Muzyka jest bardziej swobodna i oszczędna w środkach, chociaż *Length Width Height Margin* czy *Ticket to Ride* mają aż po sześć minut. Bussman operuje drobnymi cyfrowymi szumami i piskami, a Brandlmayr szuka do tego odpowiednich żywych barw perkusji. To taka ich wspólna fantazja na temat tego, czym jest pop i funk, a właściwie, czym mogłyby być.

The Year Of *Slow Days*..... ..... [Morr Music, 2006]

Co prawda fani sceny wiedeńskiej nie za dobrze jeszcze kojarzą formację The Year Of (i właściwie nie wiadomo czy w ogóle będą), jednak z pewnością jej debiutancki album *Slow Days* zasługuje na wyróżnienie z wielu powodów. Po pierwsze, w składzie są „wszyscy" – Christof Kurzmann, Martin Siewert, Burkhard Stangl, Werner Dafeldecker. Po drugie, płyta nie jest bynajmniej zapisem sesji improwizowanej czy poważnej kompozycji, tylko zbiorem kameralnych popowych piosenek. Po trzecie, wielu muzyków odkrywa w niej swoje drugie „ja", chociażby Kurzmann, który, jak się okazuje, wspaniale śpiewa delikatnym i smutnym głosem. Wszystkie utwory są zaaranżowane z dużym smakiem na skrzypce, wibrafon, saksofon i gitarę akustyczną. I po czwarte, płyta ukazuje się nakładem niezależnej niemieckiej wytwórni Morr Music, kojarzonej z melancholijnym popem Lali Puny czy Mum. Wszystko za sprawą producenta Bernarda Fleischmanna, który wymyślił cały projekt z Kurzmannem i poprosił o wsparcie resztę znajomych. Szkoda tylko, że poza doskonałym utworem Stephen Hawking reszta rozpływa się w mało ciekawym elektronicznym sosie. Ale może walka o nowy rynek się powiedzie?!

Fennesz *Endless Summer* ..... [Mego, 2001]

Swego czasu Peter Rehberg, właściciel Mego śmiał się, że wciąż musi dodrukowywać kolejne egzemplarze *Endless Summer*. Wydawało mu się, że już wszyscy musieli kupić ten krążek, bo żadne z wydawnictw nie rozeszło się w takiej ilości. Tymczasem z powodu złych decyzji dystrybucyjnych sukces Fennesza niespodziewanie doprowadził go do bankructwa! Zostawiając już jednak na boku to, co działo się wokół albumu, nie można zapomnieć o samej muzyce, która jak na warunki wiedeńskiej sceny improwizowanej jest wzorowym przykładem popu. Zresztą sam artysta przyznaje, że wyrastał z fascynacji Beach Boys, co widać zarówno w tytule płyty jak i w miękkich harmoniach Shiseido. Ale Fennesz umiejętnie przekłada te inspiracje na język muzyki współczesnej, skupiając się na repetycji (*A Year In A Minute*), dekonstrukcji (*Caecilia*) i minimalizmie (*Happy Audio*). Owe czasem nawet dosyć szorstkie i eksperymentalne przetworzenia brzmienia gitary na laptopie zrobiły wrażenie nawet na Johnie Frusciante (Red Hot Chili Peppers), a to chyba mówi samo za siebie.



Hecker *Sun Pandämonium* ..... [Mego, 2003]

Ten album doprowadził do pasji młodych entuzjastów Mego i wprowadził w ekstazę starych. Rezydujący w Wiedniu Bawarczyk Florian Hecker uchodzi od lat za jednego z bardziej radykalnych i konsekwentnych twórców muzyki komputerowej. Abstrahując od melodii, rytmów ale też jednolitych ścian noize'u, kreuje zawiłe algorytmy w środowisku Max/MSP. Jego technika pracy znajduje pełny wyraz właśnie na trzecim albumie – *Sun Pandämonium* wyróżnionym w roku 2003 nagrodą Ars Electronica. Punktem kulminacyjnym jest dwudziestominutowa kompozycja *Stocha Acid Zlook*, w której co wytrawniejsi znawcy Xenakisa nie tylko w tytule dopatrzą się wpływu „muzyki stochastycznej". Drugie tyle czasu zajmuje siedem innych utworów, które w porównaniu z tą monstrualną etiudą sprawiają wrażenie zaledwie drobnych szkiców zarysowanych w ciszy pojedynczymi tonami, piskami, szumami. W porównaniu z wcześniejszymi dokonaniami, płyta jest bardziej różnorodna i zaskakująca. Rozpoczyna też kolejny etap jego działalności, którego w pełni wykształconą formę podziwialiśmy u nas na żywo na festiwalach Musica Genera i Alt+F4 w roku 2005.

Jacek Skolimowski

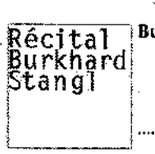
Hecker *Sun Pandämonium*.....

Florian Hecker jest jednym z ważniejszych artystów występujących w barwach Mego i współtwórcą charakterystycznego hałaśliwego brzmienia będącego znakiem rozpoznawczym wytwórni. Specjalizując się w pracy z oprogramowaniem muzycznym środowiska Max/MSP, skupia się na poszukiwaniach coraz to dziwniejszych i bardziej zawiłych sposobów modyfikacji dźwięku cyfrowego. Stąd jego nagrania pełne są syntetycznych dysonansów, zawirowań, niesamowitych zgrzytów i pisków będących dla jednych esencją muzyki elektronicznej, dla innych nieprzyswajalnym chaosem. Jego trzecia płyta jest pod względem brzmieniowym najbardziej przekonującym wcieleniem artysty, lokującym go obok *Sheer Hellish Miasma* Kevina Drumma (szczególnie utwór *Stocha Acid Zlook*). Noise Heckera nie jest co prawda aż tak mięsisty, za to bardziej syntetyczny, przenikają się w nim wątki dźwiękowe zmieniające się z zawrotną prędkością, co rusz atakujące słuchacza nawałnicą noisowych świergotów, świstów, metalicznych buczeń, złowieszczych bulgotów, pociętych, fragmentarycznie zarysowanych rytmów. Miejscami zamiast karkołomnych przesterów pojawiają się dźwięki charakterystyczne dla starej szkoły live electronics – skrzętnie wplecione w kolejne wariactwa dźwiękowe stanowią dla słuchacza chwile wytchnienia, a zarazem świadczą o świadomości muzycznej artysty. Album o intensywności brzmienia porównywalnej z najlepszymi objawieniami sceny noise, jednak w przeciwieństwie do nich nagrany sterylnie i selektywnie, w stylu charakterystycznym dla produkcji akademickich, co czyni go ważnym zjawiskiem na mapie eksperymentów dźwiękowych – nie bez powodu Hecker został wyróżniony nagrodą Ars Electronica właśnie za tę płytę.

Sluta Leta *Semi Peterson* ..... [Mego, 2003]

Nagrany przez duet General Magic i Gerharda Potuznika album jest wypadkową ich zamiłowania do szwedzkiego popu, sportów motorowych, cyfrowego hałasu, ożywiania fikcyjnych postaci muzycznych i dadaistycznego kolażu graficznego. Mego twierdzi, że Sluta Leta to szwedzki zespół założony w latach 90. przez właścicieli wypożyczalni skuterów – jednak poza samym Mego ciężko znaleźć potwierdzenie tej informacji (inna nieistniejąca postać wykreowana przez wytwórnię to np. gramofonista Takeshi Fumimoto). Muzycznie mamy tutaj energetyczną mieszaninę electro clashu, synth-popu, elektronicznego funku, rockowej motoryki i rzeskich melodii ocierających się o rasową Abbę wzbogaconą o smaczki produkcyjne i bogatą aranżację (to chyba w Mego jedyna płyta, na której pojawia się tyle żywych instrumentów, w tym akordeon). Wszystko jest zanurzone w charakterystycznym brzmieniu wytwórni – co jakiś czas w rytmach pojawią się brudne zgrzyty, gdzieś przemknie hałas imitujący silnik motoru, to znowu wokal niespodziewanie się przesteruje. Mimo że wprawny słuchacz rozpozna tu dźwięki znane z płyt artystów odpowiedzial-

nych za owe nagrania, to tak jednoznacznie popowa wypowiedź w barwach Mego jest sporym zaskoczeniem. Jednak album nie ustępuje oryginalnością sztandarowym pozycjom z katalogu labelu. Cały czas trzyma w napięciu, z każdym utworem zaskakując słuchacza kolejnymi pomysłami aranżacyjnymi, układami rytmicznymi (w wykonaniu perkusisty ddkerna) i radosnym nastrojem kontemplacji rajdowych prędkości. Na uwagę zasługuje również okładka, tym razem w wykonaniu głównego typografa wytwórni, Heike Nehla, nawiązująca do kolażowego stylu Tiny Frank. Słowem, mocno osadzony w tradycji Mego hołd złożony Ronniemu Petersonowi, kierowcy F1.



Burkhard Stangl *Recital...*

..... [Durian, 1997]

To płyta nieco zapomniana, prezentująca bardzo szerokie spektrum dźwiękowe, będące wyznacznikiem kierunków zainteresowań przedstawicieli wiedeńskiej sceny muzycznej. Burkhard Stangl działa na styku muzyki komponowanej i improwizowanej (rozumianej jako technika kompozytorska), łączy tradycję feldmanowską z elektroakustyką i dźwiękowym redukcjonizmem. Wszystkie te elementy znajdziemy w zapisie nagrań studyjnych zebranych na krążku *Recital*. Utwór *Faible* rozpoczynają wyciszone, pojedyncze tony fortepianu i gitary akustycznej, powoli rozwijające się w dialog oparty na subtelnych dysonansach i rozwidleniach, przechodzących w dźwięki gitary elektrycznej i slide'y powolnie tkające pajęczynę rozedrganych brzmień. *Timbre* to ponownie gitara elektryczna, tym razem pozbawiona wszelkich efektów, skupiona na wybrzmiewaniu pojedynczych dźwięków i sonorystycznych niuansach szumów własnych układu nagłośnieniowego (przetwornika i wzmacniacza gitarowego). Czasami pojawią dźwięki strun gitary traktowanych smyczkiem, gdzie indziej zaś basowe akcenty fortepianowe, bardzo feldmanowskie, zapowiadające dronowe pomysły, które staną się w przyszłości ważnym elementem nagrań Polwechsel. Ciche, metaliczne cykady zapowiadająca trzecią, najdłuższą część – *Teint*, opartą przede wszystkim na brzmieniach elektronicznie przetworzonych. Proste, modulowane dźwięki o zmiennych amplitudach w stylu Pietro Grossiego (rozsławione przez duet Pan Sonic czy Ryoji Ikedę), zgrabnie przechodzą w dronowe przekształcenia, ujawniając swoją elektryczną, chrobocząca i szumiącą naturę. Owa metoda elektronicznego kształtowania dźwięków gitary silnie wpłynęła na styl gry Christiana Fennesza i Orena Ambarchi. Szumy zmieniają się stopniowo w gęste brzmienia przywodzące na myśl efekty syntezy granularnej, i potężne nosowe pasaże Kevina Drumma. Po nich następuje ponownie feldmanowska fortepianowa koda podbarwiona elektrycznymi rzężeniami. Całość zachwyca bogactwem brzmień, finezją i niezwykłym wyczuciem barw, precyzją detali i wysublimowanym wykorzystaniem ciszy (ale bez popadania w skrajności, co stanie się później przypadłością współpracowników Stangla – Taku Sugimoto i Radu Malfattiego). Sprawność, z jaką Stangl porusza się pomiędzy muzyką komponowaną i improwizowaną, sprawia, że wszystkie cztery utwory zachwycają lekkością trudną do uzyskania przez kompozytorów, którym obca jest sztuka improwizowania. *Partitur*, ostatnia kompozycja na płycie, to solo na gitarę akustyczną, nawiązujące stylem do Dereka Baileya. Stangl jako gitarzysta okazuje się niezwykle dojrzałym instrumentalistą, niebojącym się konfrontacji z legendą i jej jakże hermetycznym stylem improwizacji - wyciszonym i oszczędnym w formie, opartym na pojedynczych dźwiękach i ich wspólnym wybrzmiewaniu. Ta metoda stanie się później znakiem rozpoznawczym wspólnych spotkań Stangla z Taku Sugimoto i zaowocuje serią nagrań definiujących muzykę gitarową tokijskiego klubu Off Site.

Daniel Brożek

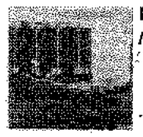
Trapist *Highway My Friend*

..... [Hat Hut, 2002]

W świecie muzyki eksperymentalnej dominują przedsięwzięcia solowe lub grupowe funkcjonujące na zasadzie projektów, często jednorazowych. Tymczasem ze sceny, którą w uproszczeniu można określić jako skupiającą artystów powiązanych z portalem www.klingt.org, wyłonity się przynajmniej dwa stabilnie działające zespoły, w tradycyjnym tego słowa rozumieniu, czyli stałe składy mające nazwę, regularnie koncertujące i wydające kolejne płyty. Obie grupy łączy osoba perkusisty – Martina Brandlmayra. Chodzi o Radian i Trapist.

Trapist to trio o klasycznym wręcz składzie (gitara – bas – perkusja), choć nazwanie grupy Power Trio byłoby zdecydowanie nie na miejscu. Obok wymienionego już Brandlmayra występują w nim kontrabasista Joe Williamson oraz obsługujący gitarę i elektronikę Martin Siewert. Wbrew nazwie, zapożyczonej od milczących mnichów, na debiutanckiej płycie *Highway My Friend* słychać sporo, zdarzają się nawet momenty całkiem dynamiczne. Album ukazał się w prestiżowej wytwórni HatHut i – oczywiście na miarę swojej niszowości – odniósł spory sukces, zbierając rewelacyjne recenzje. Nic dziwnego, ponieważ artystom udało się dokonać przełomu w estetyce, którą reprezentowali. Wprowadzając do abstrakcyjnego świata elektroakustycznej improwizacji elementy o bardziej wyrazistym, tradycyjnym i przystępnym charakterze, zbudowali oryginalną estetykę czerpiącą z wielu źródeł. Choć brzmienia wciąż są dalekie od tradycyjnej instrumentacji i zdominowane przez nietypowe, bezkompromisowe techniki wydobywania dźwięku, znalazło się tu miejsce dla kilku subtelnych groove'ów, które całości nadają bardzo wyrazisty charakter i równoważą momenty swobody formalnej. Dzięki temu muzyka tria jest fascynująca w podwójny sposób. Z jednej strony daje radość odkrywania typową dla obcowania z twórczością eksperymentalną, w przypadku której każde kolejne przesłuchanie przynosi nowe odkrycia. Z drugiej odwołuje się do naturalnej przyjemności odnoszącej się do bardziej rozrywkowych form, czyli dreszczyku emocji związanego z oczekiwaniem na „ulubiony fragment" lub kiwania głową i stukania palcem w rytm chwytliwego motywu.

Highway My Friend to płyta będąca pomostem między różnymi estetykami, dzięki czemu może stanowić doskonały pierwszy krok w nowe, nieznane rejony. Tortoise świata free improv, a może rockowa kapela minimalizmu? Na pewno oryginalny głos wnoszący powiew przebojowości do hermetycznego świata poszukiwań elektroakustycznych.



Polwechsel *Archives of the North*

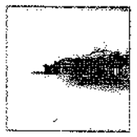
..... [Hat Hut, 2006]

Nowy album Polwechsel to w świecie muzyki eksperymentalnej wydarzenie. Przez lata działalności ta supergrupa (śmiało można użyć tego określenia) wydała zaledwie 4 albumy (razem z najnowszym) oraz jedną płytę wspólnie z Fenneszem. Trzon grupy stanowią Werner Dafeldecker i Michael Moser, którzy są kompozytorami muzyki oraz członkami wszystkich składów zespołu. Polwechsel początkowo był kwartetem z udziałem Burkharda Stangla i Radu Malfattiego. Przed nagraniem drugiego albumu tego ostatniego zastąpił John Butcher. W tym składzie grupa występowała najdłużej, by niedawno w miejsce Stangla przyjąć aż dwóch nowych członków – Burkharda Beinsa oraz Martina Brandlmayra.

Mówi się, że każdy kolejny album Polwechsel jest ważnym dokumentem i wyznacznikiem nowych trendów w elektroakustycznej muzyce eksperymentalnej. Tym bardziej wiele można było oczekiwać po *Archives of the North*, ponieważ ostatnia zmiana składu, wzbogacająca zespół o dwóch wybitnych perkusistów, mogła sugerować krok w zupełnie nowym kierunku na drodze rozwoju brzmienia grupy. Po kilku pierwszych przesłuchaniach wydaje mi się jednak, że album, choć bez dwóch zdań jest bardzo dobry, pozostawia pewien niedosyt. Nie mam wątpliwości, że na mój odbiór nowej muzyki Polwechsel rzutują ogromne oczekiwania, jednak wydaje mi się, że potencjał nowego składu mógł zaowocować płytą jeszcze lepszą.

Podstawowe wyznaczniki minimalistycznego stylu zespołu, czyli nacisk na sferę brzmieniową, fakturę dźwięku oraz powolny rozwój muzycznej akcji, wciąż są obecne w nowych nagraniach. Zdecydowanie jest to uczta dla cierpliwych odkrywców, a nie dla poszukiwaczy mocnych wrażeń, co pozwala wysunąć tezę, że dopiero kolejne przesłuchania mogą odsłonić drugie dno tej muzyki i być może początkowe wątpliwości co do formy Polwechsel okażą się zupełnie nie na miejscu. Oby. Tymczasem wydaje mi się, że w rozwoju estetyki grupy nastąpił pewien zastój, choć być może jest to po prostu konsekwencja rozwijania ściśle określonej wizji. Włączenie do składu dwóch tak wybitnych perkusistów mogło być świetną okazją do penetracji bardziej rytmicznych terytoriów, czego spodziewałem się szczególnie po Brandlmayrze. Najwyraźniej jednak muzycy mieli inną koncepcję, zresztą zawsze siłą Polwechsel była umiejętność stopienia wybitnych indywidualności w prawdziwy zespół o własnym, oryginalnym brzmieniu.

Jeszcze raz podkreślę, że *Archives of the North* w żadnym wypadku nie jest słabą płytą, przeciwnie, jest więcej niż dobra. Słucha się jej w napięciu, oczekując z zapartym tchem na kolejne muzyczne mikrozdarzenie. Chodzi mi tylko o to, że zbyt wiele jest w tej muzyce oczekiwania, a zbyt mało owych zdarzeń. W pewnych aspektach najnowszy album Polwechsel obiecuje więcej, niż w rzeczywistości daje. Czy pierwszy krok na nowej drodze *dream teamu* eksperymentalnej sceny nie jest dość zdecydowanym ruchem w kierunku nowego oblicza zespołu, czy to tylko wątpliwości wynikające z powierzchowności pierwszych przesłuchań? Czas pokaże.

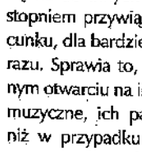


Martin Siewert / Martin Brandlmayr *Too Beautiful to Burn*

..... [Erstwhile, 2003]

Martin Siewert i Martin Brandlmayr to dwójka muzyków, których dokonania wyróżniają się na tle innych improwizatorów większym stopniem przywiązania, czy może raczej szacunku, dla bardziej tradycyjnych środków wyrazu. Sprawia to, że przy jednoczesnym pełnym otwarciu na innowacyjne formy i techniki muzyczne, ich paleta brzmień jest bogatsza niż w przypadku wielu artystów sceny eksperymentalnej, którzy skrupulatnie unikają czystych brzmień, a już w szczególności wyrazistych rytmów. Nic dziwnego, że ich wspólna płyta okazała się nagraniem nie tylko fascynującym w swoich dźwiękowych poszukiwaniach, ale również pięknym i momentami chwytliwym w tradycyjnym tego słowa znaczeniu. *Too Beautiful to Burn* to trzy kwadranse muzyki, która ani przez moment nie przestaje zaskakiwać, zachwycając wysmakowaną formą, bogactwem brzmień i pomysłowością w wykorzystaniu bardzo szerokiego wachlarza środków wyrazu. Każdy z pięciu utworów tworzy zamkniętą całość o świetnie rozłożonych akcentach, stanowiąc jednocześnie kolejną wypowiedź w ramach przyjętej estetyki. Perfekcyjnie wyważone są proporcje między dźwiękami elektronicznymi i akustycznymi, między przestrzenią a rytmem, między pięknym klasycznym brzmieniem instrumentów a brudem i chaosem dźwięków eksperymentalnych o trudnym do zidentyfikowania pochodzeniu. Największą siłą obu muzyków jest niezwykła umiejętność zachowania umiaru. Momenty melancholijne, nigdy nie przekraczają granicy sentymentalizmu. W magiczny sposób wynurzające się z przestrzeni improwizacji melodie wybrzmiewają i rozmywają się w dalszych poszukiwaniach, zanim staną się natrętne. Chwytliwe i efektowne motywy rytmiczne napędzają muzyczną akcję, są jednak na tyle efemeryczne, że zgrabnie udaje im się omijać mielizny efekciarstwa. Z drugiej strony momenty bardziej chaotyczne czy hałaśliwe stanowią doskonałą przeciwwagę dla urokliwych smaczków, choć dawkowane są w ilości i intensywności, która ani razu nie wydaje się natrętna i zanikają dokładnie w momentach, kiedy mogłyby się stać uciążliwe. Wspaniała okładka dobrze koresponduje z charakterem muzyki zawartej na *Too Beautiful to Burn*. To płyta niezwykle klarowna, niesie ze sobą duży ładunek emocjonalny, nie będąc jednak romantyczną, , wygładzoną czy wolną od dysonansów. Mimo to jest piękna i na swój specyficzny, niejednoznaczny i niedopowiedziany sposób bardzo ludzka i sentymentalna.

Wydaje się, że dwójka muzyków-imienników, którzy nieraz spotykali się w różnych większych składach, znalazła idealną platformę dla wyrażenia swoich wspólnych fascynacji. Płyta jest prawdziwą perłą, ozdobą niezwykle przecież ciekawego katalogu wytwórni Erstwhile oraz doskonałym wprowadzeniem w dorobek obu artystów. Niebezpiecznie zbliża się do doskonałości, być może nie bardzo odkrywczo, ale spełniając wszelkie oczekiwania, jakie można było pokładać w artystycznym spotkaniu Siewerta i Brandlmayra.



Brandlmayr/Dafeldecker/Nemeth/Siewert *Die Instabilität der Symmetrie*

..... [Grob, 2002]

Ta płyta dokumentuje dźwiękową część multimedialnego projektu, za którego wizualną stronę odpowiada artystka wideo, Micheala Grill. Według tekstu we wkładce przedsięwzięcie wykorzystuje, zarówno w sferze wizualnej jak i dźwiękowej, specyfikę pomieszczenia, w którym się odbywa, a część muzyczna jest bardzo silnie powiązana z obrazem. Zupełnie nie przeszkadza to jednak w słuchaniu płyty jako autonomicznej całości – przyznam, że dopiero po dłuższym czasie obcowania z nią zauważyłem adnotację wewnątrz okładki mówiącą o jej ilustracyjnym charakterze.

Album zarejestrowano na żywo przy dwóch różnych okazjach, w dwóch różnych składach. Pierwszy, słyszalny w większości utworów, to kwartet Martin Brandlmayr (perkusja), Werner Dafeldecker (kontrabas, komputer), Stefan Nemeth (syntezator, komputer) oraz Martin Siewert (gitary, elektronika). Jeden utwór zarejestrowano w trio bez Dafeldeckera. Wszyscy muzycy dobrze się znają i współpracują ze sobą stale lub przelotnie w licznych projektach. Muzyka, którą stworzyli w ramach tego przedsięwzięciach, jest nastrojowa i klimatyczna, przeważnie o ambientowym charakterze, jednak zdarzają się momenty silnego spiętrzenia dźwięków graniczące z noisem. Mgliste drony, budowane zapewne głównie przez Dafeldeckera i Nemetha, rozświetlane są krystalicznym brzmieniem gitary Siewerta grającego w typowy dla siebie, niedopowiedziany i lekko melancholijny sposób. Brandlmayr ozdabia dźwiękowe przestrzenie perkusyjnymi, punktowymi akcentami, włączając się w budowanie atmosfery. Minimalistyczna okładka autorstwa Grill może sugerować muzykę bardziej stonowaną niż ta, którą w rzeczywistości zawiera płyta. Choć ogólny charakter albumu rzeczywiście dość dobrze koresponduje ze spokojem i szarościami ilustracji, czasem akcja przybiera dość nieoczekiwany obrót, zaskakując ziarnistym białym szumem lub nagłym wybuchem hałasu. Być może jestem zasugerowany tytułem, ale jest w tych utworach coś z ciągłego poszukiwania równowagi i symetrii, która mozolnie budowana przez muzyków, niemal już osiągnięta, za każdym razem zostaje zakłócona, rozbita i proces wzajemnego badania się i poszukiwania idealnej konfiguracji dźwięków zaczyna się od nowa. To ciągłe napięcie obecne w narracji albumu sprawia, że staje się on raczej odbiciem twórczego konfliktu niż sesji ilustracyjnej o relaksującym charakterze. Za każdym razem, kiedy słuchaczowi wydaje się, że muzyka rozpłynie się w kojący pejzaż, coś się wydarza, coś się wyłania z ambientowej mgły i zmusza do wytężenia uwagi.

Ta wciągająca płyta jest dowodem na nieustającą aktywność wiedeńskiej sceny, której muzycy wciąż tworzą nowe, mniej lub bardziej trwałe projekty ukazujące za każdym razem nieco inny aspekt ich zainteresowań. Choć można się w niej doszukać pewnych podobieństw do innych projektów, stanowi jednak rezultat oryginalnego połączenia talentów zaangażowanych artystów i słucha się jej wyśmienicie.

Wojciech Mszyca Jr

TYGIEL AWANGARDY

Związki muzyczne Polski i Austrii – trwające w ostatnich latach i dotyczące muzyki nowej – nie są jedynie kwestią nazwisk i liczb. Austria jest krajem wysoko notowanym pośród znawców awangardy, ale jest to zjawisko świeże: podczas mojej wizyty w Wiedniu w marcu ubiegłego roku mówiono mi, że jeszcze dekadę temu Wiedeń był muzyczną prowincją, celebrującą przebrzmiałe formy. Sytuacja znacznie się zmieniła, lecz określić przynależność stylistyczną i środowiskową oraz wymowę owej przemiany nie jest łatwo. Tak więc i poszukiwanie nowatorstwa w muzyce austriackiej oraz ocena jej oddziaływania na polskie środowisko muzyczne i publiczność musi toczyć się w różnych kręgach i na różnych szczeblach pomiędzy „rozrywką" i „powagą". Zresztą dziś trudno mówić o banalnej, hierarchicznej drabinie stylów, na co duży wpływ mieli właśnie Austriacy.

Związki muzyczne Polski i Austrii – trwające w ostatnich latach i dotyczące muzyki nowej – nie są jedynie kwestią nazwisk i liczb. Austria jest krajem wysoko notowanym pośród znawców awangardy, ale jest to zjawisko świeże: podczas mojej wizyty w Wiedniu w marcu ubiegłego roku mówiono mi, że jeszcze dekadę temu Wiedeń był muzyczną prowincją, celebrującą przebrzmiałe formy. Sytuacja znacznie się zmieniła, lecz określić przynależność stylistyczną i środowiskową oraz wymowę owej przemiany nie jest łatwo. Tak więc i poszukiwanie nowatorstwa w muzyce austriackiej oraz ocena jej oddziaływania na polskie środowisko muzyczne i publiczność musi toczyć się w różnych kręgach i na różnych szczeblach pomiędzy „rozrywką" i „powagą". Zresztą dziś trudno mówić o banalnej, hierarchicznej drabinie stylów, na co duży wpływ mieli właśnie Austriacy.

Niniejszy raport nie pretenduje ani do wyczerpania tematu, ani do dogłębnej oceny wpływów i związków; skupia się miast tego na ludziach, którzy związki te animują, czerpią z nich korzyści i stanowią pośredników dla polskiej publiczności. Z ich perspektywy wybiórczo spojrzymy też na przepływ w drugą stronę – oddziaływanie Polaków na Austrię. W naturalny sposób pojawiać się będzie austriackie forum kultury przy ulicy Próżnej w Warszawie (afk), zaangażowane w większość wizyt.

Opowieść nie może zacząć się inaczej, niż od Muzycznego Forum Młodych (MFM), organizowanego przez afk. Działające od stycznia 2000 roku, gromadzi młodych muzyków, którzy chcą grać muzykę współczesną. Nie ma komisji kwalifikującej na comiesięczne koncerty na Próżnej, funkcjonuje „poczta pantoflowa", natomiast MFM kusi wyróżnieniami, takimi jak stypendium fundacji KulturKontakt na wybrany kurs letni w Austrii oraz koncert w Wiedniu (nierzadko w Schönbergsaal w Wiener Konzerthaus) pod egidą Instytutu Polskiego. Stypendystami KulturKontakt byli Małgorzata Pańko (mezzosopran), Anna Kalska (klarnet), Iwona Sobotka (sopran) i klarnecista Adrian Janda, rekordzistą pośród zwycięzców jest zaś gitarzysta Grzegorz Krawiec – laureat coroczny. „Dzieci" Andrei Brzozy, która prowadzi to przedsięwzięcie w afk, zwykle studiują potem zagranicą, nierzadko budząc entuzjazm swoich profesorów: Vahid Khadem-Missagh, wykładający na kursie Allegro Vivo w Horn, domagał się stypendium, by móc dalej uczyć skrzypka Bartosza Zachłoda.

Repertuar koncertów był dotąd przede wszystkim austriacki, służący promocji tamtejszej twórczości kompozytorskiej. Forum współpracuje z wydawnictwem Doblinger i jego ekspertem-muzykologiem Christianem Heindlem, ale nie stawia ograniczeń, zaś od sezonu 2004/05 repertuar jest z założenia międzynarodowy. Roland Batik, Richard Dünser, Heinrich Cattermeyer, Paul Kont, Werner Pirchner, Jenö Takacs i Wolfram Wagner to ulubieni przez wykonawców twórcy austriaccy; z polskich kompozytorów przewijają się nazwiska Bacewicz, Lutosławskiego, Mykietyna, Pendereckiego, Szymanowskiego, Tansmana. Wyjątkowym sukcesem było zaangażowanie muzyków MFM do Filharmonii Narodowej na koncert twórczości kompozytorów, którzy zginęli w getcie w Terezinie.

Działania austriackiego forum kultury obejmują, obok Muzycznego Forum Młodych, przede wszystkim wizyty artystów znad Dunaju. Oznacza to współpracę z rozmaitymi instytucjami i ośrodkami: w muzyce jazzowej z Mariuszem Adamiakiem, Gdynia Summer Jazz Days, Festiwalem Pianistów Jazzowych w Kaliszu, klubami Blue Note (w Poznaniu) i nieistniejącym już Jazzgotem (w Warszawie), przy czym z tym ostatnim w dziedzinie jazzującej muzyki tanecznej i poszukiwań elektronicznych. „W Warszawie nie ma porządnego miejsca na robienie koncertów jazzowych – mówi Brzoza. – Tygmont reprezentuje zamknięte środowisko; gdy zrobiliśmy koncert w Dekadzie, strofowano: «proszę powiedzieć muzykom, żeby grali ciszej, bo przeszkadzają gościom»". W zakresie muzyki poważnej afk współpracuje z filharmoniami, zwłaszcza Lubelską, Białostocką i Gdańską, proponując lub wspierając wizyty dyrygentów i solistów. Współorganizuje Turning Sounds (TS) i pomaga inicjatywom takim, jak Musica Genera.

01

fot.: Österreichisches Ensemble für Neue Musik

Tadeusz Wielecki, dyrektor Warszawskiej Jesieni, przypomina, że współpraca polsko-austriacka ma długą historię, jednak za jego czasów rozpoczęła się dzięki działalności Andreasa Stadlera. Dyrektor Stadler chętnie dyskutował plany i możliwości; jednym z pomysłów była wizyta Wiedeńskiej Orkiestry Radiowej. Ostatecznie do współpracy doszło w roku 2003: 20 września Österreichisches Ensemble für Neue Musik pod dyrekcją Vladimira Kiradjieva grał w Akademii Muzycznej m.in. kompozycje Johannesa Marii Stauda i Gerharda Schedla oraz mieszkającego w Austrii Zbigniewa Bargielskiego, w premierowym zaś *IV Koncercie* Bogusława Schaeffera solistą był pierwszy skrzypek Zespołu, Frank Stadler. Nadto w programie XLVI Festiwalu – w Fabryce Trzciny – znalazł się koncert-instalacja Wernera Raditschniga *Klangplatz* i performans-instalacja Manueli Mitterhuber *non-fiction game*.

Wielecki uważa Muzyczne Forum Młodych za istotne źródło wykonawców muzyki współczesnej, drugie obok młodych zespołów, takich jak warszawski Kwartludium i śląskie orkiestry Muzyki Nowej i Aukso. W roku ubiegłym „znakomicie się to sprawdziło, Klaudiusz Baran stanął na wysokości zadania" organizując świetny zespół dla wykonania *Differenz/ Wiederholung 9* Bernharda Langa. Wobec tego Wielecki myśli o powołaniu stałego składu, promowanego przez Festiwal, który co roku przygotowywałby specjalne programy – no i miałby nazwę, bo na razie jest to „Zespół do Bernharda Langa". Może więc „Bernhard-Lang-Ensemble"? Byłaby to już druga taka formacja obok – reaktywowanego co roku na wrześniowy koncert – Zespołu Młodzieżowego Polsko-Niemieckiego, którego „sprężyną" jest klarnecista Michał Górczyński. Plany obejmują artystyczny pomost Warszawa-Zurych: zespół Collegium Novum podczas swojego koncertu w ramach tegorocznego Festiwalu zagra *Scardanelli Zyklus* Heinza Holligera wraz z młodymi polskimi muzykami (między innymi z MFM) – po czterodniowych warsztatach.

Można mówić o „dziurze" w naszej wiedzy o muzyce austriackiej po Drugiej Szkole Wiedeńskiej – uważa Wielecki. Obecni są Olga Neuwirth, Beat Furrer, Johannes Maria Staud, ale reprezentują oni pokolenie twórców współczesnych. Z dawniejszych wymienia Romana Haubenstocka-Ramatiego (kompozytora polskiego pochodzenia) i Dietera Kaufmanna. Zauważa, że nie zaszkodziłaby energiczniejsza promocja – mniej propozycji konkretnych utworów, więcej zaś informacji i płyt. Wzorem mogą być Holendrzy i Skandynawowie, którzy zwykle co kwartał informują i regularnie przysyłają nagrania.

Kiedy pytam o jego punkt widzenia na „nowe" w muzyce austriackiej, naturalnie pojawia się nazwisko Langa. „Postać osobna, ciekawa, istotna. Ale nie było łatwo przekonać Komisji Repertuarowej, nikt nie znał jego nazwiska prócz Bargielskiego, a i ten tylko z utworów sprzed dwóch dekad." Powstał pomysł na „dziką" inaugurację Festiwalu z multimediami i *DW8* na orkiestrę i dwóch didżejów (ostatecznie utwór ten miał polską premierę na TS), ale nie wzbudziło to entuzjazmu Komisji: pachniało „wpuszczaniem diabła do kościoła". Niemniej udało się.

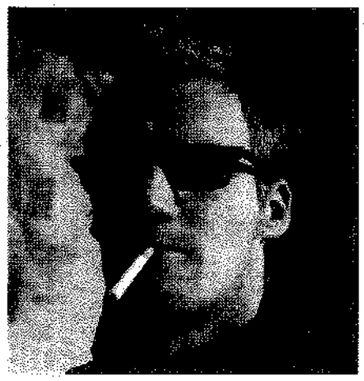
Kto następny? Podpowiadam „Wolfgang Mitterer" i Wielecki podchwytuje: „planowaliśmy go na rok 2005. Słyszałem w Darmstadt, jest szalony jako wykonawca. Jego występy są bardzo efektowne. Odjazd!"

Współpraca polsko-austriacka ma wymiar nie tylko lokalny. Z inspiracji Niemieckiej Rady Muzycznej zawiąże się triumwirat festiwali w Warszawie, Schwaz (Klangspuren, wrzesień) i Berlinie (Ultraschall, styczeń). Każdy z nich da swój zespół (Austriacy dęty, z racji odwiecznych w tej dziedzinie tradycji) i program, i na każdym odbędą się trzy koncerty (Schwaz w 2005, Berlin i Warszawa w 2006). Wielecki pisze utwór orkiestrowy na inaugurację w Schwaz (będzie też z nim spotkanie), w polskim programie jest również opera Hanny Kulenty *Hoffmanniana* w wersji koncertowej i kompozycja Michała Talmy-Sutta na elektronikę z wideo.

Musica Genera to ośrodek specjalizujący się zwłaszcza w najnowszych tendencjach swobodnej improwizacji. Organizuje coroczne festiwale (od czasu do czasu dwa), koncerty, wydaje płyty. Saksofonistka Anna Zaradny i elektronik Robert Piotrowicz, oboje manifestujący swą bezkompromisowość nieco oldskulowym image – długie włosy, „gotycki" styl Anny – stworzyli prężne centrum, mające już chyba pewną renomę zagranicą. „Jako forum nowej improwizacji niewiele ma sobie równych na świecie" – napisał w „Aktiviście" (1/2005) Rafał Księżyk. „Podczas Musica Genera staramy się nie współpracować z innymi miastami, nie organizować tras. Kto chce usłyszeć tę muzykę, musi przyjechać do nas", mówią. Do nas – do Szczecina, niemiecko-polskiego miasta, nieco w Polsce zapomnianego. Blisko jednak stąd na Zachód, do Berlina zwłaszcza. A więc i do nowej muzyki. Pierwszy z Austrii przyjechał kwartet Kantovic (wśród członków Wolfgang Fuchs – jeden z didżejów w *DW8* Langa podczas TS2), który zaproponowało forum, i który zagrał w Teatrze Kana 14 maja 2001 (oraz w Bydgoszczy i Gdańsku). W grudniu tegoż roku – Werner Dafeldecker, Christof Kurzmann, Kevin Drumm, Erik M (Szczecin-Poznań-Warszawa). W styczniu 2002 – Polwechsel, jeden z najwyżej cenionych austriackich zespołów „nowej fali": „kompozytorska precyzja, ale brzmienia nieakademickie – mówi o nich Piotrowicz – krystaliczna przejrzystość, filigranowość, chłód, wyważenie – a mimo to ta muzyka wyjątkowo porusza". Najczęściej bywali Christoph Kurzmann (elektronik i „bardzo aktywna persona" sceny) i Burkhard Stangl (gitarzysta, także jeden z jej filarów); ten ostatni utworzył z Piotrowiczem i Zaradny trio, grywające w Polsce i zagranicą, które w roku 2003 wydało płytę *Can't Illumination*. „Gra ze Stanglem to wielkie doświadczenie. Zażarło" – mówi Zaradny – "to bardzo otwarty człowiek". "W swobodnej improwizacji najlepszy w Europie", dodaje Piotrowicz.

Scena austriacka tworzy wzory funkcjonowania. Zaradny i Piotrowicz uczyli się prowadzić wytwórnię płytową od Dafeldeckera (Durian) i Kurzmanna (Charhizma). Płyt Musica Genera wydała dziewięć, i to z czołowymi nazwiskami swobodnej improwizacji (Chris Burn, John Butcher, Axel Dörner, Zbigniew Karkowski, Jérôme Noetinger, Taku Sugimoto), nie pomijając Austriaków. Na polskim rynku jest ewenementem ze względu na bezkompromisowość estetyki, zwłaszcza że wydaje płyty z tłoczni, nie CDR-y wypalane w domu. Kontakty zaowocowały nie tylko wycieczkami do Wiednia i regularnym wspólnym graniem, ale i obecnym pobytem Anny Zaradny w centrum kultury quartier21 w roli rezydenta.

Zaradny i Piotrowicz chwalą forum, że „nie zadaje zbędnych pytań, daje swobodę



«zagospodarowania» artystów, nie wywiera presji w zakresie sposobu przedstawienia austriackich twórców".

Krzysztof Gałkowski, *spiritus movens* warszawskiego klubu Jazzgot, uważa się za jednego z pionierów wprowadzania nowej austriackiej twórczości do Polski. Z inicjatywy Roberta Piotrowicza 12 grudnia 2001 w Jazzgocie zagrał kwartet Dafeldecker/Kurzmann/Drumm/Erik M. „To świeża i dobra muzyka" – uważa Gałkowski – „afk jest otwarte, nie promuje tego, co oczywiste – Mozarta i sznycla". Następny był B. Fleischmann (wiosna 2002), potem Radian (wiosna 2003) – „nowy kanon muzyki elektronicznej, równie dobrzy na koncercie, co na płycie, wyjątkowo profesjonalni", Alt+F4 w ramach TS1 („najlepszy był Fennesz – supermocna pigułą"), muzyka taneczna w wakacje 2003: Jürgen Drimal i Marcello Armetta, czyli Vienna Scientist („podstawy nu-jazzu"), znów Radian i Das Synthetische Mischgewebe na Warsaw Summer Jazz Days, Kapitał Band 1 („szczególne brzmienie perkusisty Martina Brandlmayra, który jeździ z własnym bębnem basowym"), duet Tumido („punk-jazz-rock"), Sofa Surfers z Klein Records („podwaliny brzmienia vienna sound/downtempo, środkowoeuropejski triphop"), TS2.

fot.: Bernhard Lang, Patrick Pulsinger

Scena austriacka ma własny styl i niepowtarzalne brzmienie, uważa Gałkowski. Kiedy tu przyjeżdżają – nawiązują kontakty, pytają o polskie dema; dobrze rozumieją idee współpracy. W Austrii grali więc m.in. Robotobibok, twórcy z mik.musik.l., m.bunio.s, Pink Freud. Podsumowuje, że Austriacy byli jednym z motorów działalności klubu, „dużym kołem zębatym", a bez wsparcia forum połowa koncertów nie odbyłaby się. „Swoimi występami uwiarygodniali naszą markę, przecierali szlaki do innych twórców".

Przedsięwzięciem powstałym z inicjatywy austriackiego forum kultury (w osobie dyrektora Stadlera), ale też odzwierciedlającym potrzebę odczuwaną przez osoby z różnych środowisk, jest Międzynarodowe Spotkanie Turning Sounds, którego mam przyjemność być kuratorem. Zgodnie z duchem nowej formuły ośrodka na Próżnej – forum, a nie instytutu kultury narodowej – Spotkanie gromadzi twórców i działaczy z różnych stron świata i różnych kręgów muzyki poszukującej (a więc tyleż „poważnej", co „rozrywkowej"), by przełamywać podziały i uprzedzenia, wzajemnie informować się o dokonaniach, wypróbowywać możliwości syntezy i wspólnie poszukiwać rozwiązań ważnych kwestii. Udział merytoryczny i nominalny Warszawskiej Jesieni podkreśla wagę i zrozumienie tych problemów; w ramach ubiegłorocznego Festiwalu odbyła się konferencja Międzynarodowego Stowarzyszenia Centrów Informacji Muzycznej (IAMIC), powtarzająca sporo tematów ze Spotkań.

Obecność austriackich praktyków i teoretyków wnosiła istotne zagadnienia współczesności. Bernhard Lang – symbolicznie już związany ze Spotkaniem, obecnie pełniący także rolę konsultanta – przedstawiał swą twórczość, filharmoniczną, ale silnie czerpiącą z innych kręgów, prawdziwie syntetyczną; udzielał się jako improwizator; wysuwał nawet odważne tezy na temat historii muzyki polskiej. Grono myślicieli wprowadzało nas w zawiłości współczesnej kultury muzycznej i osiągnięcia w jej interpretowaniu: Christian Scheib i Susanna Niedermayr (jako konsultanci TS 1), Christian Höller (Globalna elektronika jako przypadek kontroiny demokratyzacji kultury) oraz Peter Rantaša (w błyskotliwej krytyce obecnego systemu ochrony praw autorskich). Festiwal Alt+F4 (część TS1), autorstwa Stowarzyszenia „Salvia", przedstawił czołówkę austriackiej elektroniki (ze specjalnym naciskiem na Petera „Pitę" Rehberga i najgorącej chyba przyjętego Christiana Fennesza), ale i grono ich „uczniów" z Polski. Z kolei na drugim Spotkaniu swoje dokonania prezentował subtelny, klarowny elektronik Klaus Filip („oscylatory sinusowe") i improwizujący pianista Hannes Löschel wraz ze wspominanym Burkhardem Stanglem. W cyklu warsztatowym improwizacje z Fenneszem (TS1) w opinii wielu stanowiły jeden z najmocniejszych punktów Spotkania, zaś grono wyznawców wsłuchiwało sie w słowa Patricka Pulsingera o produkcji muzycznej, dotyczące m.in. jego obrazoburczych remiksów Jeziora łabędziego, które przyniosły „drugą młodość" wiedeńskiej Volksoper. Pulsinger zagrał też do tańca w Piekarni i uczestniczył w warsztatach dieba13, który z kolei dwukrotnie czarował didżejów swoim radykalnym podejściem do gramofonu i zagrał w *DW8* Langa na pamiętnym koncercie w Akademii Muzycznej (TS2).

Turning Sounds – obecne na mapie kulturalnej Warszawy i Polski od 2003 – co roku znacznie zwiększa swój budżet, ostatnio zaś powołało Stowarzyszenie Turning Sounds; niemniej austriackie forum kultury, oferując szerokie wsparcie, pozostaje jednym z jego filarów. Plan na rok 2005 zakłada Spotkanie w sierpniu, o szczególnym charakterze: muzyka w przestrzeniach miejskich Warszawy, integrująca festiwal ze stolicą. Projekt realizowany będzie przy współpracy władz miasta.

Scena austriacka znana jest z otwartości na międzynarodowe kontakty, co zresztą jest cechą funkcjonowania całej awangardy muzycznej. Muzycy wymieniani w niniejszym tekście grywają i nagrywają w najrozmaitszych, nieraz karkołomnych składach, bardzo wiele podróżują – często za skromne honoraria, bardziej „dla sprawy" – i znani są na całym świecie. Ich działalność przełamuje tradycyjną marginalność awangardy, odzwierciedla nową tendencję: muzyka radykalna, dotąd zamknięta w środowiskowych gettach, staje się obiektem adoracji szerszej, niekształconej formalnie publiczności z całego świata, co, rzecz jasna, daje zupełnie nowe możliwości. Nowe technologie, alternatywne drogi dystrybucji pozwalają na znacznie skuteczniejsze rozprzestrzenianie idei, a w końcu nawet korporacyjna muzyka popularna czerpie z nich i ogłasza je nowinkami.

Jako kurator staram się, by na sprawy kultury muzycznej nie wpływały kwestie polityczne, by Spotkanie mogło toczyć się „ponad podziałami" – silne nastroje antyamerykańskie sprzed dwóch lat miały swoje drobne odbicie na Turning Sounds... Wydaje mi się, że Spotkanie dobrze odzwierciedla internacjonalistyczny, otwarty aspekt kultury austriackiej. To jedna z najbardziej godnych upowszechniania zalet tego kraju. Znamy przecież i odmienne tendencje.

Antoni Beksiak, marzec 2005

APENDYKS

(lipiec 2006)

Powyższy tekst napisany został na zamówienie czasopisma „Secesja" – wydawanego przez austriackie forum kultury – i ukazał się w numerze 1/2005 w wersji polskiej i niemieckiej.

By dowiedzieć się o wydarzenia „w międzyczasie", rozmawiałem z Tadeuszem Wieleckim i Robertem Piotrowiczem, jako że Jazzgot nie znalazł kontynuacji, choć w jego ostatniej siedzibie w Pałacu Kultury funkcjonował potem bardzo ciekawy i pod pewnymi względami podobny klub 1955.

Wielecki: „Nowy dyrektor afk Walter Maria Stojan jest równie chętny do współpracy jak Andreas Stadler. Przeprowadziliśmy bardzo fajną rozmowę, choć na razie na tym się skończyło, nie było dotąd ścisłej współpracy. Niemniej snujemy plany. Czaję się do skoku, żeby w 2007 w związku z jubileuszem Warszawskiej Jesieni przyjechał zespół Klangforum Wien, co jest dość trudne z przyczyn finansowych. (afk nie może pomóc, ponieważ zespół jest innymi kanałami finansowany przez państwo austriackie)."

„Bernhard-Lang-Ensemble" został reaktywowany w ubiegłym roku i oficjalnie ochrzczony nazwą Muzyczne Forum Młodych, z racji związków z nieustającym przedsięwzięciem afk pod tą nazwą. Wziął udział w warsztatach ze szwajcarskim zespołem Collegium Novum Zurich i w wykonaniu Scardanelli-Zyklus Holligera 17 września. Zespół MFM istnieje nominalnie i działa od czasu do czasu; w tym roku wystąpić miał w inscenizacji opery Hoffmanniana Hanny Kulenty, którą przełożono jednak na 2007 i którą włączy do repertuaru Teatr Dramatyczny (w sumie będzie 15 spektakli).

afk udostępniło salę na spotkanie z Toshio Hosokawą 19 września 2005 i wsparło duet Franz Hautzinger (trąbka) – Jacek Kochan (perkusja), który 3 czerwca grał na festiwalu „Warszawa Jest Trendy" w roli zwiastuna XLXIX Jesieni. Wystąpią też we wrześniu. Na Jesieni, w klubie M25, miało również zagrać trio Piotrowicz/Stangl/Zaradny, lecz gość austriacki był już w Polsce w tym roku (patrz niżej) i nie można było sfinansować powtórnej wizyty.

W odpowiedzi na moje pytanie Wielecki potwierdza, że w porównaniu z takimi krajami jak Holandia, państwa skandynawskie, Irlandia lub Litwa obraz muzyki współczesnej wyłaniający się za sprawą promocji austriackiej jest niepełny. Brakuje systemowego sposobu informowania o tym, jak funkcjonuje twórczość kompozytorska, jakie są ośrodki, jakie możliwości finansowania wizyt, co oczywiście nie oznacza, że żądanych informacji otrzymać nie można, a dzieje się tam bardzo wiele. Austria nie prowadzi „ekspansji"; być może z racji wielkich tradycji muzycznych nie ma poczucia, iż powinna się reklamować. Brakuje periodyku o nowej muzyce. Dla porównania: Litwa dostarcza świetną informację o nowych dokonaniach, spisy pomocnych instytucji, płyty, książki, a przedstawiciele tamtejszego środowiska przyjeżdżają do Polski i zachęcają do współpracy.

Co do planów na przyszłość, Mitterer został na razie odłożony, natomiast Warszawska Jesień przedstawi Bernharda Gandera – zresztą na skutek promocji Austriaków – głośną obecnie postać w tamtejszym środowisku. W związku zaś z polskim profilem tegorocznego Festiwalu, na 30 września zaplanowano Symfonię „K" (1965) Haubenstocka-Ramatiego, w Polsce nigdy dotąd nie wykonywaną. Symfonia jest kompozycją w stylu sonorystycznym, bardzo szlachetnym, a porównania z Pendereckim z tamtego czasu są – zdaniem Wieleckiego – powierzchowne. Jest to bowiem muzyka „bardziej duchowa, a mniej fizyczna", wyrażająca odmienny temperament twórczy.

Program wspomnianego festiwalu w Schwaz w roku 2005 zawierał akcent polski, obejmujący 9 września prawykonanie utworu Wieleckiego Ławice (Schwärme, 2005), zamówienie kompozytorskie dla Ewy Trębacz oraz występy między innymi Bauera i Duchnowskiego. Ławice zabrzmiały także na Ultraschall 20 stycznia 2006. Natomiast zapowiadany „triumwirat artystyczny" jest w trakcie przygotowań; szefowie festiwali spotkali się ostatnio na rozmowach na majowych Wittener Tage für neue Kammermusik.

Wielecki dodaje: „Szczególną zaletą współpracy z zespołem Muzyczne Forum Młodych i austriackim forum kultury jest bardzo dobra atmosfera. To ważne dla wspólnej pracy, stymulujące, nawet jeśli efektów nie ma od razu. Nie ze wszystkimi instytucjami współpracuje się tak dobrze".

Robert Piotrowicz uzupełnia kalendarium wydarzeń: na Festiwal Musica Genera zaprosiliśmy Fennesza, Burkharda Stangla i Dieba13 dzięki wsparciu afk. „Współpraca gładka, pełna kultura i profesjonalizm pani Brzozy." Ponadto forum szybko informuje o możliwościach, co ułatwia organizację.

Rezydencja Anny Zaradny w quartier 21 zakończyła się według planu, oboje współtwórcy Musica Genera pracowali też w wiedeńskim Amman Studio, organizując tamże 25 marca 2005 Musica Genera Night z udziałem Dafeldeckera, Dieba13, Martina Siewerta i Stangla. Być może z nagrań zarejestrowanych tej nocy powstanie płyta.

Ze Stanglem współpracują systematycznie, brali udział w przygotowanym przez niego i Konrada Rennerta koncercie-spektaklu Summe von nullen (Suma z zera) *w Muzeum MAK w Wiedniu (4 października 2005). Tekst, który stanowi wiodący element utworu, napisał Rennert według m.in. Canettiego i Leca, zaś warstwę muzyczną można określić jako kompozycję współczesną z elementami improwizacji. Na pewno będą miały miejsce dalsze odsłony tego przedsięwzięcia, choć twórcy nie mogą obiecać, że w Polsce.*

Niestety, wraz ze zmianą dyrekcji forum – twórca Spotkania – wyraziło désintéressement, redukując stopniowo wsparcie, co ostatecznie doprowadziło w tym roku do rozwiązania współpracy. Cofnięto także przyznaną już dotację na projekt wydawniczy. Dziś filarem Turning Sounds jest Niemiecka Rada Muzyczna

Antoni Beksiak, lipiec 2006.

Dziękujemy autorowi, redakcji pisma „Secesja" oraz dyrekcji austriackiego forum kultury za zgodę na przedruk oryginalnego tekstu.

STEREOTYPY

powinny należeć do przeszłości

rozmowa z Andreą Brzozą z Austriackiego Forum Kultury

Jakie są źródła i założenia obecnie praktykowanego modelu działania Austriackiego Forum Kultury? W odróżnieniu od podobnych instytucji reprezentujących inne kraje europejskie, które skupiają się przede wszystkim na własnej aktywności (głównie informacyjnej i edukacyjnej), forum koncentruje się głównie na animowaniu, motywowaniu bądź inicjowaniu zdarzeń artystycznych. Jak ma się ten model do praktyki sprzed 1989 roku?

Przed 1989 rokiem tego typu działalność była w zasadzie niemożliwa. Wtedy również afk (a właściwie Austriacki Instytut Kultury) skupiło się na własnej aktywności. Ważniejszy był dostęp do zachodnich książek, prasy, dobrych nagrań (ogromna kolekcja płyt analogowych), ale też do stypendiów. To był otwarty dom, którego stałymi gośćmi byli tacy ludzie, jak Bartoszewski czy Herbert. Mieliśmy bardzo dobre i bardzo intensywne kontakty z wczesną opozycją. Wpadali także Niemcy z NRD, zwłaszcza do biblioteki, gdzie godzinami studiowali zakazane u nich wydawnictwa. Tak wtedy pojmowaliśmy swoją rolę; to było ważniejsze niż pokazowe koncerty czy wykłady, które ograniczały się przeważnie do występów w naszej siedzibie.
Zmiana po 1989 roku nie dokonała się z dnia na dzień. Tak naprawdę mieliśmy ogromną swobodę i pole do popisu: zbiory powędrowały do Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego, turystami zajął się Austriacki Ośrodek Informacji Turystycznej. Ogólne dyrektywy powstały w Wiedniu, w departamencie polityki kulturalnej MSZ. To bardzo ważna komórka w kraju tak niewielkim, zarazem jednak tak bogatym w zasoby kulturalne, jak Austria.
Przede wszystkim ustalono, że kluczowe jest promowanie twórczości współczesnej. Mozart, Haydn czy Strauss dadzą sobie świetnie radę bez nas. Priorytetem stało się też wspieranie artystów młodych, jeszcze nieodkrytych. Kluczowe założenie jest jednak takie, że najcenniejsze i najbardziej perspektywiczne dla kultury działania to te, w których współpracują ze sobą artyści, naukowcy oraz organizatorzy z obu (lub też z wielu) krajów.
W praktyce utrzymujemy stałe kontakty z profesjonalnymi instytucjami i artystami po obu stronach. W dziedzinie muzyki współczesnej są to austriackie MICA [Austriackie Centrum Informacji Muzycznej – przyp. red.; czytaj też rozmowę na str. XX], wydawnictwo muzyczne Doblinger, muzyczne wydziały uniwersytetów, instytucje opiekujące się dorobkiem konkretnego kompozytora (Arnold Schönberg Center, Ernst Křenek Instytut), ale też szereg samodzielnych artystów, którzy przedstawiają nam ciekawe projekty z wolą zaprezentowania ich w Polsce. Z drugiej są to oczywiście: Warszawska Jesień, filharmonie, akademie muzyczne, festiwale, centra kultury, itd.
Ważny jest tu fakt, że Austria w polityce zagranicznej postrzega siebie jako łącznik pomiędzy Europą zachodnią a wschodnią oraz południowo-wschodnią. Decydują o tym oczywiście uwarunkowania geograficzne i historyczne. Nie jesteśmy więc od tego, żeby promować kulturę narodową, ale właśnie kooperację artystyczną i intelektualną w relacjach międzynarodowych. Jest to zgodne z logiką rozwoju współczesnego świata, który staje się coraz mniejszy i coraz bardziej kulturowo zintegrowany.
Warto w tym kontekście przywołać powstałą z inicjatywy austriackiej na początku lat 90. Platformę Kultury Środkowoeuropejskiej. Współtworzyli ją ponadto ówcześni kandydaci do Unii Europejskiej: Polska, Czechy, Słowacja, Słowenia, Węgry. Co roku szefowie resortów kultury MSZ tych krajów spotykają się i wymyślają kolejne projekty. W 2000 roku miało to miejsce w Warszawie i my z tej okazji zorganizowaliśmy koncert Central European Jazz Connection. To był nowo powołany zespół składający się ze znakomitych muzyków wszystkich tych narodowości.

Zasadą działań kulturotwórczych afk wydaje się też być pozostawienie wolnej ręki reprezentantom spontanicznej, oddolnej inicjatywy; udzielanie wsparcie finansowego i organizacyjnego bez silnej ingerencji w szczegóły wydarzenia. Z jednej strony sprzyja to swobodnemu przepływowi idei oraz doświadczeń; z drugiej strony ogranicza jednak wpływ afk na oblicze kultury austriackiej w Polsce oraz kształt wymiany polsko-austriackiej. Jakie przesłanki zadecydowały o przyjęciu takiej „liberalnej" strategii?

Głównym zadaniem afk jest wspieranie kontaktów między polskimi i austriackimi twórcami kultury. Nam się po prostu nie wydaje, że jesteśmy we wszystkim najmądrzejsi. Pozwalamy działać tym, którzy wiedzą od nas lepiej. Przykładami takich kooperacji są oczywiście festiwale Musica Genera czy Turning Sounds. Ludziom, którzy pokazali już swoją wiedzę i talent organizacyjny, zostawiamy wolną rękę; pomagamy finansowo i organizacyjnie, nie ingerując w meritum. Innymi słowy, nasze zadanie polega na tym, żeby wiedzieć, kogo z kim warto skontaktować, a nie żeby mówić im, co mają dokładnie zrobić. Zbyt duża ingerencja w szczegóły może wręcz hamować twórczy rozwój.
Są też oczywiście nasze własne inicjatywy i wtedy sami decydujemy o szczegółach. Ale trudno, żebyśmy narzucali cokolwiek chociażby Komisji Programowej Warszawskiej Jesieni. Z kolei pomysł Turning Sounds wyszedł od nas, ale potem zaczął żyć własnym życiem. Nie jesteśmy „zazdrosnymi rodzicami". Jeśli projekt jest dobry, to będzie istniał dalej, w naszych ramach organizacyjnych lub poza nimi. Złe projekty umierają śmiercią naturalną.

Na obecny wizerunek afk ogromny wpływ miała działalność poprzedniego dyrektora, Andreasa Stadlera. Polityka Waltera Marii Stojana zdaje się być, z punktu widzenia postronnego obserwatora, jej kontynuacją. Które wątki są w szczególności rozwijane, które modyfikowane, jakie nowe cele i projekty pojawiły się już bądź jeszcze się pojawią?

Zgodnie z hasłem „never change a winning concept" kontynuacja tego, co zbudował dyrektor Stadler, stanowi naturalny punkt wyjścia. Nowości to rozszerzenie działalności na tak zwanej prowincji, utworzenie pisma „Secesja", wzmożona współpraca z innymi europejskimi ośrodkami kultury, np. z czeskim oraz bułgarskim.

Wzmiankowany wcześniej „liberalizm" przejawia się także w przełamaniu schematu „imprez austriackich" bądź „austriacko-polskich" odbywających się w Polsce. Turning Sounds czy Musica Genera to festiwale o ewidentnie multikulturowym charakterze. W Polsce dominuje etos kultywowania dziedzictwa narodowego (Chopin) oraz kształtowania i pielęgnowania kanonu kultury narodowej (Górecki, Penderecki). Jak, według Państwa, pojmować należy dziś, w kontekście kulturowej globalizacji oraz integracji europejskiej, kategorię „kultury narodowej"?

W samej Austrii państwo nadal wspiera przede wszystkim rodzimą twórczość (austriacki podatnik – austriacki artysta). Niezależnie od tego rozwój kulturowy w Europie i na Świecie nie może się odbywać wyłącznie w skali lokalnej, narodowej (patrz: „patriotyzm jutra"). Wartość rodzimych impulsów musi zostać skonfrontowana z innymi kulturami, bo tylko wtedy może zaistnieć, zostać zauważona.
W Polsce stosunek do tradycji narodowej odzwierciedla oczywiście zawiłą historię. Tak pojęty patriotyzm był przecież w XIX wieku warunkiem koniecznym przetrwania. Z kolei Austria ma tradycję wielokulturowej, pluralistycznej monarchii habsburskiej, ale też przykry epizod narodowego socjalizmu. Stąd w Austrii potrzeba tradycyjnie pojętego myślenia patriotycznego jest znikoma.

Muzyka austriacka (zwłaszcza elektroniczna i improwizowana) przeżywa od lat kilkunastu bujny rozkwit. Jaką rolę odgrywa w tym procesie właśnie elastyczny model wsparcia instytucjonalnego dla oddolnych inicjatyw? W polskiej polityce kulturalnej funkcjonują wciąż bardzo wąskie, hermetyczne środowiska, instytucje, a nawet swoiste „lobby" oraz ściśle, zamknięte reguły społecznej legitymizacji twórczości artystycznej (na przykład przez formalne wykształcenie). Czy powyższe kwestie bywały w Państwa działalności „murem nie do pokonania"?

W publicznym mecenacie kultury naturalną kwestią są tak zwane priorytety (w Austrii: Wiener Staatsoper, Wiener Philharmoniker, Salzburger Festspiele). Jednocześnie liczba i różnorodność instytucji uprawnionych do wspierania kultury oraz wyposażonych w odpowiednie ku temu środki jest na tyle duża (na przykład rządy krajów związkowych, gminy), że gwarantuje mecenat w najróżniejszych dziedzinach.
W Austrii formalne wykształcenie czy dziedzina twórczości nie mają tak dużego znaczenia; liczy się jakość i nowatorstwo.

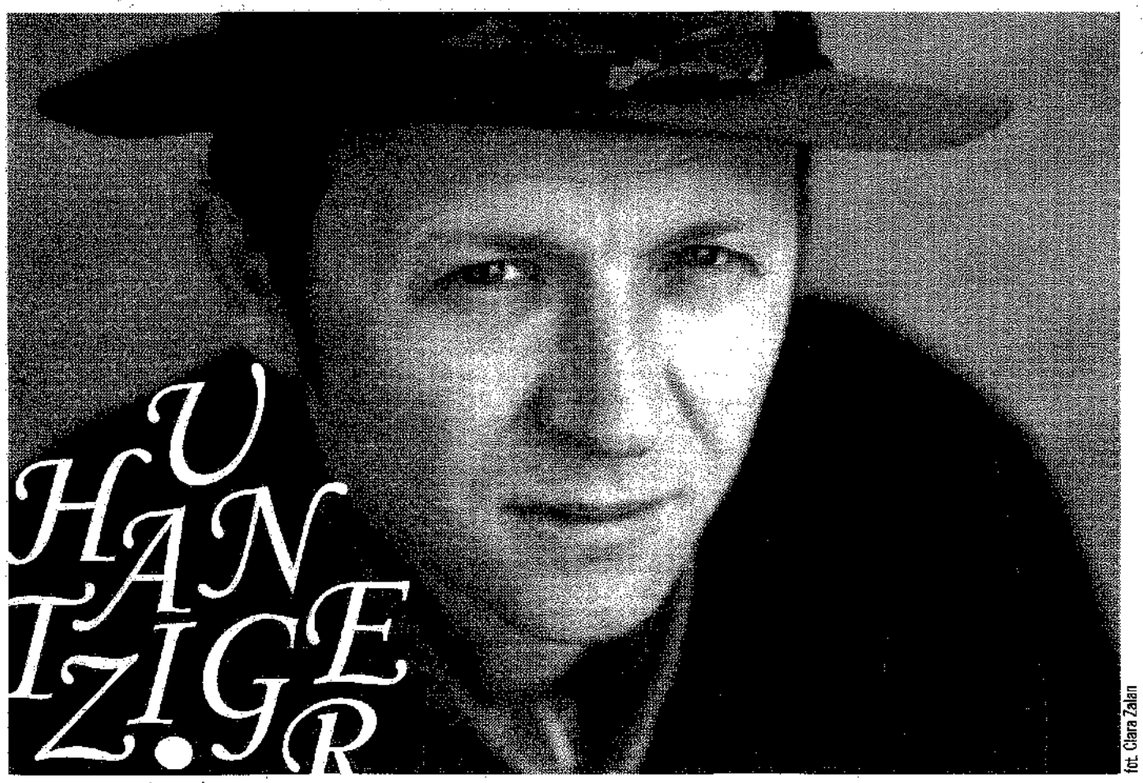
Festiwal Turning Sounds projektowany był jako forum spotkania tak zwanej muzyki akademickiej z alternatywną. O wiele bardziej godny uwagi wydaje mi się jednak problem bardzo ubogich kontaktów międzynarodowych w pierwszym z tych środowisk. Wielu twórców o klasycznym rodowodzie ma bardzo nikłe pojęcie o działalności kompozytorów z Ameryki, Azji, ale też Europy Zachodniej, w tym Austrii. Świetnym przykładem Bernhard Lang odkryty właśnie dzięki Turning Sounds...

To prawda. Planowaliśmy kiedyś cykliczne spotkania kompozytorów w ramach Środkowoeuropejskiej Platformy Kulturalnej. Niestety projekt nie wypalił. Zamiast tego powstało Turning Sounds.
Z drugiej strony u młodych zauważam prawdziwy głód wiedzy. Przykładem prowadzony przeze mnie cykl koncertowy „Muzyczne Forum Młodych". Przez te sześć lat spotkałam tylu instrumentalistów poszukujących nowego repertuaru i nowych, międzynarodowych kontaktów...

Czy dostrzegacie Państwo inne problemy oraz stereotypy hamujące rozwój polskiej kultury oraz jej wymiany z innymi krajami?

Stanowisko austriackie: stereotypy powinny należeć do przeszłości.

Rozmowa odbyła się pod koniec czerwca w warszawskiej siedzibie afk. Następnie uzupełniana była drogą elektroniczną. Pytania zadał, odpowiedzi wysłuchał Michał Mendyk.
Więcej na www.austria.org.pl



fot. Clara Zalan

O tym, który wyruszył, by nie zginąć

Franz Hautzinger *To Trumpet Is A Lonely Way*

Od lat Franz Hautzinger jest na ustach i w uszach wszystkich, tak w rodzinnej Austrii, jak i za granicą. Czas więc dokonać podsumowania. Szczególnie teraz, gdy w jego muzyce dokonują się frapujące zmiany.

Franz Hautzinger do tej pory

W ciągu minionych 20 lat Franz Hautzinger stał się jednym z najważniejszych przedstawicieli awangardy austriackiej. Jako niemal wzorcowe traktuje się takie jego płyty, jak *Gomberg* (na trąbkę solo) i *Dachte Musik* (nagraną z Radu Malfattim).

Po latach kompozycji abstrakcyjnych, elektroakustycznych nadszedł czas na kolejny etap (Hautzinger jakiś czas temu powiedział na ten temat: „To, co można zrobić na laptopie, pracując na samplach, musi się też udać przy pomocy pudełka zapałek").

Z jednej strony muzyka Hautzingera staje się bardziej konkretna, w znaczeniu rytmiczności (elementy groove'u), tonalności i melodyjności, a trąbka, jako instrument dęty blaszany, zyskuje na znaczeniu. Z drugiej natomiast, przed jego improwizacyjnym językiem otwierają się nowe, nieoczekiwane horyzonty. Za przykład tej pierwszej tendencji niech posłuży płyta *To Trumpet Is A Lonely Way* na zespół, zaś drugiej – *Franz Hautzingers Oriental Space*, w której nagraniu wziął udział improwizujący kwartet z Helge Hinteregger i dwójką libańskich muzyków: Mazenem Kerbajem (trąbka) i Sharifem Sehnaoui (gitara).

Przełom w muzycznej biografii artysty wyszkolonego na jazzie (który jeszcze od czasu do czasu grywa) spowodowała choroba – paraliż warg przez długi czas uniemożliwiał mu grę na trąbce. Dokładnie wtedy nastąpił boom na eksperymentalną muzykę elektroniczną i rozpoczęła się kariera laptopa jako nowego narzędzia tworzenia muzyki. Głównym założeniem w pracy Hautzingera stało się przełożenie tej nowej estetyki brzmienia na czysto akustyczne możliwości trąbki.

„Przy całej zewnętrznej redukcji do aforystycznych skrótów i lakonicznych gestów (ulotne strzępy melodii, wypchnięte w ciszę pojedyncze dźwięki, wypracowane mikrobrzmienia lub występujące miejscami ćwierćtony), muzyka Hautzingera charakteryzuje się gęstą, budzącą liczne skojarzenia fakturą, definiowaną raczej poprzez takie parametry jak gęstość, wolumen i barwa, niż przez wyraźnie rozróżnialne wysokości dźwięków i wartości rytmiczne" (Claus Peham). Jej rezultatem są zaskakujące efekty brzmieniowe, zupełnie nietypowe dla trąbki – niskie basy godne klubowych pomieszczeń, oczyste burdony, ostre odpryski dźwięków i wiele innych zaskakujących barw.

Eksperyment a ćwiczenie

„Muzyka improwizowana przeżywa obecnie stagnację, gdyż osiągnęła poziom, na którym gubi się w szczegółach, gdzie nie dzieje się nic nowego. Również twórcy muzyki elektronicznej nie mają żadnych wielkich perspektyw. Ustaliły się pewne reguły gry. Dotąd ważna była sama droga, a teraz chodzi o ranking najlepszych."

Franz Hautzinger uważa, że na jego rozwój wpłynęły również postępy w grze na instrumencie. Po blisko 10-letniej przymusowej przerwie nowe wyzwanie stanowi dla niego przede wszystkim ćwiczenie na trąbce. W każdym razie motorem jest zawsze twórcze podniecenie. Po osiągnięciu najwyższego punktu abstrakcji do jego twórczości wkradła się nuda – cel nie był już wyzwaniem, zaś eksperymentowanie stało się już tylko dążeniem do perfekcji.

Potrzebna była przebudowa muzycznych fundamentów, a o tym, że to się udało świadczy przede wszystkim płyta *Gomberg*. O ile to właśnie nagranie (wytwórnia Grob) było manifestacją abstrakcji, o tyle na drugiej płycie pod tym samym tytułem, wydanej w następnym roku artysta przyznaje się do trąbki jako instrumentu, do różnorodnych technik gry, do kompozycji, melodii i harmonii, często z elementami muzyki sakralnej.

Jednak nawet jeśli obecnie mówi on raczej o grze akustycznej, a w mniejszym stopniu o majstrowaniu przy dźwiękach, to nadal ma na myśli eksperymentowanie. Poszukiwanie własnego języka muzycznego nigdy się nie kończy, a „eksperyment" jest pojęciem o wielu znaczeniach. Pozostawanie eksperymentatorem ma dla niego szczególny sens, gdyż „tylko to, co nowe, jest tak naprawdę twórcze".

Jedynie ktoś, kto przez prawie 20 lat próbował wszystkich gatunków i wszędzie „terminował" (czyli Hautzinger), ma prawo tak mówić. Tym bardziej, że, jego zdaniem, „eksperymentowanie" nie jest stylem muzycznym, lecz postawą duchową. „Awangardyści są we wszystkich rodzajach muzyki, tak w elektronice, jak i w muzyce ludowej."

Według Hautzingera eksperymentowanie czy bycie awangardystą to raczej świadoma decyzja niż działanie intuicyjne. Dla niego to nawet konieczność: „Poszukiwanie jest podstawą, ale także procesem bardzo emocjonalnym. Sposób wykonania danego rytmu, melodii, powoduje powstanie ładunku emocjonalnego."

Eksperymentowanie to zatem kwestia przeróżnych motywacji i poziomów – intelektualnego, formalnego i konceptualnego, jak również emocjonalnego. Gdy jednego lub kilku z tych czynników zabraknie, muzyka eksperymentalna skazana będzie na stagnację.

Przez dziesięć lat trwały (nie tylko w Wiedniu) poszukiwania, stawiano i obalano granice, tworzono nowe brzmienia. A teraz najważniejsze jest to, kto jest w tym najlepszy. Wniosek: mało postępu, za to dużo perfekcjonizmu. Ale Franz Hautzinger pozostaje optymistą: „Znów będzie ciekawiej".

Przedstawiciel sztuki, narodu i jego ambicji

Niemal płynnie przechodzi Hautzinger do polityki i staje się przy tym bardzo podekscytowany. Szczególnie w 2000 roku, w czasie „bojkotu"[1], określano go często jako przedstawiciela skrajnej prawicy, odwoływano koncerty. Przy czym on sam uważa się za reprezentanta kultury i współtwórcę image'u Austrii za granicą, co w niektórych sytuacjach bywa kłopotliwe. „Kiedy politycy siedzieli i narzekali, my byliśmy w trasie i próbowaliśmy naprawić wizerunek Austrii. Ten rząd jest skrajnie niekompetentny, więc w obecnej sytuacji nie chcę mieć nic wspólnego z polityką."

A im dłużej pozostaje w trasie, tym bardziej uczy się Hautzinger cenić Wiedeń, szacowną stolicę Austrii, swoją bazę. „Mimo czystek nazistowskich to miasto ma wciąż wielką moc! Naprawdę szkoda, że ze względu na naszą historię nie możemy powoływać się bezpośrednio na wypędzonych, choćby Weberna. Również publiczność jest tak wykształcona, jak nigdzie indziej. Podczas występów nie zdarzają się incydenty, w przeciwieństwie do Berlina czy Londynu."

Wysoki poziom kultury uzasadnia Hautzinger mieszczańską historią Wiednia. On sam mówi ciągle jeszcze o „mieszczaństwie" i to w jak najbardziej pozytywnym znaczeniu: Jego zdaniem w takich miejscach jak Wiener Konzerthaus można pozwolić sobie na eksperymenty między innymi dlatego, że chcą tego zarówno wykształceni mieszczanie, jak i przedstawiciele środowisk alternatywnych.

W pewnym sensie jednak (paradoksalnie) szkoda, że Wiedeń wykazuje tyle zrozumienia dla eksperymentów, uważa artysta. Z tego właśnie powodu nie dochodzi do konfrontacji, takich jak niegdyś bijatyki wśród publiczności podczas koncertów Weberna. Winne jest również radio, ciągnie dalej artysta, gdyż w żadnym innym kraju awangarda nie jest tak hołubiona przez media, jak tutaj. No tak...

Mimo wszystkich tych udogodnień awangardystom nadal nie jest łatwo dotrzeć do publiczności. Być może dlatego rady Hautzingera na temat tego, jak zrobić karierę i odnieść sukces, sprowadzają się w zasadzie do porzekadła: bez pracy nie ma kołaczy. Wielu z jego kolegów, opowiada muzyk, którzy dziesięć, piętnaście lat temu byli lepsi i bardziej utalentowani, zniknęło, gdyż zabrakło im konsekwencji w działaniu.

Praca to dla niego również ćwiczenie. „Ćwiczenie" odnosi się, według artysty, nie tylko do umiejętności muzycznych – chodzi również o rynek, kontakty, itd...

Życie i sztuka sprowadza się do dbania o postępy i o wolność własnego „ja" na wolnym rynku...

Paul Stark

Przekład: Katarzyna Kwiecień
Redakcja: Anna Pęcherzewska i Michał Mendyk

Tekst opublikowany został pierwotnie w znakomitym austriackim piśmie poświęconym muzyce improwizowanej „Skug", nr 60. Polecamy stronę www.skug.at i sam magazyn. Równocześnie dziękujemy Autorowi i Redakcji za zgodę na przedruk.

[1] Mowa o trwającym rok bojkocie Austrii na forum Unii Europejskiej po dojściu do władzy Partii Wolnościowej Jörga Haidera [przyp. red.]

Na tropie dźwięko wych drobin

Martin Brandlmayr - wywiad

Martin Brandlmayr jest jednym z najbardziej aktywnych muzyków sceny wiedeńskiej. Ten posiadający klasyczne wykształcenie perkusista od wielu już lat zaskakuje słuchaczy wszechstronnością stylistyczną oraz niekonwencjonalną techniką gry. Współtworzy kilka ważnych projektów muzycznych takich jak Radian, Trapist, Kapital Band 1, Autistic Daughters. Jego nazwisko pojawia się gościnnie na wielu płytach i kompilacjach (np. Version Train Mapstation, In memoriam - Max Brand, Mottomo Otomo/Unlimited XIII), ale tworzy także solo (Manual mode, 7). Współpracuje z czołówką artystów eksperymentalnej elektroniki oraz free improv: Christianem Fenneszem, Wernerem Dafeldeckerem, Johnem Tilbury, Axelem Dörnerem, Christofem Kurzmannem, Sachiko M, Stefanem Schneiderem, Martinem Siewertem, Burkhardem Stanglem, Joe Williamsonem, Otomo Yoshihide, Tonym Buckiem i innymi. Wydał kilkanaście płyt dla najważniejszych wytwórni na całym świecie (m.in. Mego, Thrill Jockey, Erstwhile, HatHut, Kranky) oraz brał udział w największych festiwalach muzyki elektronicznej: Transmediale (Berlin), Domino (Bruksela), Avanto (Helsinki), Netmage (Bolonia), Ertz (Bera), All tomorrow's Parties (Camber sands), Ars Electronica (Linz), Impakt (Utrecht), Sonar (Barcelona). Kilkukrotnie gościł z koncertami w Polsce.

Niewątpliwie jednym z ważniejszych przedsięwzięć, w których uczestniczy (do spółki z basistą Johnem Normanem i Stefanem Nemethem obsługującym instrumenty elektroniczne) jest Radian. Muzykę zespołu określić można mianem elektroniczno-akustycznych abstrakcji, przywołujących subtelną post-rockową ornamentykę, nie unikających jednak brudu i hałasu. Wśród instrumentów: perkusja, wibrafon, bas, lecz także cyfrowe i analogowe syntezatory.

Inny projekt z udziałem Brandlmayra – inspirowane muzyką pop Autistic Daughters – obfituje w różnorodne gatunkowo odniesienia: od funku i soulu, po rock oraz jazz. Również Kapital Band 1 ujawnia fascynację popem, obnaża jednak zarazem jego fundamentalne założenia i odsłania przestrzeń dla zupełnie nowej estetyki. Muzycy duetu (obok Brandlmayra Nicholas Bussmann na instrumentach elektronicznych) twierdzą przewrotnie, że twórczość Kapital Band 1 to muzyka, która w takiej postaci i w tym momencie nie ma prawa istnieć. Album Kapital Band 1 2CD wydany przez wytwórnię Mosz Stefana Nemetha (Radian) to w rzeczywistości jeden krążek, który powielić należy na załączony CD-R i sprezentować znajomym.

Kolejną istotną odsłoną aktywności Brandlmayra jest trio Trapist z gitarzystą Martinem Siewertem i basistą Joe Williamsonem, liczącymi się na scenie europejskiej improwizującymi muzykami. Skład ten zarejestrował do tej pory dwie płyty: Highway My Friend *oraz* Ballroom. *Wspomnieć należy jeszcze o niezwykle ciekawej publikacji Brandlmayra z Siewertem* Too beautiful to burn, *wydanej nakładem Erstwhile Records. Muzyka Trapist to bardzo udany zaimprowizowany kolaż rozmaitych estetyk. W porównaniu do twórczości Radiana jawi się ona jako sztuka bardzo oszczędna w środkach, skupiona.*

Charakterystyczny „Brandlmayrowski styl" określają znakomite wyczucie rytmu oraz umiłowanie motoryki. Warstwa brzmieniowa jego dokonań to z jednej strony subtelne jazzowe, soulowe oraz rockowe reminiscencje, z drugiej zaś – nieokiełznane sonorystyczne pejzaże. Muzyk łączy akustyczne i elektroniczne elementy w sposób, który pomimo abstrakcyjnych inklinacji nosi znamiona tradycyjnie pojętej muzykalności. O ile współpraca z innymi artystami polega głównie na improwizacji, o tyle Brandlmayr solo skupia się raczej na zakomponowaniu struktury utworów, badając „ruch, tożsamość i sekwencyjność drobin muzycznych".

Wybrana dyskografia (chronologicznie)
Radian: *radian*; Rhiz, 1998
Radian: *tg 11*; Mego/Rhiz, 2000
Trapist: *Highway my friend*; Hathut, 2002
Radian: *rec.extern*; Thrilljockey, 2002
Mapstation: *version train*; Staubgold, 2002
Siewert/Brandlmayr: *Too Beautiful To Burn*; Erstwhile, 2003
Brandlmayr/Dafeldecker/Nemeth/Siewert: *Die Instabilität der Symmetrie*; Doc/Grob, 2004
Kapital band 1: *2 CD*; Mosz, 2004
Trapist: *Ballroom*; Thrilljockey, 2004
Radian: *Juxtaposition*; Thrilljockey, 2004
Autistic daughters: *Jelousy and diamonds*; CD Kranky, 2004 / LP Staubgold, 2004

fot. Saverio Truglia

Jesteś jedną z barwniejszych postaci wiedeńskiej sceny eksperymentalnej. Od kilkunastu już lat aktywnie udzielasz się w szeregu projektów. Jaki był początek Twojej przygody z muzyką?

Pochodzę z dość muzykalnej rodziny. Mój ojciec kilka razy w tygodniu grywał w kwartecie smyczkowym. Każdą próbę rozpoczynali fragmentem fugi ze *Sztuki Fugi* Jana Sebastiana Bacha. W związku z tym, kiedy byłem dzieckiem, słuchałem sporo podobnej muzyki i wywarła ona znaczący wpływ na to, co robię obecnie. „Kontrapunktyczne" konstruowanie muzyki – zaczynanie kompozycji od niewielkiego motywu, ogniwa, drobiny; następnie budowanie utworu z pojedynczych części ściśle z tym motywem związanych – bez wątpienia wywodzi się z tych wczesnych doświadczeń. Przez osiem lat grałem na wiolonczeli, by w wieku czternastu lat porzucić ją dla perkusji. Na początku uprawiałem głównie muzykę rockową, jednak szybko zdałem sobie sprawę z ograniczonej roli mojego instrumentu w tej stylistyce. Zacząłem poszukiwać nowych technik gry; nie chciałem pełnić wyłącznie funkcji rytmicznej. Chciałem, by możliwości perkusji w większym stopniu wpływały na strukturę utworu. Wtedy właśnie zacząłem głębsze studia nad tym instrumentem.

Zdobyłeś klasyczne wykształcenie podczas studiów na Uniwersytecie Wiedeńskim. Czy znajomość kanonu muzyki współczesnej (utworów Xenakisa, Cage'a, Feldmana) stanowiła dla Ciebie inspirację w poszukiwaniu własnej ścieżki artystycznej?

Klasyczne wykształcenie zdecydowanie mi pomogło. Miałem wspaniałego nauczyciela, Kurta Prihoda, który zachęcał mnie, bym uczył się według własnych zasad. Szansa poznania dzieł wielkich kompozytorów „od środka" z pewnością była wielką inspiracją i poszerzyła moje muzyczne horyzonty. Grałem sporo muzyki współczesnej w trakcie studiów. Chętnie robiłbym to nadal; jednak pochłania to zbyt wiele czasu. Jest szereg projektów, w których biorę obecnie udział, i one stanowią priorytet.

Granie „klasycznych" utworów na perkusję niewątpliwie wpłynęło na moje wyczucie dźwięku, ale też uwrażliwiło na strukturę utworów. Studiując partytury, poznawałem konkretne techniki kompozytorskie... Zresztą ostatnio znowu zacząłem zapisywać muzykę „na kartce", tworzyć receptury, które nie są jeszcze muzyką, lecz stają się nią po odczytaniu i interpretacji. To takie przepisy na danie, które możesz przygotować na wiele różnych sposobów. Dokładne przeciwieństwo pracy z komputerem, na którym tworzysz bezpośrednio „z dźwięków": za każdym razem, gdy staram się coś przearanżować, słyszę od razu gotową muzykę. Ma to swoje wady: gdy słuchasz utworu w trakcie procesu jego tworzenia (tak jest w moim przypadku), to pod koniec zaczyna Ci on działać na nerwy. Olbrzymią zaletą zapisu nutowego jest więc większy poziom abstrakcji. Na początku utwór powstaje w twojej głowie, a dopiero potem go realizujesz. To fascynujące.

Przez te lata udało Ci się wypracować własne, charakterystyczne brzmienie i sposób gry na perkusji. Czy ten „Brandlmayrowski styl" jest wynikiem w pełni świadomego działania czy może raczej przypadku?

Myślę, że kluczowa dla jego rozwoju jest ciekawość i ciągłe poczucie niezadowolenia. Bardzo wiele nauczyłem się od innych muzyków i kompozytorów, zawsze jednak z dystansem podchodziłem do swych fascynacji. Starałem się nie ulegać zbyt dosłownie pewnym wpływom ani nie powielać gotowych wzorców. Zawsze miałem głęboką świadomość własnego świata muzycznego i jego struktury. Mam bardzo „plastyczne" podejście do muzyki. To, co tworzę, musi mieć sens jako utwór muzyczny, lecz także jako pewna struktura wizualna. Jest to swego rodzaju rzeźba. Istnieje więc „układ" jako taki (aranżacja przestrzeni muzycznej) oraz elementy, które się nań składają (rozmaite dźwięki). Pomiędzy nimi jest cisza, która jest niezwykle ważna jako przeciwieństwo dźwięku. Ten z kolei ma swoje dwa bieguny: biały szum oraz ton prosty. Wszelkie inne możliwości funkcjonują w kontekście tej opozycji.

Który rodzaj twórczości jest Ci bliższy: improwizacja czy kompozycja?

Odpowiadają mi obie formy wyrazu. Jednakże usilnie poszukuję precyzji muzycznych interakcji, którą osiągnąć mogę komponując. Wspaniale byłoby połączyć oba bieguny w sposób nie budzący poczucia kompromisu.

Czy możesz wskazać osoby, które miały największy wpływ na Martina Brandlmayra jako muzyka?

Radian - fot. Saverio Truglia

Cóż, postaram się... Niewątpliwie Perotin, Jan Sebastian Bach i w ogóle muzyka barokowa, Gérard Grisey, Morton Feldman, John Cage, Iannis Xenakis, Steve Reich, Depeche Mode, Codeine, wczesny Tortoise, Paul Klee, Mies van der Rohe i cały ruch Bauhaus, Le Corbusier, The Melvins, Christian Fennesz... Nie mogę też pominąć Franza Hautzingera (wykładającego notabene na Uniwersytecie Wiedeńskim), który wielokrotnie mnie inspirował, ale też brał czynny udział w realizacji moich pomysłów. Wszyscy muzycy, z którymi pracuję, mają pewien – większy bądź mniejszy – wpływ na mnie. Poza tym inspirują mnie wszelkie konstrukcje, kolory, miasta, wreszcie natura z jej mikro- i makrostrukturami.

Współtworzyłeś wiele różnorodnych projektów (Trapist, Radian, Kapital Band 1, Autistic Daughters etc.). Czy ta mnogość „obliczy" to wyraz ucieczki przed stylistyczną klasyfikacją czy raczej chęci zmierzenia się z różnymi konwencjami?

Radian jest projektem, który przez ostatnie dziesięć lat pochłaniał mnie w największym stopniu. Kluczowa jest tu kompozycja. W pozostałych formacjach jestem raczej improwizującym perkusistą. Nawet Autistic Daughters bazują na improwizacji. Każdy projekt jest jednak odrębny, bo tworzą go różni ludzie, a moje zainteresowania są przy tym dość szerokie. Wszystko sprowadza się do fascynacji dźwiękiem i jego wewnętrzną strukturą.

Czy zauważyłeś ostatnio coś szczególnie interesującego, świeżego w europejskiej muzyce improwizowanej?

Ostatnio byłem na koncercie Schnee (Christof Kurzmann / Burkhard Stangl) na festiwalu zorganizowanym przez Radiana w Salzburgu. I było to porażające doświadczenie. Według mnie to oni wnoszą powiew świeżości do elektroakustycznej muzyki improwizowanej. Konstruują występ wokół tematów zaczerpniętych z różnych utworów, począwszy od *Song Sung Blue* Neila Diamonda na *Weeping Song* Nicka Cave'a skończywszy.

Wspaniały koncert dali też AMM na festiwalu FatCat w belgijskim Hasselt. Tym razem grali tylko John Tilbury na fortepianie i Eddie Prévost, głównie na talerzach i werblu. Brzmieli bardzo precyzyjnie i pięknie.

Z drugiej jednak strony nie ma teraz zbyt wielu koncertów muzyki free improv. Sam bardzo mało improwizowałem przez ostatnie dwa lata. Mam wrażenie, że sztuka ta utknęła w martwym punkcie, a pomysły na nią okazały się w znacznym stopniu „się zgrały". Zauważmy, że w przeciągu ostatnich dziesięciu lat niewiele się w niej zmieniło; tak mi się przynajmniej zdaje...Bardzo łatwo jest stworzyć skondensowaną formę uciekając się do improwizacji, ale nie w tym rzecz. Taki proces twórczy traci smak przygody, której niewątpliwie doświadcza się kreując coś nowego. Nie uważam jednak, aby był to faktyczny i nieodwracalny koniec free improv.

Nad czym obecnie pracujesz? Jakie są Twoje plany?

Obecnie nad solową płytą. Przygotowuję się też do koncertów. Potem będę dopracowywł wspólne nagranie z Christianem Fenneszem oraz Wernerem Dafeldeckerem. Zarejestrowaliśmy improwizowaną sesję w studiu. Każdy z nas stworzył na tej bazie po 2-4 kawałki. Mam nadzieję, że zakończymy nagrania do jesieni, a płyta ukaże się w styczniu bądź lutym 2007.

Powstają także nagrania na nowe płyty Radiana, Trapist, Autistic Daughters... Dużo pracy...

Drogą elektroniczną rozmawiali Aneta Śladowska oraz Jakub Mikołajczyk (MonotypeRec.)

33
1/3
free

Dieb13
- wywiad

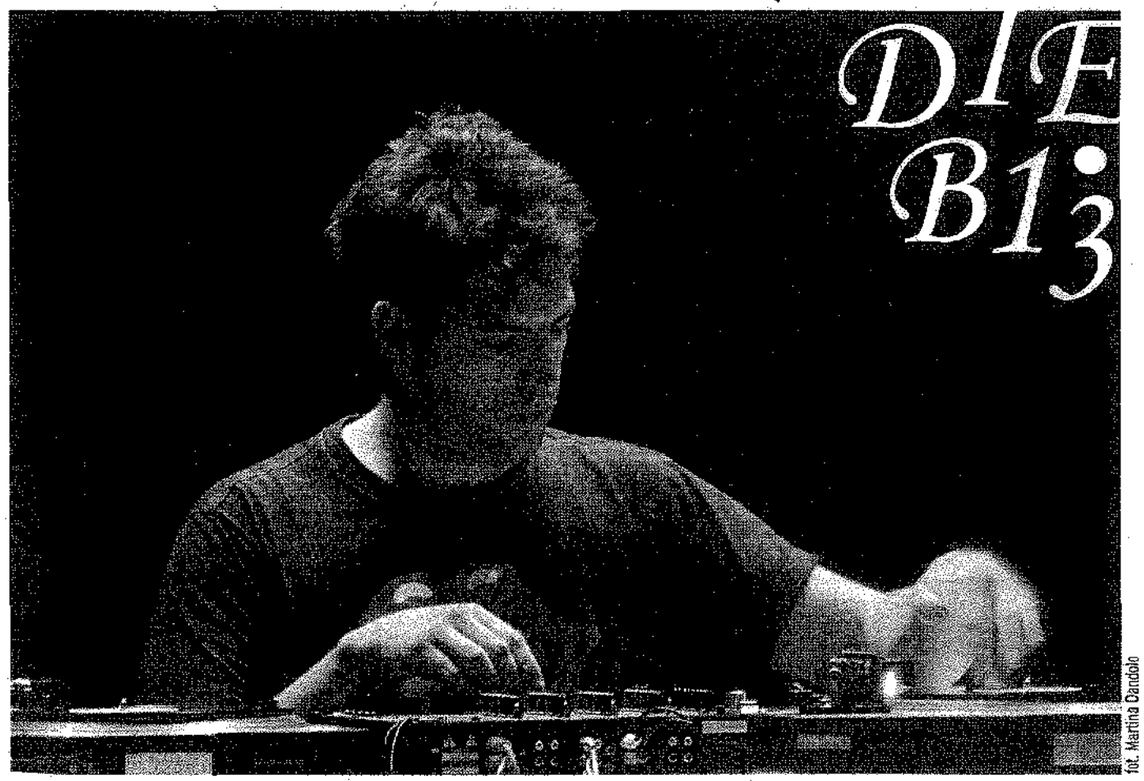
Pamięta początek i koniec wiedeńskiej sceny improwizowanej. Jak wielu związanych z nią muzyków podążył własną drogą – występuje solo, improwizuje z Japończykami, gra kompozycje Bernharda Lanига i współtworzy audiowizualny projekt z Billy Roisz. I niezależnie od tego, czy twierdzi, że nazywa się Takeshi Fumimoto, Echelon, Dieter Bohlen czy Dieb 13, styl gry Dietera Kovačiča jest nie do podrobienia.

Niedawno odbyłeś trasę po Japonii, podczas której koncertowałeś m.in. z Taku Unamim i Toshimaru Nakamurą. Muzycy ci, podobnie jak Ty, kilka lat temu tworzyli w swoich krajach najważniejsze środowiska muzyki improwizowanej. Czy dostrzegasz jakieś podobieństwa w Waszej grze i czy wzajemny wpływ obu tych scen na siebie wciąż jeszcze ma miejsce?

Przede wszystkim podróż ta utwierdziła mnie w przekonaniu, że mówienie o scenie wiedeńskiej czy tokijskiej nie ma sensu. Oczywiście w pewnym okresie scena *onkyo* miała duże znaczenie w Japonii, podobnie jak postrzeganie nas jako swego rodzaju zjawiska. Ale był to jedynie punkt wyjścia; potem każdy zaczął pracować nad własnym językiem i grać z muzykami z innych środowisk. Taku zorganizował trasę dla mnie i Billy, bo współpracujemy ze sobą od lat. I w Tokio nie graliśmy w galerii Off Site, tylko na politechnice i w klubie Loop Line, zaś w Osace braliśmy udział w festiwalu Beyond Innocence Kazuhisy Uchihashi. Teraz jednak każdy z nas pracuje na własne konto.

W Twojej biografii bardzo ważnymi projektami wydają się być formacje Orchester 33 1/3 oraz Shabotinski. Na ile takie większe składy pomogły w integracji środowiska wiedeńskiego i pracy nad Waszym stylem?

O samych założeniach tych zespołów trudno jest mi się wypowiadać, bo ich nie tworzyłem, lecz byłem do nich zapraszany. Na pewno obydwa stanowiły dla mnie ważne doświadczenie w dziedzinie kompozycji oraz w pracy studyjnej i koncertowej. Shabotinski, bazujący na samplingu, sprawdzał się jako projekt studyjny; natomiast na żywo lepiej grało mi się z Orchester 33 1/3 złożonej z muzyków rockowych, jazzowych oraz elektronicznych. Tym także różniła się ona od Shabotinskiego, łączącego środowiska akademickie (Polwechsel) oraz elektroniczne (Phonotaktik i Picknick mit Hermann).



fot. Martina Dandalo

Nazwa projektu Orchester 33 1/3 odwołuje się do prędkości odtwarzania płyty winylowej. Podobno miało to stanowić ukłon w stronę tradycji jazzowej lat 60.?

O to musiałbyś zapytać Christopha Kurzmanna, pomysłodawcy i siły napędowej projektu. O ile mi wiadomo, chodzi tu o nierozerwalny związek historii jazzu z płytą winylową. Christoph twierdzi nawet, że gatunek ten skończył się wraz z pojawieniem się płyt kompaktowych. Nasz zespół rzeczywiście pozostawał pod wpływem jazzu, a ściślej mówiąc, tradycji improwizowania. Stanowiło to bez wątpienia punkt wyjścia naszych działań.

Wasza muzyka przypominała bardziej elektroakustyczne improwizacje grupy AMM. Tę ostatnią Keith Rowe wywodził z tradycji Duchampa, nie Coltrane'a. Który z tych artystów był bliższy Tobie?

Osoba Duchampa jest dla mnie ważniejsza; mam zresztą wrażenie, że odcisnął on silne piętno na całym naszym środowisku. Dowodem niech będzie legendarny cykl koncertów pt. Club Duchamp organizowany przez Petera Rehberga co środę w klubie Blue Box. Zagrałem tam nawet w 1997 roku mój pierwszy set z gramofonem. Wpływy Duchampa są widoczne również w pracach Christiana Marclaya, jak *Records Without a Cover* czy *Footsteps* oraz jego teoriach, bardzo ważnych dla mojej własnej twórczości. Mimo to muzykę Orchester 33 1/3 wywodziłbym raczej z tradycji Coltrane'a.

Dlaczego tak ukształtowany artysta jak Ty zdecydował się zdawać na Viennese College of Music? Czy żałujesz, że się nie udało Ci się otrzymać wykształcenia akademickiego?

Z dzisiejszej perspektywy jestem zadowolony, że nie przyjęto mnie do Instytutu Elektroakustyki. Moja decyzja była dość spontaniczna. Rozpoczynała się właśnie epoka „domowego nagrywania": komputery potaniały i każdy mógł już tworzyć samodzielnie. Po kilku miesiącach eksperymentowania poczułem potrzebę poznania historii i teorii tej muzyki. Niestety mój występ na egzaminie z preparowanymi taśmami okazał się zbyt chaotyczny i radykalny dla tamtejszych profesorów. Poszedłem więc dalej drogą własnych zainteresowań, poszukiwań i gustów.

Trzy lata temu wykonywałeś w Warszawie kompozycję Bernharda Langa *DW 8*. Jak dałeś sobie radę z nutami, profesjonalnymi muzykami oraz dyrygentem?

Przede wszystkim uważam, że gramofony i nuty stoją ze sobą w sprzeczności. Tradycyjne instrumenty rozwijały się równolegle do notacji. Natomiast gramofony i sampler stały się instrumentami niedawno, w oderwaniu od kanonicznego zapisu muzyki. Powiedziałbym, że Bernhard Lang dobrze wykorzystał ten paradoks. Z fragmentów partii orkiestrowej powstały pętle, wycięte dla mnie na płycie winylowej. Zamiast czytać partyturę jak orkiestra, śledziłem rozwój kompozycji i intuicyjnie ją miksowałem. Nie lubię pracy z dyrygentem, jednak ten eksperyment uważam za udany; udowodnił bowiem, że taka kombinacja jest możliwa.

Zastanawiam się, czy bliższa jest Ci tradycja muzyki współczesnej (vide: eksperymenty Johna Cage'a z gramofonami) czy raczej hip-hop i twórczość Grandmaster Flasha?

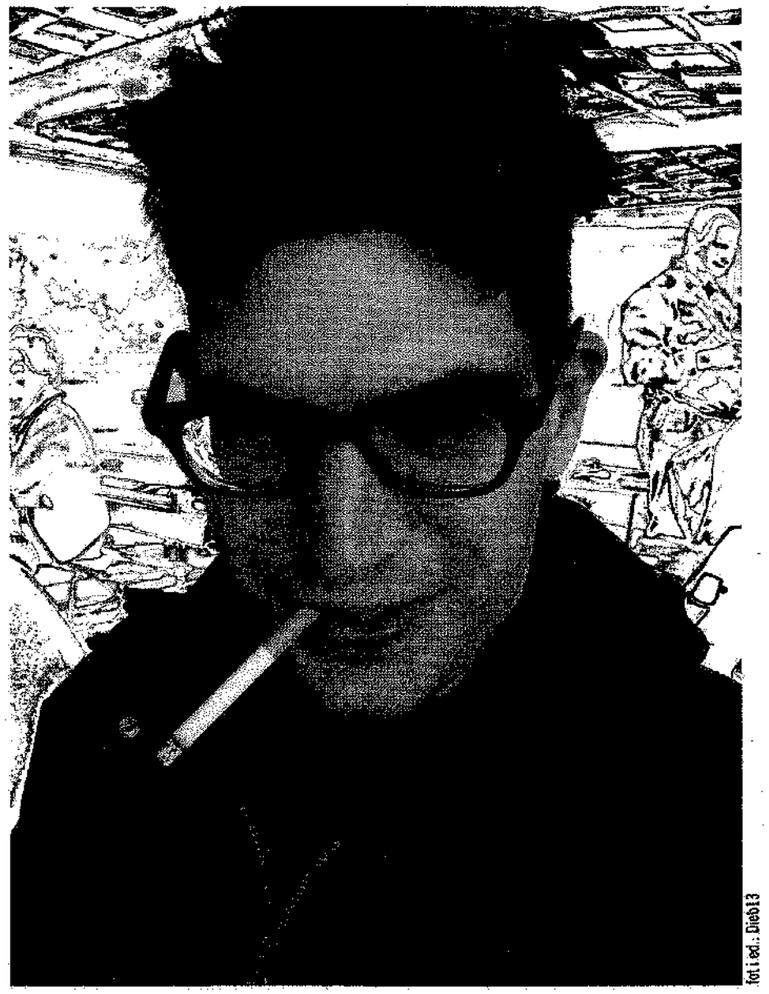
Szczerze mówiąc, równie duży dystans dzieli mnie od jednego i drugiego. Pierwszym powodem, dla którego wybrałem gramofon, było moje lenistwo i brak zapału do nauki gry na „prawdziwym instrumencie". Wybrałem najprostszą, „punkową" drogę: sprzedałem gitarę i pozwoliłem maszynie „grać za mnie". Druga przyczyna to moje ogólne zainteresowanie dźwiękami poza melodią i harmonią. Swoich korzeni upatruję w narodzinach fonografii, przypadających na lata 90. XIX wieku. Sama technologia wydaje mi się kluczowa dla sposobu jej wykorzystania.

Na festiwalu Turning Sounds występowi Twojego znajomego, Erika M, przyglądało się kilku młodych hiphopowych gramofonistów, którzy doszli do wniosku, że nie ma on pojęcia o graniu. Można więc mówić o wypracowaniu przez Was pewnego wspólnego idiomu?

Nie dziwię się: z hiphopowego punktu widzenia robimy niezłe gówno. I choć lubię oglądać dobrych didżejów, to jednak daleko jest mi do tego gatunku. Ich sztuczki mają charakter „cyrkowy": w ciągu sekundy robią 150 numerów, co nie mieści mi się w głowie. My natomiast pracujemy nad indywidualnym stylem, a to, wbrew pozorom, duże wyzwanie. Jestem w stanie rozpoznać skrecze Erika M, pętle i delaye Martina Tetreault oraz grę Otomo Yoshihide ze specyficznym dla niego mechanicznym dźwiękiem gramofonu. Uważam, że we współczesnej muzyce nie ma czegoś takiego jak gramofonizm; wiązani z tym gatunkiem twórcy wywodzą się raczej z podejścia freejazzowego: liczy się indywidualny język, energia i kontakt z innymi muzykami.

Wywiad przeprowadził Jacek Skolimowski

Zobacz też: http://dieb13.klingt.org



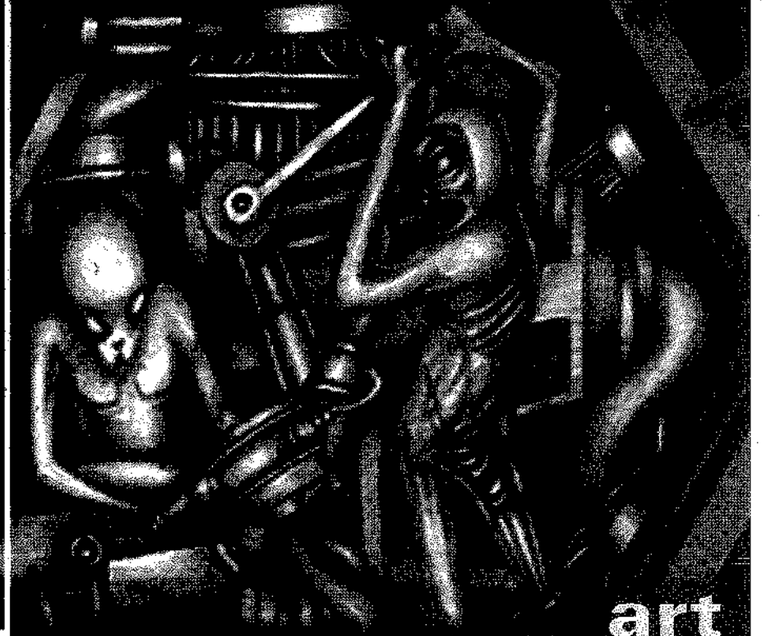
fot. i od.: Dieb13

10 LISTOPAD
SALA KINOWA
IN THE NURSERY (Anglia)
akompaniament na żywo do niemego filmu:
„A Page of Madness". Temosuke Kinugasa/ Japan 1927
JOB KARMA (PL)
KLUB „MLECZARNIA"
SYNTAX ERROR (PL)
C.H. DISTRICT (PL)
after party:
dj's: Wiktor Skok, Blacha,

11.LISTOPAD
SALA GOTYCKA PRZY UL PURKYNIEGO 1
GAE BOLG (Francja)
SCIVIAS (Węgry)
HEKATE (Niemcy)
EINLEITUNGSZEIT (Słowacja)
CLAUSTRUM (Łotwa)
klub festiwalowy
„Prince klub" ul. Purkyniego 1
dj Wiktor Skok, Blacha

12 LISTOPAD
Sala Gotycka przy ul Purkyniego 1
DIVE (Belgia)
AH CAMA – SOTZ (Belgia)
MONOLITH (Belgia)
COLD FUSION/RUKKANOR (Polska)
DO SHASKA (Czechy)
klub festiwalowy
„Prince klub" – ul. Purkyniego 1
pokaz filmów : Maghtea - Hybryds
dj's: Wiktor Skok, Blacha

V. WROCŁAW
INDUSTRIAL FESTIVAL
06-12.11.2006, WROCŁAW



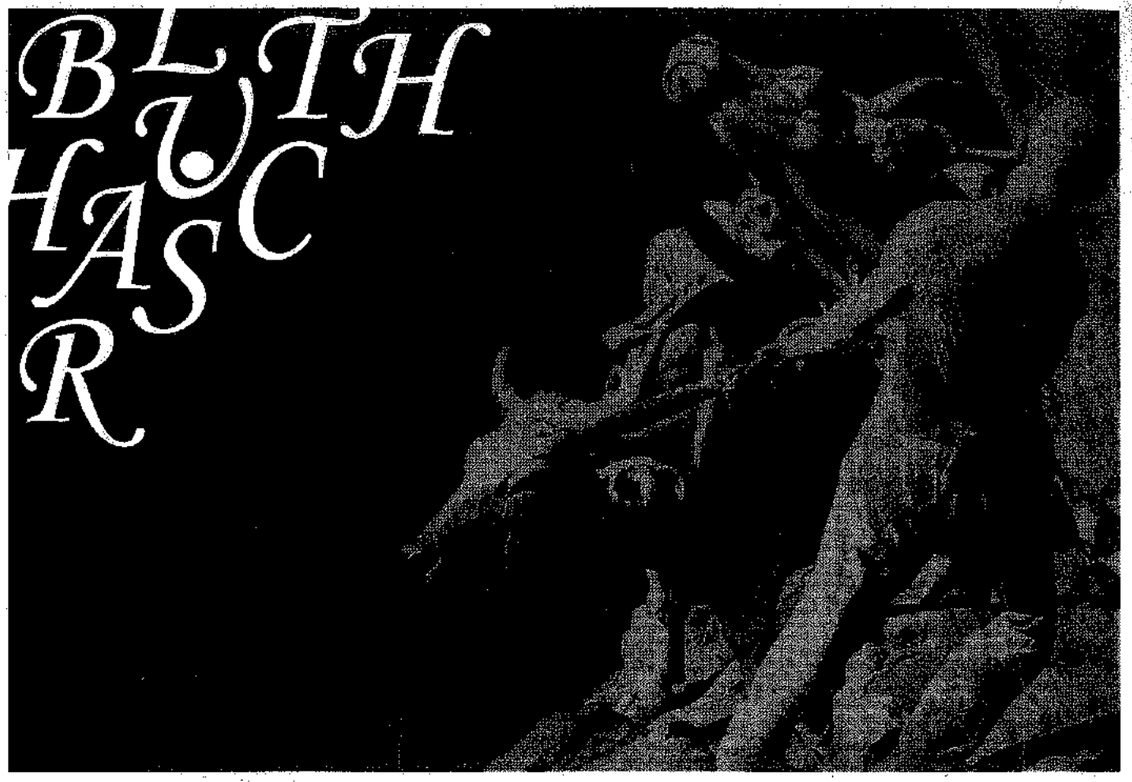
Imprezy towarzyszące od 06.11–wystawy, performances, wykłady
szczegóły na stronie: www.industrialart.eu/festival

organizator: stowarzyszenie INDUSTRIAL ART www.industrialart.eu

International Visegrad Fund

art &industrial gallery

Relacja oczywiście
w następnym „Glissandzie"
– a ono już około
20 grudnia...



Na pierwszym planie łeb spiżowego konia, który lada chwila nas stratuje. Wędzidło w pysku zwierzęcia rozgałęzia się w poroże jelenia (chyba fotomontaż). Dosiadający rumaka jeździec o chmurnym obliczu ma na sobie zbroję, a korona na jego głowie sugeruje władzę królewską – może to Cesarz Rzymski Narodu Niemieckiego, Henryk IV. Fotografia wykonana jest w sepii, lecz biel-zastępuje szarość o połysku stali. Tak wygląda okładka płyty *The Track of the Hunted*, sygnowanej przez Der Blutharsch – samotny projekt wiedeńczyka Albina Juliusa, który w późniejszej fazie działalności rozwinął się w zespół (artysta był wcześniej znany jako połowa duetu The Moon Lay Hidden Beneath a Cloud; polecam także uwadze jego istotny wkład w albumy *Operation: Hummingbird* oraz *Take Care and Control* grupy Death in June).

Średniowieczny rycerz widnieje także na okładce albumu *The Pleasures Received in Pain* (!) – wśród bitewnego kłębowiska ciał opancerzony wojownik (Krzyżak?) na koniu godzi właśnie piką innego jeźdźca, niższego stanu (sądząc po stroju), który pokonany spada z konia. Styl malarski każe przypuszczać, że scena ta jest częścią jakiegoś batalistycznego płótna z XIX wieku – z epoki, kiedy wykształciło się w Europie nowożytne pojęcie narodu, a artyści szukali tematów w historii, będącej źródłem narodowej tożsamości i inspiracją dla narodowych (czy też nacjonalistycznych) mitów.

Niezdrowa obsesja militarna znajduje wyraz również w pojawiających się w wewnętrznych częściach okładek zdjęciach żołnierzy. Na *The Track of the Hunted* możemy zobaczyć niezbyt sympatycznego typa o wyglądzie komandosa na tle dość niedorzecznego zespołu rzeźb, gdzie chłopiec-wojownik zdaje się powstrzymywać dwa lwy przed atakiem. Zaś żołnierz przedstawiony na *The Pleasures Received in Pain* robi wrażenie nazistowskiego funkcjonariusza (ach, ta fryzura...).

Bardzo prosta jest z kolei okładka pierwszego wydawnictwa Der Blutharsch. Na tle metalicznej szarości widzimy tu ciemniejszy, ale też szary krzyż. To wszystko. Oprócz napisu gotykiem, określającego zarówno nazwę wykonawcy, jak i tytuł płyty zarazem. Krzyż ten nie jest identyczny z żadnym znanym mi godłem czy emblematem, niemniej budzi niebezpieczne skojarzenia estetyczne. Zwłaszcza, że używa go artysta z kraju, w którym urodził się główny architekt brunatnego terroru lat 1933-45.

Może się wydawać dziwne, że poświęciłem tyle miejsca opisowi okładek niektórych płyt Der Blutharsch, jednak wizualna estetyka owych wydawnictw jest bardzo spójna i przemyślana; co więcej, stanowi całość z estetyką muzyki. Patrząc na te pięknie wydane płyty możemy nieomal poczuć jej ciężar, jej chory patos. I Ducha Historii, który ją przesyca.

Muzyka Der Blutharsch jest pompatyczna i często toporna. Dynamikę nadaje jej najczęściej głuchy rytm wielkiego bębna, po barbarzyńsku prosty, do którego zdają się maszerować nieznane, bezlitosne armie. Prą do przodu być może w imię jakichś bogów, których kult z pewnością musi być krwawy. Prócz bębnów grają im też trąby wojenne, zapętlone i nieubłagane. Głos wokalisty pojawiający się w niektórych utworach wydobywa się jakby mechanicznie, jakby ktoś nauczył go propagandowej śpiewki. Ta zresztą, czasem śpiewana po niemiecku, czasem po angielsku, niezbyt jest zrozumiała, bo głos zarejestrowany jest w jakiś dziwaczny sposób, przefiltrowany przez mnóstwo urządzeń psujących dźwięk, niektórych składowych w ogóle już tu nie ma (bywa, że gościnnie użycza swego głosu Jürgen Weber z formacji Nový Svět, który śpiewa oczywiście... po hiszpańsku, możemy też usłyszeć francuskojęzycznego Geoffroy'a D. z Demière Volonté).

W tym miejscu zapewne zdążyłem już zniechęcić parę osób (może większość) czytających te słowa – „toporne" to przecież jedna z bardziej nieprzyjemnych inwektyw, jakimi można obrzucić dzieło artystyczne. Ale to jeszcze nie cała prawda, to dopiero fragment obrazu. Ponadto sam fakt to za mało dla zrozumienia zjawiska.

Podczas gdy na pierwszej płycie Der Blutharsch muzyka jest najbardziej jednorodna, zbudowana jakby z kilku tylko elementów, kolejne wydawnictwa przynoszą nowe dźwięki, włączane stopniowo w orbitę tej samej estetyki. Aranżacje zyskują na różnorodności, skrzypce solo czy ksylofon (pewnie samplowane) przyczyniają się do wzbogacenia tkanki muzycznej, pojawiają się też zestawienia iście surrealistyczne.

Ale niejednoznaczność wspomnianego ciężaru i topomości nie polega jedynie na tym, iż Albin Julius zestawia elementy ciężkopompatyczne z motywami innej proweniencji, delikatniejszymi. Polecam tu do przemyślenia, iż – jak pisał Gombrowicz – temu, kto wie, że nie należy jeść ryby nożem, wolno to robić; ktoś taki jest właśnie do łamania zasad savoir-vivre'u uprawniony. Czym innym jest więc w sposób niezamierzony popaść w patos i pretensjonalność, a czym innym posługiwać się tymi kategoriami świadomie. Tak więc Albin Julius wykorzystuje topomy patos jako środek wyrazu, a środkiem wyrazu może być wszystko. Zauważmy też, że muzyka nie tylko j e s t, ale także z n a c z y. Nie tylko sama stanowi swoją treść, ale także może być nośnikiem treści, odsyłać do czegoś jeszcze, co jest jej przedmiotem. Inaczej mówiąc, muzyka potrafi być o czymś. Czy jeśli pisarz w utworze o wojnie opisuje przemoc, to czy skłonność do agresji musi być jego osobistą cechą? Czy książka, która traktuje o złu, to książka zła?

Piękno przez brutalność

Der Blutharsch

Cóż zatem jest treścią muzyki Der Blutharsch? Jest wiele możliwości, jedna z nich ma na imię Historia. Utwory Juliusa powstają z ducha historii. Rozumianej nie jako konkretne wydarzenia, konkretne okoliczności, procesy, ale jako wielki teatr irracjonalnych symboli, nieuzasadnionej chwały, absurdalnego okrucieństwa, grabieży i gwałtów dokonywanych w imię niewiadomej wiary (lub desperackiej niewiary). Historia ta jest niepojętym splotem procesów, których natury nie uświadamiają sobie jej uczestnicy, nad którymi nikt nie panuje, ale którym każdy z nich czuje potrzebę nadawania fałszywych znaczeń. Ta historia przygniata i tłamsi.

Historia jest obecna w muzyce Der Blutharsch także w sensie najbardziej dosłownym, jako tworzywo muzyczne. Z jej otchłani czerpie Albin Julius swe sample, by ewokować obrazy minionego świata. Znajdujemy tu żywcem przeniesione w nasze czasy piosenki z berlińskich kabaretów. Albo kabaretów Kopenhagi czy Sztokholmu (najwyraźniej niezrozumiałość języka przyczynia się do niejednoznaczności wymowy muzyki). Wygrzebane, licho wie skąd, niemieckie marsze, zabytek stanu ducha, który odszedł do lamusa. Wyjęte z kontekstu dramatyczne zlepki kilku dźwięków, które wchodziły w skład utworów orkiestrowych. Tutaj zapętlają się one tak, jak zacina się archiwalna płyta i tak dotyka nas nadrealność (jak wiadomo, powtarzanie czyni sztukę). Orkiestra nie chce rozwijać skomplikowanej, koronkowej opowieści, lecz trwa w *doskonałej chwili*, unieruchamiając jakąś abstrakcyjną trwogę. Słyszymy, jak wybucha rewolucja, nie ma tu już jednak historycznych szczegółów, jedynie odczucie przerażającej siły, co zmiecie stary świat. Z owego starego świata pochodzą głosy zapewne dawno już nieżyjących śpiewaków operowych. Zaś jeden z bardziej przeszywających utworów na płytach Der Blutharsch to otwierająca album *When all else fails!* – swoista wersja swojskiej pieśni *Góralu, czy ci nie żal*. Zwolniono ją tu mniej więcej dwukrotnie, przez co słowa gubią się w tubalnym bełkocie, połączone jeszcze w kontrapunkcie z innym głosem, śpiewającym inny tekst po niemiecku. Śpiew rozlega się na tle dźwięku zbitej w jedną całość orkiestry, co jakiś czas spuentowanego głuchym, dalekim uderzeniem bębna. W niejednym utworze usłyszeć możemy śpiewaków operowych, którzy, sądząc po charakterystyce dźwięku sampli, najprawdopodobniej dawno nie żyją. Albo przemówienia niegdysiejszych mężów stanu – także chyba *führera*. Albin Julius niewątpliwie używa też dźwięków wytworzonych samemu, czasami to banalne syntezatorowe pasaże. Przez studyjne postarzenie nie zdradzają one swojej natury, ponieważ spalony plastik przestaje być plastikiem. Dograne do materiału z odzysku bywają partie jakiegoś instrumentu akustycznego, jak skrzypce, czy gitara klasyczna, czasami warstwa rytmiczna utworu. Pojawiające się niekiedy elementy subtelnie kojarzące się z techno brzmią nutą perwersji w tym środowisku dźwiękowym.

Syntetycznie rzecz ujmując, wyobraźmy sobie film utworzony techniką kolażu z obrazów archiwalnych – dzieł niemieckich ekspresjonistów, komunistycznych kronik filmowych, dokumentów z obu wojen światowych. Można by jeszcze wmontować własne sceny kręcone kamerą z epoki, na metodycznie poniszczonej taśmie. Tak właśnie wyglądałby odpowiednik muzyki Der Blutharsch w dziedzinie sztuk wizualnych. Takie „Archiwum XX wieku". Ta koncepcja stylistyczna zdradza pokrewieństwo z koncepcją zespołu Laibach: to uduchowienie zbombardowanych miast, ta psychoza obozu koncentracyjnego... jednak Laibach jest prowokacyjny w swej estetyce, a Der Blutharsch – estetyczny w swej prowokacji.

Jeśli prześledzimy ewolucję twórczości Der Blutharsch, to daje się zauważyć, że Julius zmierza powoli w kierunku formy piosenki (czy też może: pieśni), czego pierwsze oznaki występują chyba na *When all else fails!*. Mowa tu o formie rodem raczej nie z muzyki pop, a z tradycji ludowej, z folku, a nawet pieśni masowej. Aranżacje czerpią z wiejskiej muzyki europejskiej, ewokują nastrój pogańskiego święta. Jednocześnie zderzają się z miejskością gramofonowych pętli i chłodem posągów.

Brzmienie Der Blutharsch jest jedyne w swoim rodzaju – jakże miałoby być inaczej, jeśli w dużej mierze oparte jest na materiałach archiwalnych? Własne dźwięki czyni Julius częścią Historii przez zabiegi niszczące – takie sztuczne postarzanie dźwięków. W efekcie otrzymujemy brzmienie patefonu prababci. Może to lekka hiperbolizacja (jest na przykład stereo), ale dźwięk ten ma co najmniej patefonowy charakter (w największym stopniu na pierwszych wydawnictwach; późne płyty wykorzystują w większym stopniu kontrast między dźwiękiem starym i wyplutym a wyrazistszym, nowo dogranym). Pewne częstotliwości zostają wyżęte, szczegóły zamazane, jakby wpadły do wody. Dźwięk jest głuchy i drewniany, dobiega gdzieś z podziemi, rejestrują go sejsmografy. Albo dochodzi gdzieś z bardzo daleka, zniekształcony przez powietrze, przydymiony. Brzmienie nie z tego świata. Proszę sobie wyobrazić niemieckie piosenki wojskowe odtwarzane przez patefon z zaświatów. Ów dziwaczny sposób rejestracji, w którym zatraca się odrębny charakter poszczególnych dźwięków, odkształcająco wpływa także na wyraz – to, co brutalne i toporne, traci takie znaczenie, mocno nadwyrężone, zdarte w procesie studyjnej rejestracji. Albo potłamane, pokiereszowane przez samą historię. Obrazów utrwalonych na brunatnej taśmie z początku wieku XX nie sposób odbierać w ten sam sposób, jakby właśnie zostały nagrane przy pomocy obecnej techniki. Medium wypacza treść, ale w wypadku archiwalnych filmów jest to wypaczenie l i r y c z n e.

Obrazy z II wojny światowej, które można zobaczyć w filmach dokumentalnych z tego okresu, są dla mnie pełne niewytłumaczalnej poezji. Tak też muzyka Der Blutharsch, złożona w dużej mierze z półproduktów ciężkich i brutalnych, przefiltrowana przez czas, poddana zagadkowym procesom chemicznym, ma w swym jądrze autentyczny liryzm. Żeby powstało piękno, potrzeba było zniszczenia. Piękno to jest sponiewierane, zmemłane, jak brzmienie Der Blutharsch, jak nagrania, które Albin Julius zawłaszczył dla swojej wizji. W istocie prawdziwe piękno często ma w sobie coś z rozpaczy, jest poniżone, zabiedzone. Żeby śpiew operowej divy zdolny był do wywołania wzruszenia, trzeba go nagrać na rozmagnesowaną taśmę czy w inny sposób poturbować – inaczej będzie tylko pustym popisem.

Być może brutalność zamienia się w liryzm, kiedy nasza wyobraźnia jest po stronie ofiary. Poezja filmów z II wojny światowej bierze się z cierpienia, które jest ich treścią. Zarazem jednak to cierpienie jest zapośredniczone przez nośnik o silnym własnym charakterze, a to powoduje, iż jawi się ono w pewnej estetyce, staje się abstrakcyjne, w przeciwieństwie do przeżyć ludzi uczestniczących w tamtych wydarzeniach. Muzyka Der Blutharsch to przekaz takiego abstrakcyjnego cierpienia, abstrakcyjnej grozy pomników, która jak gdyby pozbawiona była odczuwającego ją podmiotu. Rozpacz staje się metafizyką, pojawia się n i e n a z y w a l n e.

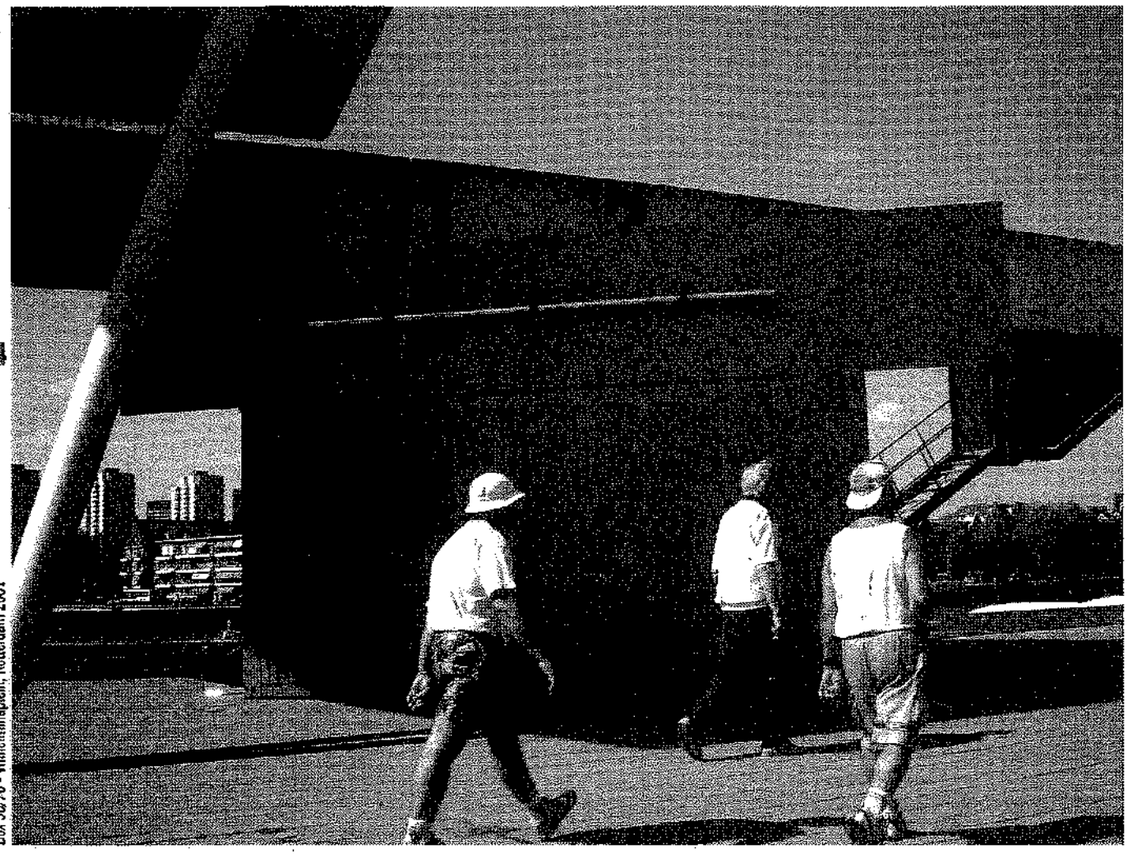
Mimo odwoływania się do pewnych archetypów (ściślej rzekłby: stereotypów), muzyka Der Blutharsch jest więc dla mnie źródłem przeżyć niezwykle abstrakcyjnych (nie mylić z abstrakcyjnością muzyki, ta oznaczałaby brak skojarzeń, koncentrację na czystej strukturze). Tutaj muzyczna struktura jest rzeczą drugorzędną, choć niektóre zestawienia, niektóre rozwiązania aranżacyjne Albina Juliusa są owocem ogromnej wyobraźni. Geniusz tej muzyki leży w rodzaju duchowości, który we mnie indukuje, w sposobie, w jaki infekuje wyobraźnię. Ten stan ducha należy do najbardziej osobliwych wśród tych, których dane mi było zaznać. Coś w tej muzyce głęboko mnie wzrusza, ale przedmiot tego wzruszenia pozostaje jakby poza moim zasięgiem, te uczucia pozostają niezrozumiałe (nie mówię, że uczucia jako takie można zrozumieć, ale w niektórych niezrozumiałość może być wręcz składnikiem treści). Jest to znak najwyższej subtelności, do której Albin Julius dochodzi okrężnie, wykorzystując brutalną siłę i pretensjonalny patos.

Maciej Smoczyński

Subiektywny przewodnik po sztuce dźwięku - część II

Sam Auinger, Bruce Odland: Miasto w tonacji C

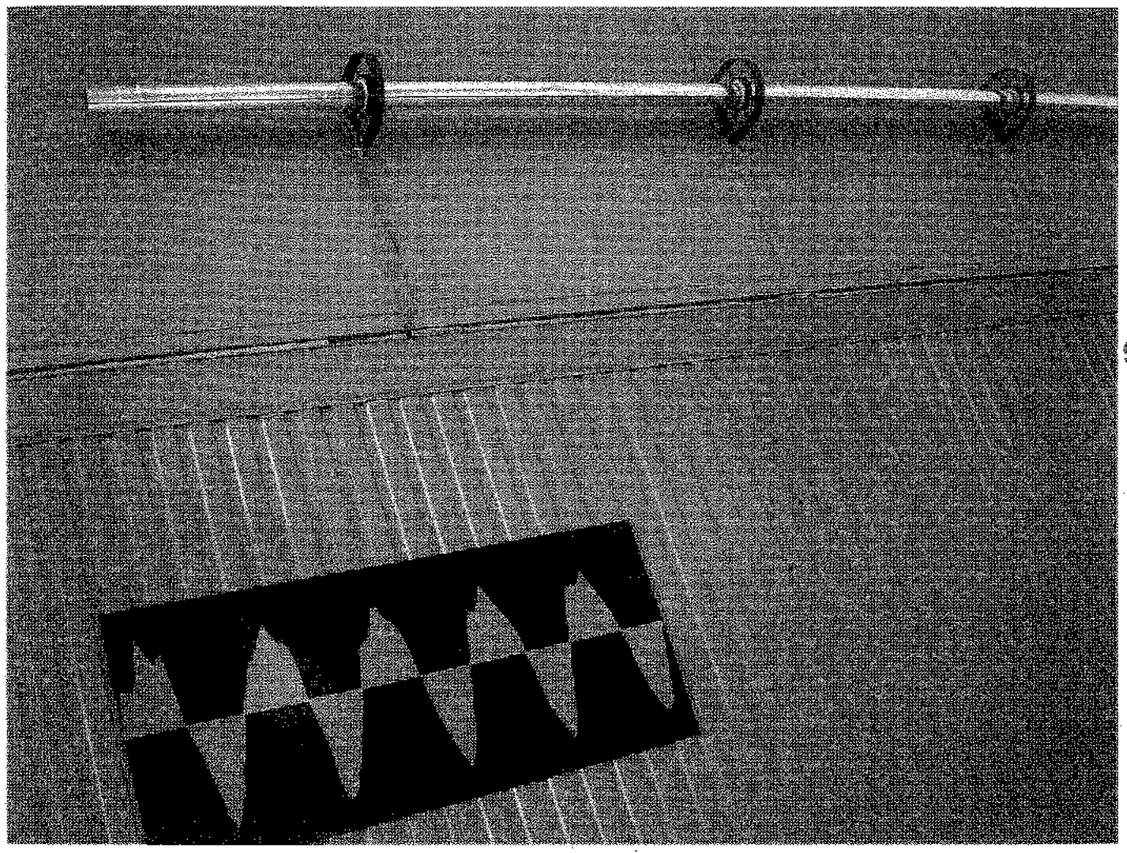
Zbierając materiały do niniejszego portretu Sama Auingera i Bruce'a Odlanda przypomniałem sobie o całym szeregu prac zainspirowanych *Niewidzialnymi miastami* Italo Calvino. W swojej krótkiej książce – *Dzienniku imaginacyjnym* – Calvino przedstawił w ramach serii opowiadań portrety, a raczej studia nieistniejących miast. Zebrane w częściach odnoszących się do wrażeniowego aspektu poznania, ale także działania (Dokładność, Przejrzystość, Wielorakość, itd.), składają się one na często pozazmysłowy portret miejskiej rzeczywistości. Do prac inspirowanych prozą Calvino zaprowadził mnie przepastny wątek w nieocenionej linkowni na stronie www.metafilter.com pod tytułem *Italo Calvino sparks obsessions*[1], w którym autor podaje kilkanaście odnośników do realizacji wizualnych, programów komputerowych, projektów netartowych i oczywiście muzycznych, czerpiących z fantasmagorycznych pomysłów współzałożyciela OuLiPo. Kilkorgu udało się zbliżyć do „niewidzialnych form mentalnych utkanych ze zwielokrotnionych, niewidzialnych warstw – pokładów emocji, historii, zmian wynikających z upływu czasu, nałożonych na rzeczywistą tkankę."[2] Wiele wspólnego z tą halucynacyjną prozą i taką percepcją miejskiej rzeczywistości ma twórczość Austriaka Sama Auingera (ur. 1956) i Amerykanina Bruce'a Odlanda (ur. 1952), którzy od 20 lat przemierzają ze swoimi instalacjami świat w poszukiwaniu odpowiedzi na fundamentalne pytania.



Bnx 30/70 - Wilhelminaplein, Rotterdam 2001

Pozornie pozbawiony wymowy ocean dźwięków, w którym na co dzień się poruszamy, można poddać interpretacji. W zależności od własnego podejścia, metod i intencji odnajdziemy w nim jednak zupełnie odmienne emanacje znaczeń. Kluczem do ich zrozumienia jest język, jakim posłużymy się do opisu oraz interpretacji i przy użyciu którego nawiążemy dialog z otoczeniem. Tylko w ten sposób publiczne i niezależne od nas doświadczenie może zamienić się w doznanie o charakterze prywatnym, sensorycznym, skłaniające do refleksji i – koniec końców – sprawiające przyjemność. Sęk w tym, że choć „od czasów Renesansu istnieje ustalona perspektywa i język do opisu obrazów, wciąż brakuje nam ich w świecie dźwięku. Słowa nie wystarczają do opisu skomplikowanych fal dźwiękowych środowiska miejskiego; zaś w jeszcze mniejszym stopniu - do wyrażenia, co to zjawisko dla nas znaczy i jak na nas wpływa. Pozostajemy więc zagubieni w strumieniu hałasów, pozbawieni języka umożliwiającego dyskusję."[3] Nadawanie sensu środowisku dźwiękowemu, w którym żyjemy, zajmuje się duet O+A założony przez dwóch muzyków o akademickiej proweniencji, którzy przy pomocy technologii „dostrajają" otoczenie dźwiękowe, wydobywają muzyczne wartości z bezładnej masy.

Brzmi to banalnie, ale cała twórczość Auingera i Odlanda zasadza się na... słuchaniu. Język wypowiedzi i odbiór kształtuje sam proces słuchania: pozostawia on ślad w pamięci pod postacią neuronowych impulsów, które kodują sygnały w procesie socjalizacji, podczas przemierzania kolejnych ulic, skwerów, estakad i parków. Proces ten jest jednak selektywny. Filtrowanie zachodzi dosłownie; poprzez odsiewanie zbędnych, nieinteresujących elementów dźwiękowych. Jednocześnie, jak podkreślają autorzy, jest to twórczość nierozerwalnie związana z tkanką miasta, jego środowiskiem sonicznym i interakcją, która zachodzi pomiędzy mieszkańcem a żywą infrastrukturą urbanistyczną. Twórczość artystów realizowana jest w ramach rozmaitych przedsięwzięć galeryjnych, stałych oraz czasowych instalacji w „wolnej" przestrzeni, wreszcie w formie pozbawionej dokumentacji fonograficznej. Do najciekawszych należą projekty zintegrowane z organizmem miejskim i czerpiące z niego energię.



Czas i miejsce

Znaczna część działań duetu ściśle związana jest z miejscem, od którego artyści uzależniają kształt pracy i jej efekt końcowy. W jaki sposób korzysta się z danej przestrzeni? Gdzie w znajduje się centralny punkt budynku? Jakie aspekty wizualne danego miejsca stwarzają idealną przestrzeń odbioru? Jaki dźwięk dotrze do uszu widzów jako pierwszy? Jakiego typu głośniki najlepiej nadają się do danej przestrzeni? Które ze „stroiących" urządzeń i jakiego typu interaktywne środki wzmocnią doznania słuchowe? Na te pytania szukają odpowiedzi, zanim przystąpią do pracy. Są one kluczowe, bowiem wspólnym mianownikiem nieruchomych instalacji realizowanych pod szyldem O+A jest zasada wykorzystania istniejącego otoczenia

Age of noise #1

Bruce Odland
Tłumaczenie: Kamil Antosiewicz

To jest Era Hałasu.
Każdy rodzaj Pojazdów Napędzanych Paliwami kopalnymi jest w porządku
O ile tylko istnieje dla nich uzasadnienie ekonomiczne.
Żyjemy w rezultacie ich fali dźwiękowej,
Bez żadnego Wielkiego Planu.
Demokrację grecką definiowało słuchanie ludzkiego głosu wzmocnionego architektonicznymi innowacjami, amfiteatrem, dostrojonym do ludzkiej mowy i słuchu. Dzieląc się informacjami, przy obecności wszystkich uczestników, zamiast tego słuchamy głosu Automobilu.
Demokracja Samochodów.
Zaprojektowana dla aut.
Zapomnij o ludzkim głosie.
Lecz głos dociera do środka twojego auta. Czy jest to głos demokracji?
Jak cichy jest twój samochód wewnątrz i na zewnątrz? Za którą ciszę zapłaciłeś?
Odziedziczyliśmy aparat słuchowy po plemionach zbieracko-łowieckich, zainstalowany w naszym wetware, połączony kablami z mózgiem.
Przeżył panoramę dźwiękową łąk, farm, miast i telefonów. Brzmi to dziwnie, ale po kilku dniach mieszkania na wsi, nasz słuch wraca do odbierania przestrzennych sygnałów w trzech wymiarach (czterech, jeśli doliczyć czas), możemy zlokalizować jelenia w lesie, rozpoznać bijący w oddali dzwon, przespacerować się z zamkniętymi oczami po miękkiej ścieżce w lesie.
Ten skomplikowany system jest całkowicie zamaskowany przez nieustający miejski hałas.
Generatory prądu,
Wentylatory, nawiewy i klimatyzatory,
Brzęczenie jarzeniówek,
Twarde dyski, lodówki, zmywarki,
Opony samochodowe,
Silniki diesla, ciężarówki, autobusy.
Niskie tony wybrzmiewające w tunelach z kamienia i szklanych kanionach,
Splatające się z grzmotem metra, boom boxami, hamującymi samochodami, dźwiękoszczelnymi osłonami.
W piwnicy jest to tylko drganie, na pierwszym piętrze – łoment,
Na ósmym piętrze – dźwięk gładki i dyskretny.
Ale z trzydziestego piętra całe miasto brzmi niczym otwarty mózg.
Syreny, broń palna, motory, krzyk ponad urządzeniami do klimatyzacji w promieniu czterdziestu budynków.
Jak zamierzasz przemierzać ze swoim zmysłem słuchu z czasów zbieracko-łowieckich przez to wszystko, możesz tylko skryć się w szumie silników, odfiltrowując codzienny taniec ekonomii.
Szum roju.
I wszystkiego, czego nie potrzebujesz, by przetrwać.
Zgadzamy się wszyscy w kwestii tego co widzimy.
Patrzenie nie zasadza się na wierze, lecz na umowie.
Lecz nie umiemy dobrze nazwać tego, czego nie widzimy,

dźwiękowego i wydobycia z niego określonego pasma harmonicznego przy pomocy rezonujących „rur" precyzyjnie rozmieszczanych nieopodal źródła dźwięku (niekiedy źródłem tym może być całe miasto – jak miało to miejsce podczas instalacji zrealizowanej w 1992 roku w Salzburgu, rodzinnej miejscowości matematyka Christiana Dopplera). Długość rury – narzędzia wydobywającego brzmienie z niezorganizowanego szumu – koresponduje z wysokością dźwięku; chcąc na przykład uzyskać basowy dźwięk F, należy użyć rury o długości ok. 4 metrów, bowiem wzmacnia ona tę wysokość wraz z jej „harmonicznymi" alikwotami. Następnie ów dźwięk zostaje w czasie rzeczywistym, choć w zmienionym kształcie brzmieniowym, ponownie wprowadzany do otoczenia przy pomocy ceramicznych, paraboliczny lub betonowych głośników, interferując z oryginalnym tłem otoczenia. Równolegle trafiają one do przepastnego archiwum *Alfabetu Dźwięków*: założonego z pierwotnej potrzeby katalogowania fenomenów natury i kultury.

Tak było z instalacją *Traffic Mantra* w Forum Trojana w Rzymie, gdzie za rezonujące obiekty, w których odbijały się dźwięki otoczenia, posłużyły stare amfory z czasów Imperium, zamieniając się na czas instalacji w przedziwny gliniany „syntezator". Z kolei w pracy *Infrastructure Harmonics* inspiracją stał się wielki nowojorski węzeł komunikacyjny Grand Central Station. Miejsce o gigantycznej przepustowości ludzkiej odwiedzało już w latach 40. 65 milionów ludzi rocznie, stało się obiektem zazdrości wielu władz na całym świecie, łącznie z Hitlerem, który nie mogąc wybaczyć Amerykanom tak nowoczesnej infrastruktury komunikacyjnej pragnął na gruzach przebudowanego Berlina stworzyć dworzec o jeszcze większym rozmachu i mocach przerobowych. Auinger i Odland we współpracy z Whitney Museum opracowali dokumentację miejsca wraz z jego „soniczną mapą", celem wyszukania punktów, w których można zainstalować mikrofony zbierające naturalny rezonans, by odtworzyć go w tym samym miejscu. Każdorazowo w takich eksperymentach radykalnej metamorfozie ulega akustyka miejsca, lecz subtelne zmiany dotykają także naszej percepcji: „instalacje takie pozwalają na odbiór świata partią mózgu odpowiedzialną za myślenie muzyczne; nie tylko tą, która usiłuje bezskutecznie odkodować hałas."[4]

W 1997 roku Auinger i Odland udali się wraz z sześcioma innymi artystami do Nowego Jorku na zaproszenie największego amerykańskiego ośrodka sztuki współczesnej, MASS MoCA, aby wziąć udział w poświęconej sztuce dźwięku wystawie Earmarks. Największa tego typu impreza na Wschodnim Wybrzeżu zaoferowała im „klasyczną" przestrzeń, na której odcisnęło się piętno przemysłowej urbanistyki: rozległy teren pod mostem, nieopodal parkingu, przy wejściu do kompleksu galeryjnego. To jedna z kilku podobnych instalacji (ostatnia z nich odbyła się w czerwcu 2006 roku w Stuttgarcie), w której duet komentował proces kształtowania otoczenia przez człowieka. W tym wypadku dominującym tłem w okolicy był monotonny szum samochodów przemierzających czteropasmową jezdnię kilkanaście metrów nad ziemią. Już samo echo w połączeniu z rezonansem betonowych płyt generowało ścianę złożonego i nieprzeniknionego hałasu. „Technologia, zwłaszcza pojazdy napędzane paliwami płynnymi, które panoszą się w czasach 'darmowej energii' z 'barokowym' wręcz entuzjazmem, uczyniły przestrzeń publiczną nie do zniesienia", mówi Odland.[5] „Połowę swej fizycznej energii ludzie tracą na walkę z tymi zabłąkanymi sygnałami. Chora kawalkada dźwięków nie niesie praktycznie żadnej użytecznej informacji naszemu wrażliwemu na bodźce systemowi słuchowemu, pamiętającemu czasy gospodarki zbieracko-łowieckiej. Chronimy się zatem przed nacierającym zewsząd hałasem, wykluczając z chaotycznego otoczenia dźwięki niechciane, odwracając od nich uwagę i koncentrując się na sygnałach pożytecznych. Procesy oddzielające jedne sygnały od drugich zajmują często tyle 'mocy obliczeniowej', że nie wystarcza jej na refleksję i komunikację. Jednym ze sposobów na poradzenie sobie z tym problemem, jest stworzenie własnego, prywatnego 'soundtracku', wprowadzanego bezpośrednio do kanału słuchowego za pomocą słuchawek. Świat - odcięty w ten sposób od nas - staje się filmem, zaś obserwator 'kamerą' unoszącą się w przestrzeni prywatnej. Przestrzeń ta ma charakter oderwany, osobisty, nie demokratyczny".

Troska, z jaką Odland podchodzi do sprawy, przypomina o aktywności twórców pierwszego i chyba największego projektu wymierzonego w ochronę publicznych (i nie tylko) przestrzeni dźwiękowych: *World Soundscape Project*.[6] Z tą różnica, że radykalni ekologowie dźwięku skupieni wokół WSP chętnie cytują za Światową Organizacją Zdrowia, że obok alergii hałas stanowi najgroźniejszą chorobę cywilizacyjną. O+A posługują się nim tymczasem skutecznie w celach artystycznych, pozostawiając odbiorcy swobodę interpretacji.

By wychwycić dźwięk C (262 Hz) – dominujący w okolicy, gdzie miała miejsce instalacja *Harmonic Bridge* – Auinger i Odland zainstalowali równolegle nad trasą dwie prawie 5-metrowe rury z mikrofonami na różnych wysokościach, celem wychwycenia określonych składowych harmonicznych (ściślej: czwartej oraz piątej). Ruch samochodów na drodze wzbudzał rezonans kolumn powietrza wewnątrz rur. Dźwięki wysokie, takie jak syreny samochodowe czy klaksony, generowały wyższe alikwoty, zaś dudnienia wywoływane przez duże auta – niższe. Jak w większości swoich prac, artyści transmitowali sygnał do miksera i wzmacniacza, skąd poddany amplifikacji trafiał on do betonowych, sześciennych głośników zamontowanych pod mostem. W cieniu „gotyckiej nawy" (majestatyczne, betonowe kolumny i zadaszenie z równolegle położonych żelbetonowych płyt) przypadkowi przechodnie zatrzymywali się z zainteresowaniem nasłuchując jednostajnego dronu wydawanego przez most. Teraz poza autostradą przecinającą miasto na pół pojawił się „dźwiękowy płot", oddzielający teren galerii od reszty kompleksu urbanistycznego. Niczym „kompozycje" *The Dream Syndicate* La Monte Younga, Johna Cale'a i Angusa MacLise, instalacja *Harmonic Bridge* nie ma wyraźnego początku i końca: od ośmiu lat dostępna jest widzom.

Pudło

Interesującym projektem, który rozwijał liczne eksperymenty z wydobywaniem alikwotów miejskiego uniwersum, była mobilna instalacja *Box 30/70*, która odwiedziła Wiedeń, Rotterdam, Düsseldorff, Berlin, Drezno i Witten (od września 2005 roku jest do obejrzenia i posłuchania w Naapeln w Belgii). Inicjatywa ta zrodziła się w wyniku poszukiwań dźwiękowej analogii dla najprostszego optycznego urządzenia do utrwalania obrazu: *camera obscura*. Wykorzystując doświadczenia z prac nad „strojącymi rurami", Odland i Auinger umieścili je w otoczeniu wielkiego metalowego kontenera, zmieniając go w osobliwą komorę deprawacji sensorycznej, do której doprowadzano jedynie dźwięk przetworzony, izolując pozostałe hałasy. Przytulne wnętrze z wygodnym miejscem do siedzenia, dywanem i ciepłym oświetleniem, służyło maksymalnie dziesięciu uczestnikom. W skupieniu, z wyostrzonymi zmysłami i w absolutnej ciemności, mogli oni przeanalizować właściwości przetworzonego dźwięku, obserwując w czasie rzeczywistym jego analizę na oscylatorze umieszczonym na stole. Wewnątrz kontenera można przebywać dowolny czas. Dodatkowo w każdej chwili możemy sięgnąć do archiwum *Alfabetu Dźwięków* i wrócić do wcześniejszych nagrań.

Wybrane prace O+A znalazły się na płytach CD. Spośród kilku warto „rzucić uchem" na *Box 30/70* (Tourette, 2002). Zawiera ona szereg przykładowych „wyimków" dźwiękowych, których można było słuchać w zaciszu zielonego kontenera. W dyskografii duetu znajduje się też pozycja *Vault Grooves* (Emphasis, 2000) - interesująca jako rozwinięcie ich zainteresowań kolekcjonowaniem materii dźwiękowej; znalazły się na niej zapętlone brzmienia 50 starych instrumentów zebranych przez amerykańskie Field Museum.

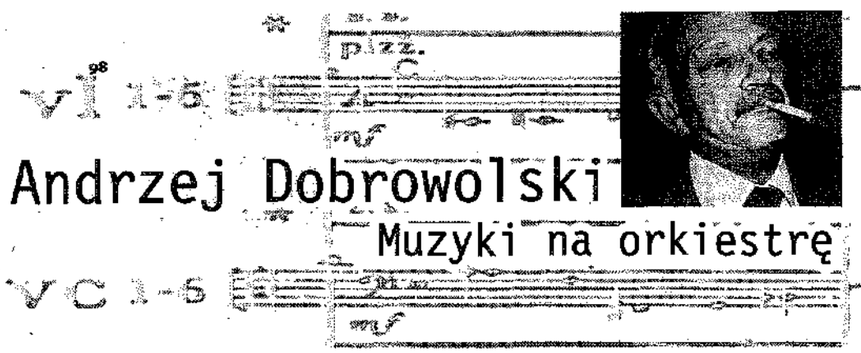
Ciekawym projektem Sama Auingera, który niestety od kilku lat ani nie wydaje płyt ani nie ujawnia się publicznie, jest Berliner Theorie – zespół założony z innym austriackim kompozytorem, Rupertem Huberem. O ile w O+A ścierają się kwestie ekologii i psychologii percepcji, o tyle Berliner Theorie to projekt mocno osadzony w technologii; BT działała na żywo w ramach cyklu „domowych koncertów" typu „radio i internet", łamiąc podział na przestrzeń publiczną oraz prywatną. Pozostała po tym duecie płyta CD wydana została przez Staalplat w 2000 roku i zatytułowana jest po prostu *Live*.

Kamil Antosiewicz

Linki:
www.o-a.info
www.samauinger.de
http://bruceodland.com
www.berlinertheorie.de

[1] www.metafilter.com/mefi/42164
[2] cytat z kalendarium „Obiegu", który celnie nawiązuje do tego wątku, dotyczy poświęconej miastu wystawy Ideal City-Invisible City, która od czerwca do sierpnia bieżącego roku prezentowana była w Zamościu przy udziale 41 artystów z całego świata. Jej temat stanowiła właśnie w wielkim skrócie widzialna i niewidzialna miejska rzeczywistość (więcej na: www.obieg.pl/calendar2006/kp_idealcity.php).
[3] www.o-a.info/background/hearperspec.htm
[4] www.o-a.info/background/hearperspec.htm
[5] http://archives.digitalperformance.org/archives/winter2004/Sonic.htm
[6] Założony w połowie lat 60. przez środowisko kanadyjskich ekologów, muzykologów i artystów, pod przewodnictwem kompozytora R. Murraya Schafera WSP działa do dziś z misją ochrony i archiwizacji dźwiękowego dziedzictwa ziemi, ciążąc w ostatnich latach bardziej ku aktywności politycznej niż artystycznej.

Ani opisać, ani umówić się co do zgodności przekonań w tej kwestii.
Mamy określenie na „głośny", lecz co to tak naprawdę znaczy?
Od czasów Renesansu zgadzamy się co do istnienia przestrzeni trójwymiarowej.
Z tym, czym jest punkt, jak matematycznie rozważyć słowo „gdzie", jak stworzyć w próżni świat.
Perspektywa, miejsce, gdzie wszystko to można zmieścić. Wszystkie te mniej lub bardziej ulotne spojrzenia, linie, punkty, plany. Zatem gdy proszę cię, byś przedłużył swą oś X i umieścił mnie na osi Y w punkcie, dajmy na to: 230, możesz w jakiś sposób przystąpić do tego zadania.
Dodaj do tego wielokąty i stosowną logikę dla Playstation 2.
Ale jak mam to uczynić z rzeką dźwięków w kulturowej fali rozbryzgującej się za moim oknem?
Jeśli wszystkie twe punkty odniesienia są widzialne, a nie słyszalne, jak możemy odróżnić je przy pomocy słowa lub zdjęcia?
Lecz w dawnych czasach obwód zgromadzenia wiernych w twoim kościele mierzony był do punktu, w którym nie słychać było bicia dzwonów.
Amfiteatry skonstruowano z myślą o wzmacnianiu ludzkiego głosu.
Bębnem nasi przodkowie komunikowali się z innymi przy pomocą rytmu.
Świat obrócił się wokół własnej osi przy dźwięku dwóch sióstr.
Imperium było rządzone zgodnie z głosem ciał niebieskich.
Na początku było słowo.
Nie możesz przyspieszyć procesu słuchania.
Nie możesz zamknąć uszu.
Jesteś zanurzony w dźwięku i słyszysz przez cały czas.
Ucho jest pierwszym organem, który wykształca się w embrionie.
Teoria strun polega na wysunięciu na pierwszy plan rezonansu.
Możliwe, że do łask powróci jeszcze pitagorejska zasada złotego podziału. Oko wystarczy oszukać puszczając 30 klatek w czasie jednej sekundy. Każdy w to uwierzy. Przy sześćdziesięciu jest jeszcze fajniej.
By oszukać ucho, odtwórz czterdzieści cztery tysiące stop klatek na sekundę, pomnóż przez dwa a otrzymasz stereo. Pomnóż znowu przez dwa, a otrzymasz hi-end.
Komercjalizacja zmysłów i umieszczenie ich w różnych niszach rynkowych sprawiły, że rozsypaliśmy się w drobny mak niczym Humpty-Dumpty, desperacko poszukując designu do skonsumowania, który mógłby nas zaspokoić, obrandować, który połączyłby bogatą wizualnie estetykę z wiarygodnym soundtrackiem i zapachem odróżniającym Nas, Was i Ciebie.
Wszyscy władcy, trendsetterzy i dyktatorzy mody, konsultanci, krytycy, diwy i szpiedzy nie są w stanie poskładać nas do kupy.
Gdzie więc nas to zaprowadzi?



Andrzej Dobrowolski
Muzyki na orkiestrę

Andrzej Dobrowolski (1921-1990) to niewątpliwie postać wielka i jeszcze niewystarczająco doceniona. Kompozytor kojarzony jest głównie z działalnością Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia w Warszawie, w którego rozwoju, jak i w dziejach polskiej muzyki na taśmę odegrał ważną rolę, w świadomości niektórych istnieje również jako autor pracy teoretycznej pt. *Metodyka nauczania harmonii w szkołach muzycznych II stopnia* (PWM, Kraków 1967).

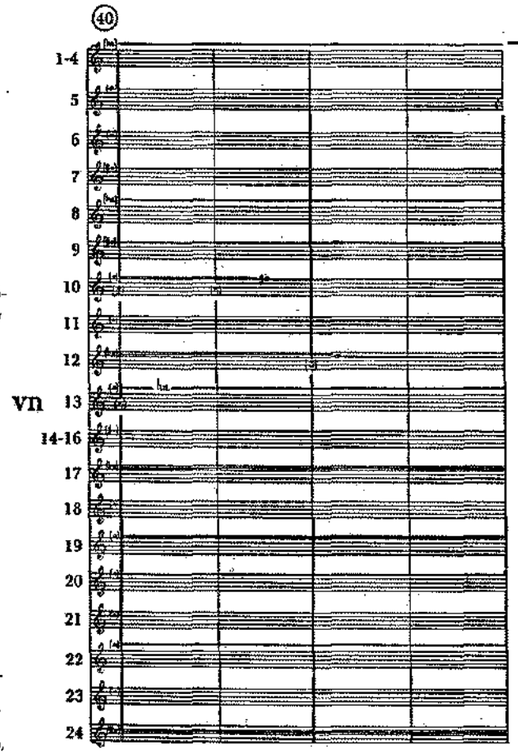
Minęło już 16 lat od śmierci Andrzeja Dobrowolskiego, jednak stan badań nad jego twórczością jest wciąż niedostateczny. Literatura na ten temat ogranicza się do skrótowych not biograficznych oraz wzmianek i recenzji z koncertów. Brak szczegółowych informacji dotyczących życia kompozytora, jak i oceny jego dorobku wynika z utrudnionego dostępu do źródeł. Zaledwie 24 kompozycje (z 79 przez niego napisanych) zostały wydane przez PWM – jako druk bądź faksymile autografów. Natomiast pozostała część jego spuścizny istnieje w postaci autografów rękopiśmiennych – ołówkowych lub czystopisów.[1]

Na szczególną uwagę zasługuje twórczość Dobrowolskiego z lat 1960-1989, kiedy to kompozytor całkowicie odszedł od stylistyki socrealistycznej (wyrażającej się w zainteresowaniu folklorem i życiem wsi) i skupił się na technikach awangardowych. Wśród idei, które charakteryzują jego idiom kompozytorski, znajdują się: „logiczna forma z idealnie rozłożonymi napięciami i odprężeniami"[2], funkcjonowanie samego dźwięku w czasie i przestrzeni, oraz niezwykle precyzyjne, a jednocześnie indywidualne podejście do stosowanych środków. W tym okresie, począwszy od *Muzyki na taśmę magnetofonową nr 1* (1962), znamienne dla kompozycji Dobrowolskiego staje się słowo „Muzyka" w tytule, które „świadczy o czysto dźwiękowym i abstrakcyjnym podejściu kompozytora do własnej twórczości. Nie chciał on bowiem dawać słuchaczowi żadnych pozamuzycznych sugestii dla percepcji jego muzyki. W związku z tym kompozycje Dobrowolskiego wydają się być »trudne«, a ową »trudność« kompensuje satysfakcja obserwacji konstrukcji formalnej, która dla kompozytora jest tym elementem nowej muzyki, który wyposaża słuchacza w klucz do jej percepcji."[3]

Reprezentatywne dla dojrzałego języka muzycznego Andrzeja Dobrowolskiego jest siedem *Muzyk na orkiestrę*. Powstawały one między rokiem 1968 a 1987, kiedy kompozytor przebywał zarówno w Polsce, jak i w Austrii. Po raz pierwszy znalazł się w Grazu 28 października 1970 roku, kiedy przyjechał na Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej, zaś na stałe osiadł tam najprawdopodobniej w 1975 roku.[4] Miał więc w tym czasie bezpośredni kontakt z najnowszymi osiągnięciami muzyki zachodnioeuropejskiej. W *Muzykach na orkiestrę* obecne są elementy techniki dodekafonicznej, serialnej, postserialnej, aleatorycznej oraz procedury charakterystyczne dla sonoryzmu lat 60. (poza granicami kraju określanego mianem „szkoły polskiej").

Główną zasadą porządkowania materiału dźwiękowego *Muzyk na orkiestrę* jest technika dodekafoniczna oraz wywodząca się z niej technika strukturowania interwałów. Tę pierwszą zastosował kompozytor w czterech utworach (*Amar. Muzyka na orkiestrę nr 2*, *A-LA. Muzyka na orkiestrę nr 4*, *Passacaglia. Muzyka na orkiestrę nr 5*, *Muzyka na orkiestrę nr 6*), używając jej jako podstawy współbrzmień, wyznacznika następstw interwałowych, a także całej konstrukcji formalnej dzieła. Dzięki różnorodnym przekształceniom (np. transpozycje, swobodne permutacje, technika łamania), jakim podlega seria, schönbergowskie normy ulegają tu znacznemu rozluźnieniu. Związane jest to również z zastosowaniem techniki aleatorycznej i regulacji sonorystycznej, co zbliża strategię Dobrowolskiego do technik postdodekafonicznych, wchłaniających założenia innych metod organizacji tworzywa dźwiękowego.

W *Muzyce na orkiestrę nr 1*, *nr 3* oraz *nr 7* kompozytor porządkuje materiał wysokościowy, stosując zasadę strukturalizmu interwałowego – wybrane interwały[5] stają się czynnikami determinującymi układ materiału melicznego i harmonicznego. W wymienionych dziełach Dobrowolski zastosował od jednego do czterech interwałów konstytutywnych, będących podstawą rozwoju całego utworu (*Muzyka na orkiestrę nr 1* oraz *nr 3*) bądź tylko niektórych jego ustrojów formalnych (*Muzyka na orkiestrę nr 7*), integrujących jego strukturę. W dziełach tych fundamentalne znaczenie mają sekundy i tercja mała oraz ich przewroty. Na oddzielną uwagę zasługuje struktura odpowiadająca motywowi *B-A-C-H*, którą kompozytor wykorzystał w *Muzyce na orkiestrę nr 1*, *5*, *6* i *7*. Szczególnie ważną rolę przypisuje kompozytor owemu motywowi w dwóch środkowych utworach, w których stał się on podstawą serii dodekafonicznej.



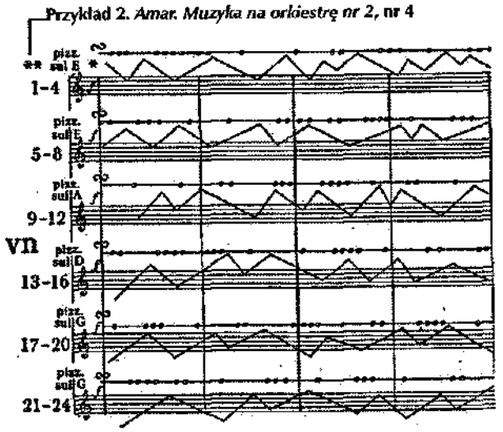
W omawianych działach niezwykle ważnym problemem jest sposób traktowania przez kompozytora kreski taktowej. Dobrowolski oprócz tradycyjnej kreski (pogrubionej), która wyznacza granice taktu lub quasi-taktu, stosuje również kreski cienkie, zwane przez niego „ćwiartkowymi", a mające porządkować materiał dźwiękowy w ramach ćwierćnuty i służyć jako punkt orientacyjny dla dyrygenta.

Przykład 1. *Muzyka na orkiestrę nr 3*, nr 40

Czas Dobrowolski organizuje, stosując zarówno tradycyjną jego regulację (uwzględniającą klasycznie pojęte metrum), jak i aleatoryczną. W jego twórczości występuje również nakładanie się przebiegów dokładnie określonych pod względem metrycznym na partie cechujące się swobodą pod tym względem. Charakterystyczną cechą omawianych partytur Dobrowolskiego jest naprzemienne stosowanie odcinków o dużym natężeniu ruchu oraz fragmentów, które wypełniają rozciągnięte w czasie, statyczne, nieselektywne pasma brzmieniowe.

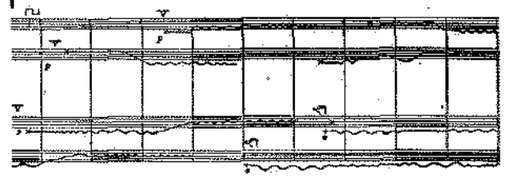
Istotną rolę odgrywa w dziełach kompozytora technika aleatoryczna, której nie stosuje w sposób totalny, lecz kontrolowany, za Lutosławskim. Niedookreśloność dotyczy w jego przypadku materiału wysokościowego oraz organizacji rytmicznej, metrycznej i tempa. W związku z tym Dobrowolski wprowadza zróżnicowaną, czasami mocno zindywidualizowaną notację graficzną. Elementy aleatoryczne stosuje często równolegle z przebiegami tradycyjnymi, dookreślonymi we wszystkich sferach organizacji tworzywa muzycznego. Na uwagę zasługuje pewien rodzaj glissand na instrumentach smyczkowych, w których za pomocą zygzakowatych linii dookreśla kompozytor kierunek następstw dźwięków oraz przybliżoną wysokość dźwięku rozpoczynającego i zamykającego. Wysokość dźwięków uzależniona jest, jak się wydaje, od możliwości manualnych muzyka, gdyż w tym samym czasie musi on jeszcze wykonać dźwięki pizzicato grane niezależnie od ruchu lewej ręki. Dobrowolski nie precyzuje wysokości tychże dźwięków, dookreśla jedynie w sposób graficzny (w postaci punktów na oddzielnej linii) przybliżone miejsce ich wystąpienia, ilość oraz strunę, na której należy wykonać pizzicato:

Przykład 2. *Amar. Muzyka na orkiestrę nr 2*, nr 4



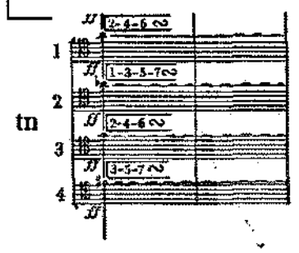
Warto również zwrócić uwagę na notację glissanda w partiach instrumentów dętych drewnianych (flet, obój, klarnet), które powinno być zrealizowane przez stopniowe wsuwanie palca w głąb otworu ustnika (glissando to wykonywane jest na samym ustniku instrumentu). Za pomocą falistej linii przedstawiony zostaje przybliżony kierunek przebiegu glissanda:

Przykład 3. *Amar. Muzyka na orkiestrę nr 2*, nr 6



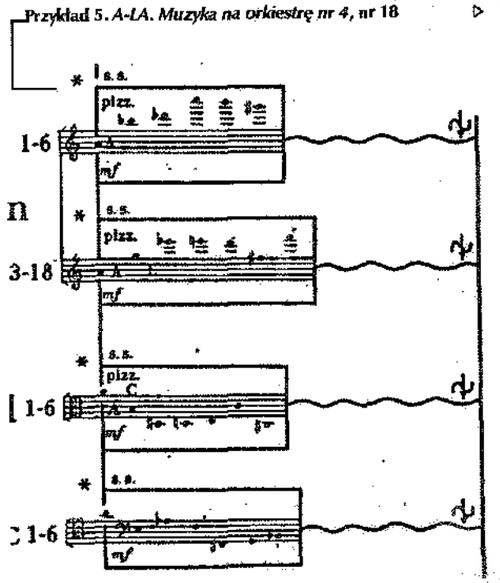
W odmienny sposób kompozytor traktuje glissando harmoniczne uzyskane na puzonach. W tym przypadku wykonawca wydobywa ten sam dźwięk w różnych pozycjach, różnymi przedęciami i szybkimi ruchami suwaka. Kompozytor nie dookreśla tu więc ani kierunku glissanda, ani jego przybliżonych dźwięków skrajnych:

Przykład 4. *Amar. Muzyka na orkiestrę nr 2*, nr 11



W indywidualny sposób kompozytor zapisuje aleatoryczne wartości rytmiczne. Zależą one od proporcji graficznych zaczernionych całych nut i ich ilości w takcie, quasi-takcie, sekcji bądź kompleksie struktur. Z kolei pauzy notowane są tradycyjnie, jak i nietradycyjnie, w postaci ukośnych kresek między nutami lub grupami nut, których czas trwania zależny jest od proporcji graficznych:

Przykład 5. *A-LA. Muzyka na orkiestrę nr 4*, nr 18



1 Większość autografów jest w posiadaniu wdowy po kompozytorze, Ireny Dobrowolskiej, mieszkającej obecnie w Grazu.

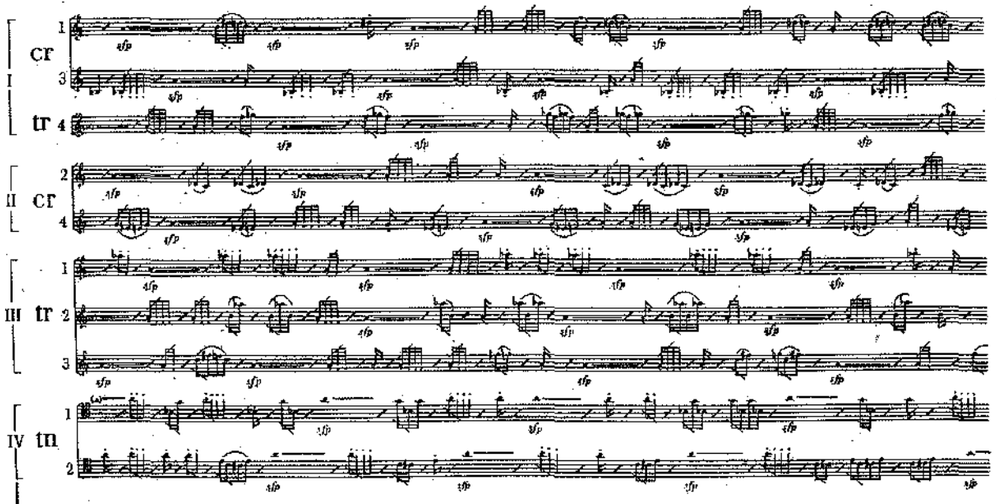
2 Dorota Szwarcman, *Logiczne i wykonalne*, [wspomnienie autorki o Andrzeju Dobrowolskim], w: „Ruch Muzyczny" 1990 nr 19, s. 5.

3 Krzysztof Baculewski, *Muzyka Czystej Formy. O twórczości Andrzeja Dobrowolskiego*, w: *Teksty o muzyce współczesnej*, Zeszyt Naukowy nr 59, Warszawa 2004, s. 15.

4 Ustalono na podstawie zawartości teczek personalnych Andrzeja Dobrowolskiego, znajdujących się w Archiwum Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie (udostępnionych dzięki uprzejmości Marka Bykowskiego).

5 Zofia Helman nazywa je interwałami konstytutywnymi. Za: Zofia Helman, *Strukturalizm interwałowy w muzyce XX wieku*, w: „Muzyka" 1975 nr 2, s. 36.

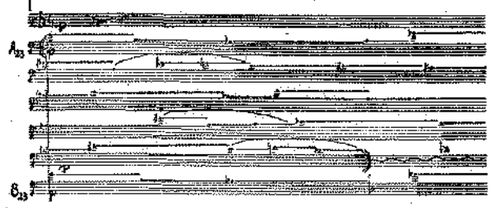
WARSZAWSKIE SPOTKANIA MUZYCZNE 2006



Przykład 6. *A-LA. Muzyka na orkiestrę nr 4*, nr 5

W dziełach Dobrowolskiego spotyka się również orientacyjne określenie czasu trwania poszczególnych wartości rytmicznych za pomocą przestrzennego ich rozmieszczenia na miarce centymetrowej, co jest dość rzadko spotykanym zjawiskiem:

Przykład 7. *Passacaglia. Muzyka na orkiestrę nr 5*



Kompozycje, które powstawały w okresie polsko-austriackim cechuje logiczna konstrukcja, nowe podejście do samego dźwięku oraz aforystyczność. Dorota Szwarcman (ostatnia studentka klasy kompozycji Dobrowolskiego) we wspomnieniu o kompozytorze przytacza jego stwierdzenie o tym, iż „kompozycja winna być nie za długa (żeby nie zdążyć znudzić), mieć wyrazistą formę, ze starannie rozłożonymi napięciami i odprężeniami."[6] Od czasu wyjazdu twórcy na stałe do Austrii następuje coraz większe uproszczenie budowy formalnej jego dzieł. Zaobserwować to już można w *Passacaglii. Muzyce na orkiestrę nr 5* (1978-1979), dla której charakterystyczna jest wyrazista konstrukcja oraz nastawienie na afirmację linii melodycznej. Począwszy od tego utworu w twórczości Dobrowolskiego „zaczęły się pojawiać mroczniejsze tony, uwarunkowane jego »katastroficznym« nastawieniem do przyszłości muzyki."[7] w swych dziełach dokonywał on syntezy elementów charakterystycznych dla tzw. „polskiego sonoryzmu" z doświadczeniami płynącymi z pracy w studiach eksperymentalnych (w Warszawie i Grazu). Posługując się tradycyjnym składem orkiestry symfonicznej, traktował każdy instrument indywidualnie, choć z drugiej strony poszczególne głosy instrumentalne tworzą pasma brzmieniowe zbliżone do dźwięków typu elektronicznego.

Aspekty spektralne

Chciałabym teraz wskazać w muzyce orkiestrowej Andrzeja Dobrowolskiego cechy bliskie założeniom technicznym i estetycznym francuskiej szkoły spektralnej. Przypomnijmy, że istotną rolę w kształtowaniu się muzyki spektralnej odegrało powstanie w 1975 roku w Paryżu Instytutu Koordynacji Badań Akustyczno-Muzycznych (IRCAM-u), ogromnego centrum muzyki elektroakustycznej, w którym do dziś wspólnie pracują akustycy, informatycy, kompozytorzy, psychologowie i muzykolodzy. Długoletnie związki Dobrowolskiego z warszawskim Studiem Eksperymentalnym oraz innymi studiami zagranicznymi (przede wszystkim z Institut für Elektronische Musik przy Hochschule für Musik w Grazu) zaowocowały sporym doświadczeniem w tej dziedzinie. Ponadto przez wiele lat tworzył muzykę elektroniczną i utwory przeznaczone na tradycyjne składy wykonawcze, nie bez powodu więc w jego utworach instrumentalnych zauważalne są wpływy muzyki elektronicznej. Przejawiają się one zarówno w sposobie orkiestracji utworów, jak i w metodzie rozdysponowania materiału dźwiękowego, zbliżonej do procesów możliwych do uzyskania za pomocą sprzętu elektronicznego.

Warto w tym momencie przytoczyć wypowiedź samego kompozytora, wygłoszoną na konferencji prasowej podczas „Warszawskiej Jesieni" w 1979 roku, niezwykle istotną dla zrozumienia jego postawy artystycznej: „Wydaje mi się, że w mojej twórczości nie ma rozdziału między muzyką pisaną na tradycyjne zespoły wykonawcze, a muzyką elektroakustyczną. Zarówno tradycyjne zespoły, jak i muzyka elektroakustyczna są po prostu pewnymi środkami wykonawczymi, do których specyfiki kompozytor musi się dostosować. Nawet powiedziałbym, że nie widzę różnicy w problemach formy, która w obu przypadkach zasadza się na odpowiednich rozkładach napięć. Z drugiej strony, istnieje wzajemny wpływ tych dwóch dziedzin mojej twórczości, zwłaszcza muzyki elektronicznej na eksperymentalną. Na przykład w kwestii przestrzennego rozmieszczenia grup instrumentalnych wiele przejąłem ze stereofonii muzyki eksperymentalnej. Często próbuję w tradycyjnym zespole orkiestrowym uzyskać barwę, która mnie zafrapowała w czasie moich eksperymentów dźwiękowych z aparaturą elektroakustyczną, a zarazem nadać jej wewnętrzną ruchliwość żywego wykonawcy, trudną do uzyskania (przynajmniej dawniej) w muzyce elektronicznej."[8] Dobrowolski wprowadzał więc do orkiestry brzmienia quasi-elektroniczne, powstałe na skutek różnorodnych „zabiegów odkonwencjonalizujących jej strukturę dźwiękową."[9] Siedem *Muzyk na orkiestrę*, powstawało w latach 1968-1987, a więc w czasie, kiedy kompozytor dość intensywnie pracował również nad swymi dziełami elektronicznymi (patrz: zestawienie obok).

6 Dorota Szwarcman, op. cit., s. 5.
7 Ibidem, s. 5.

8 Andrzej Dobrowolski na konferencji prasowej „Warszawska Jesień", „Ruch Muzyczny" 1979 nr 23, s. 7.
9 Za: *Andrzej Dobrowolski*, hasło opracowane przez Polskie Centrum Informacji Muzycznej, www.polmic.pl

1967	*Materia i elektryczność* – reż. Marek Kononowicz – muzyka filmowa, realizacja: Bohdan Mazurek
1968	***Muzyka na orkiestrę nr 1***
1970	***Amar. Muzyka na orkiestrę nr 2***
1971-1972	*Muzyka na taśmę magnetofonową i fortepian solo*
1972-1973	***Muzyka na orkiestrę nr 3***
1973	*S for S (Study for Synthi) na taśmę*
1974	***A-LA. Muzyka na orkiestrę nr 4***
	Muzyka na taśmę magnetofonową i kontrabas solo
1978-1979	***Passacaglia. Muzyka na orkiestrę nr 5***
1980	*Muzyka na taśmę magnetofonową i klamet basowy solo*
1981-1982	***Muzyka na orkiestrę nr 6***
1983	*Muzyka na orkiestrę kameralną*
1984-1985	*Muzyka na orkiestrę i obój solo*
1986-1987	***Muzyka na orkiestrę nr 7***
1988	*Passacaglia für TX Jwersja II, muzyka komputerowa na taśmę*

Przykład 8 *Muzyki na orkiestrę* na tle twórczości orkiestrowej i elektronicznej

W *Muzykach na orkiestrę* odnaleźć można wiele przykładów emblematycznej dla spektralistów procedury – orkiestrowej syntezy dźwięku, zwanej syntezą instrumentalną. Polega ona na tworzeniu wielodźwięków zbudowanych ze składowych harmonicznych danego dźwięku z uwzględnieniem jego parametrów dynamicznych oraz czasowych, rozpisanych na skład orkiestrowy. Każdy instrument w orkiestrze może realizować różne alikwoty jednego widma, dodatkowo emitując przy tym własne widmo, w związku z czym powstają dwa poziomy: spektrum ogólne (makrospektrum) i spektra jednostkowe (mikrospektra).[10] Nie daje się tego wszakże uchwycić percepcyjnie, gdyż nasz słuch jest w pierwszym rzędzie skupiony na dźwiękowym efekcie różnych kombinacji zarówno w układzie horyzontalnym jak i wertykalnym, a mniej natomiast na współistniejących jakościach widmowych. W rezultacie powstaje dzieło o bogatym, dotąd niespotykanym brzmieniu.

Dobrowolski operuje w tych utworach przede wszystkim alikwotami od 13. w górę, czyli tymi, które decydują w niewielkim stopniu o zmianach barwy dźwięku, jakkolwiek spotyka się przykłady użycia alikwotów aż do 24. składnika szeregu. Zestawia również w sposób horyzontalny widma należące do różnych dźwięków poprzez glissandowe zastąpienie jednego widma drugim (np. spektrum dźwięku *Es* przechodzące w *Gis* w *Muzyce na orkiestrę nr 1*)

Kompozytor stosuje również modulację amplitudy (AM), w wyniku której powstaje zjawisko wibrata amplitudy, czyli efekt tremolo; syntezę poprzez modulację częstotliwości (FM) oraz dysharmonizację, umożliwiającą płynne przejście od widma harmonicznego do szumu. Proces dysharmonizacji polega na przesuwaniu niektórych składowych szeregu o oktawę w górę bądź w dół, co prowadzi do stopniowego dodawania elementów obcych wyjściowemu widmu harmonicznemu czyli „brudzenia" go. Jako przykład można podać nr 3 z *A-LA. Muzyki na orkiestrę nr 4*, w którym kompozytor zmienił rejestrowo prawie wszystkie (z 24 użytych) składowe widma harmonicznego dźwięku A.

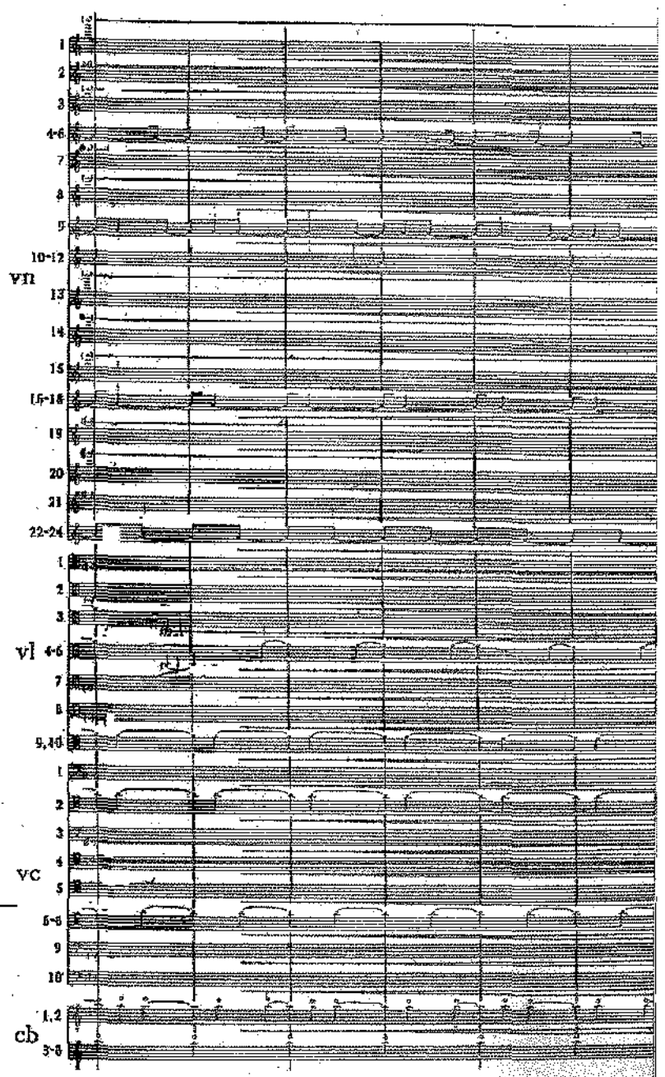
Przykład 9. *A-LA.Muzyka na orkiestrę nr 4*, nr 3 – proces dysharmonizacji widma dźwięku *A*

W utworach orkiestrowych Dobrowolskiego dość powszechnie występują efekty „syntezy multiplikacyjnej"[11], czyli, inaczej mówiąc, modulacji kołowej (RM), będącej rezultatem dodawania i odejmowania częstotliwości składowych, skutkiem czego powstają tony kombinacyjne: sumacyjne i różnicowe, a więc nowe dźwięki. Wynikiem tej procedury jest tzw. Widmo-hybryda o oryginalnym, efektownym brzmieniu. Przykład tego zjawiska można znaleźć w nr 55 z *Muzyki na orkiestrę nr 3*, gdzie kompozytor zastosował wzajemną modulację dwóch spektrów – dźwięku *F* i d^1 (gdzie tonem modulowanym jest *F*, natomiast modulującym – d^1). Operacjom sumacyjnym poddany został pierwszy, drugi i piąty składnik szeregu alikwotów dźwięku *F* oraz pierwszy i trzeci składnik dźwięku d^1 (w przykładzie składniki te oznaczono ramką).

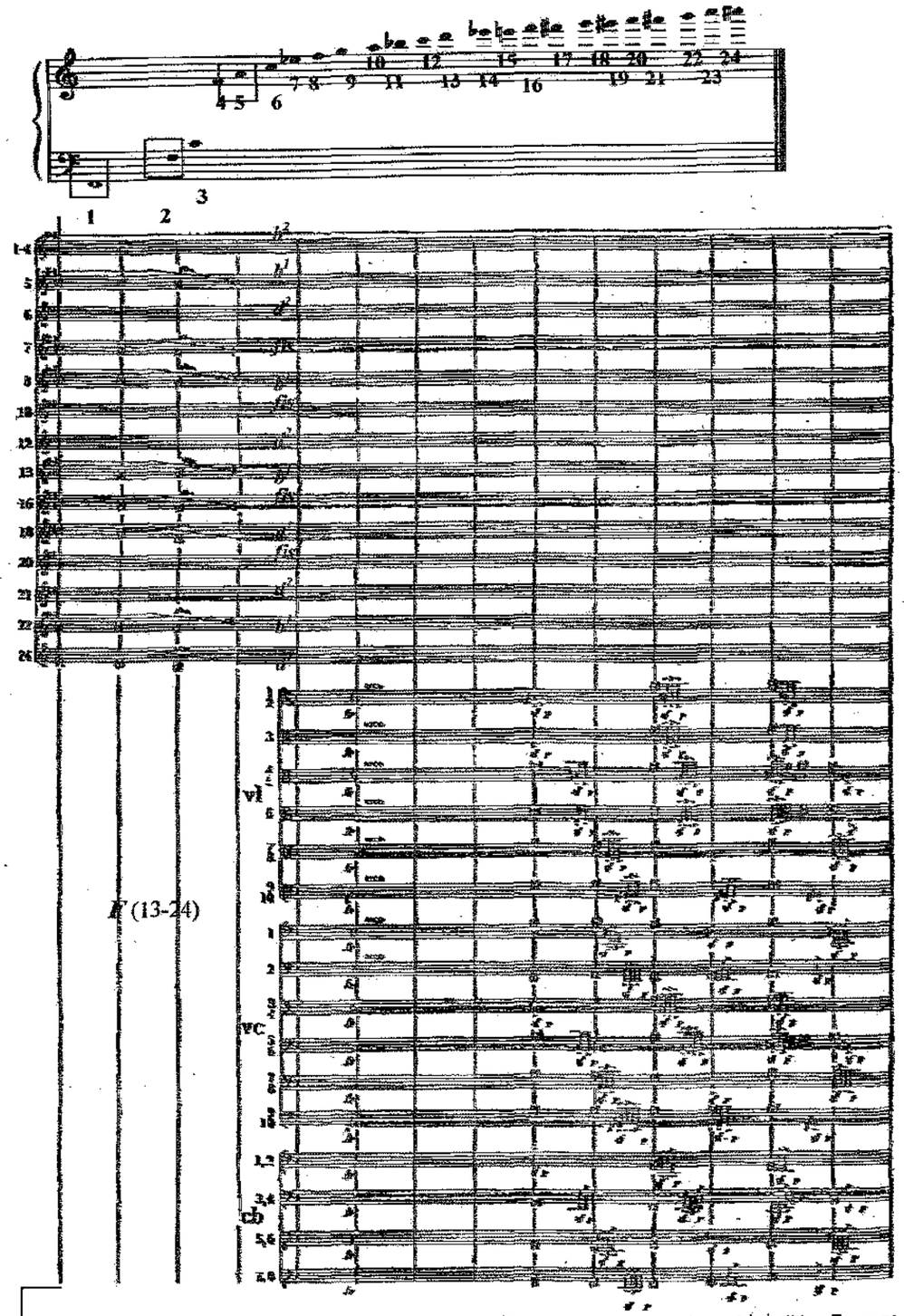
b^1 (468,3 Hz) = 174,6 Hz (*f*) + 293,7 Hz (d^1)
fis^2 (733,7 Hz) = 293,7 Hz (d^1) + 440 Hz (a^1)
fis^1 (381,01Hz) = 87,31 Hz (*F*) + 293,7 Hz (d^1)
b^2 (967,31Hz) = 87,31 Hz (*F*) + 880 Hz (a^2)

Częstotliwości tonów sumacyjnych i powstałych tonów kombinacyjnych (b^1, fis^2, fis^1, b^2) odczytano na podstawie tabeli częstotliwości dźwięków.[12] ▷

12 Mieczysław Drobner, *Akustyka muzyczna*, Kraków 1973, s. 115.



10 Jan Topolski, *Czwarty wymiar dźwięku.*, w: „Odra" nr 9/2004, s. 75.
11 Za: Giovanni De Poli, *Przewodnik po technikach syntezy cyfrowej*, tłum. Edward Sielicki w: Praca zbiorowa, *Modulacja częstotliwości jako metoda syntezy dźwięków złożonych*, Zeszyt Naukowy nr 31, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina w Warszawie, Warszawa 1995, s.70.

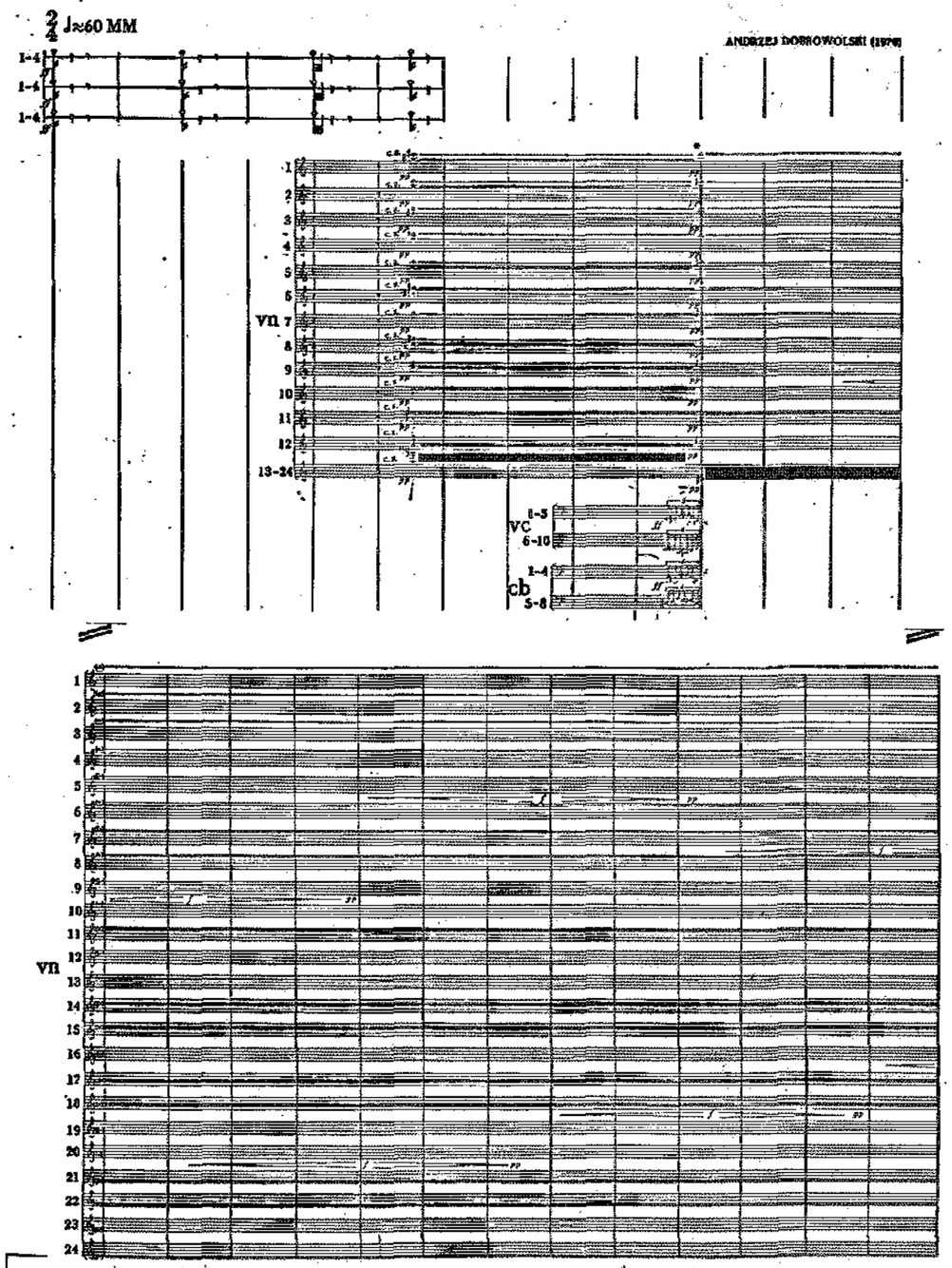


Przykład 10. ***Muzyka na orkiestrę nr 3*****, nr 55 oraz szereg alikwotów od dźwięku** ***F***

Charakterystyczna dla muzyki spektralistów procesualność cechuje również kompozycje Dobrowolskiego, w których dotyczy różnych poziomów i sfer organizacji materiału dźwiękowego. W jego *Muzykach* na orkiestrę owa ciągłość widoczna jest między innymi jako płynne przejścia od widma harmonicznego poprzez nieharmoniczne aż do szumu, uzyskiwane często poprzez zmianę artykulacji (np. Z arco na pizzicato flażoletowe na skrzypcach). Innym przykładem procesualności są przejścia między odcinkami reprezentującymi periodyczność i nieperiodyczność w sferze rytmicznej bądź też ruch lub bezruch w czasie i w przestrzeni, np. klastery dwunastodźwiękowe, które cechuje wewnętrzna ruchliwość związana z zastosowaniem mikropolifonii, przechodzą w klastery statyczne, o wydłużonym czasie trwania – do kilkudziesięciu taktów (np. *Amar. Muzyka na orkiestrę nr 2*).

WARSZAWSKIE SPOTKANIA MUZYCZNE 2006

Amar



Przykład 11. ***Amar. Muzyka na orkiestrę nr 2*** **(pierwsza strona partytury)**

Wszystkie wymienione przykłady świadczą o wykorzystywaniu przez Andrzeja Dobrowolskiego tylko niektórych procedur analogicznych do stosowanych w tym samym mniej więcej czasie przez francuskich spektralistów. Posłużyły one kompozytorowi do wykreowania bogato brzmiących dzieł orkiestrowych, które prawdopodobnie nie powstałyby bez jego uprzedniego zainteresowania technologiami studyjnymi.

Na zakończenie warto dodać, iż to „nowe" podejście do brzmienia stanowi u kompozytora jedno z wielu rozwiązań technologicznych. Zatem w twórczości Dobrowolskiego, głównie orkiestrowej, reprezentowanej przez cykl autonomicznych *Muzyk na orkiestrę*, mamy do czynienia z połączeniem elementów techniki dodekafonicznej, serialnej, postserialnej, sonorystycznej i aleatorycznej, z rozwiązaniami technicznymi, procedurami i sposobami myślenia kompozytorskiego, które są typowe dla „szkoły spektralnej". Specyficzna postać spektralizmu – „polskiego spektralizmu" – składa się w głównej mierze na idiom języka muzycznego Andrzeja Dobrowolskiego i decyduje o oryginalności oraz odrębności jego muzyki.

Monika Karwaszewska

Pisanie biogramów to sprawa co najmniej kłopotliwa, uważa Stanisław Krupowicz. Więc albo wspomina muczenie krów za oknem, albo mówi „Urodził się, studiował, dostał stypendia, jest wykonywany, mieszka w...", albo snuje refleksje metodologiczne na temat samego gatunku. Więc zacznijmy tak: piękny drewniany dom. Z widokiem na staw gdzieś poniżej. Wioska, ale jeszcze Czechowice-Dziedzice. W domu wspaniała żona, Magdalena. I nowonarodzone dziecko, uśmiechnięty Filip. Wilczyca Dama i dwa koty, Markiz (albo Wampir) i stara kotka Kukusia. Kominek. Drewno. Piwniczka z winami i nielichy barek. No i syntezator, komputer, głośniki. W końcu to przecież kompozytor. Urodził w 1952 w Grodnie; studiował w Warszawie (matematykę i kompozycję) i w Stanford (kompozycję, komputery i doktorat); dostał stypendia Fulbrighta, w IRCAM-ie, w Glasgow; jest wykonywany głównie w USA i Polsce (Warszawa i Wrocław), założyciel Studia Kompozycji Komputerowej i twórca festiwalu Musica Electronica Nova; mieszka w pięknym, drewnianym domu...

Stanisław Krupowicz

wywiad

Jakie kryteria musi spełniać muzyka, by była dobra?

Kluczowy jest dla mnie moment zachłyśnięcia się, podniecenia, zafascynowania, ta chwila emocjonalna, kiedy ciarki przechodzą po plecach. Czasem pierwszy odruch jest mylący, są rzeczy, które dostrzega się dopiero przy którymś z kolei spotkaniu z utworem muzycznym. To prawie jak z miłością. Ale przede wszystkim: ja nie lubię się nudzić na koncercie. Do pewnego stopnia chodzi też o przewidywalność: jeśli utwór jest całkowicie przewidywalny, to staje się nudny, ale i odwrotnie, jeśli jest nieprzewidywalny, chaotyczny, to też. (...)

Czym jest dla Pana muzyka elektroakustyczna?

Na początku zafascynowały mnie jej możliwości barwowe. Drugą sprawą, jaka mnie wówczas interesowała, był problem muzyki algorytmicznej, czyli sformalizowanie procesów kompozytorskich. Myślałem również o tzw. sztucznej inteligencji – symulowaniu sposobu myślenia kompozytora i próbach ujęcia tego algorytmicznie. Takich programów napisałem wówczas kilka, o różnym stopniu otwartości i dowolności.

Czy w takim razie medium elektroakustyczne wpływa jakoś na kierunek czy wynik Pańskich poszukiwań?

Zwykle bywa jednak tak, że skoro już usiedliśmy do komputera, aby zsyntezować kilka ciekawych dźwięków, to powstaje pokusa, by później ich porządkowanie powierzyć w jakiejś mierze komputerowi. I w większości kompozycji komputerowych ten element algorytmiczności jest obecny (...)

Czy utwory algorytmiczne, które zrealizował Pan na komputerze, byłyby do pomyślenia czysto akustycznie, na instrumentach?

Niektóre tak, ale nie wszystkie. Na przykład w *Tako rzecze Bosch* jest pewien klawesynowy fragment w stylu barokowym, który „improwizuje" komputer wedle trzech reguł (swoją drogą, byłem bardzo zaskoczony, że tak mało informacji potrzebne jest komputerowi, aby zrealizowana przez niego sugestia baroku była tak wyrazista): pierwszą z nich jest plan tonacji (tonika-dominanta-tonika), drugą, postulat dwugłosowej faktury, która uwzględnia rejestry i ograniczenia manualne klawesynisty; trzecią natomiast jest użycie kilku typowych motywów rytmicznych (śpiewa). Kontrapunkt jest oczywiście całkowicie niepoprawny i pełen błędów, gdyż stworzony został przez generator liczb losowych. Ale gdybym te zasady zadał ludziom-improwizatorom, niektórzy w ogóle tego by nie zagrali. Ci z kolei, którzy dobrze się czują w improwizacji w stylu barokowym, zagraliby wedle wszystkich zasad z epoki, zbyt porządnie – maszyna zaś zrobiła to tak, jak ją zaprogramowałem, ani więcej, ani mniej. Muzyk zawsze by coś dodał lub ujął. (...)

Czy barwa ciągle jest dla Pana ważna?

Oczywiście, zwłaszcza w utworach elektroakustycznych. (...) Komputerowa synteza dźwięku zaczynała się, jak wszystko zazwyczaj, dość mamie, to były bardzo naiwne i prymitywne brzmienia. W latach sześćdziesiątych w Bell Laboratory AT&T pojawił się Jean-Claude Risset i stworzył w programie Maxa Mathewsa MUSIC V swój *Wstępny katalog dźwięków zsyntezowanych przez komputer* (*Introductory Catalogue of Computer Synthesized Sounds*,1969) – pokazał, że można świadomie syntezować od podstaw znane dźwięki. Według mnie przełom, która spowodowała ta publikacja, nie polegał na tym, że komputer zaczynał udawać klamet, tylko że w ogóle da się takie brzmienia przy pomocy komputera zbudować. (...)

Słuchając Pańskiej muzyki elektroakustycznej, jak *Alcoforado* czy *A Lighter Shade of Grey*, można odnieść wrażenie ciągłej w niej obecności pewnych kategorii muzyki akustycznej, takich jak linie melodyczne, rejestry czy warstwy, a przede wszystkim barwy, które są na instrumentalnych jawnie wzorowane. Czy też Pan tak to widzi?

W dużej mierze tak. Zaczynając od barw, dostrzec można wiele podobieństw do instrumentów, ale to jest chyba problem subiektywnej percepcji: jak daleko należy odejść od „oryginału", żeby podobieństwo nie było irytujące – dla każdego granica ta przebiega gdzie indziej. Tak jest w przypadku użycia materiału konkretnego jako materiału wyjściowego. Z drugiej strony, jeśli decyduję się na dźwięki syntetyczne, to czasem mam potrzebę aluzji do znanych skądinąd dźwięków, też instrumentalnych. Stopień tej aluzyjności jest właśnie zasadniczą decyzją w procesie tworzenia materiału dla utworu.

Zazwyczaj do muzyki elektroakustycznej podchodzę analogicznie jak do instrumentalnej: myślę o pewnej fakturze, harmonii, melodyce, czasie, nawet jeśli są one algorytmizowalne. Czasem robię to nawet w sposób ostentacyjny – po to, by w następnej sekwencji użyć czegoś, co się zupełnie w tych kategoriach nie da opisać, np. szumu.

Jeśli przyjmiemy, że muzykę elektroakustyczną można tworzyć niejako z dwóch krańców – albo wychodząc od barwy instrumentalnej, którą zniekształcamy, albo od szumu, który się filtruje – to czy nie preferuje Pan jednak wyraźnie tego pierwszego?

Być może, chociaż w moich utworach zdarza się wiele fragmentów zupełnie nieanalizowalnych wysokościowo, jak bliżej nieokreślone pasma wysokie, niskie, szumy, zgrzyty itp. Na przykład, w *A Lighter Shade of Grey* po kadencji skrzypiec mamy glissanda zwykłych tonów prostych. Stopniowo jest ich coraz więcej i zaczynają się zagęszczać, dając w konsekwencji typowe syntezatorowe brzmienie. Początkowo trudno tu mówić o jakościach melodyczno-harmonicznych; w miarę trwania utworu te elementy nabierają znaczenia. Z kolei w *Wariacjach pożegnalnych na temat Mozarta* szum spełnia rolę destrukcyjną, posiada wymiar niszczący, zabijający wszystko, jak refren trzy epizody kwartetu smyczkowego i organizuje formę. W percepcji szumów, szmerów czy zgrzytów kluczowe staje się nasze doświadczenie. Mamy parę z grubsza ciosanych kategorii – że coś jest podobnie do odkurzacza albo potoku – i jest to w jakiejś mierze konsekwencją naszego osłuchania, przyzwyczajeń czy edukacji muzycznej. Uważam, że z szumów można zrobić interesujący utwór pod warunkiem, że będzie on krótki. Jeśli chce się stworzyć coś dłuższego niż 10, 12 minut, trzeba, według mnie, odnieść się do innego obszaru percepcji. (...)

W jaki sposób organizuje Pan zwykle materiał dźwiękowy?

Organizacją materiału zajmuję się najczęściej na samym końcu. Na początku bowiem zakładam sobie pewien ogólny szkielet formalny, taki „kanon z pourywanymi łebkami."[1] Materiał wyobrażam sobie bardzo ogólnie – „gęsto", „rzadko", „wysoko", „nisko" itp. Inaczej bywa podczas pracy w studiu komputerowym: tu często już na początku pracy dysponuje się jakimś materiałem – nagranym lub wygenerowanym – i on prowokuje do pewnego szczególnego go przetworzenia a później złożenia go w większą całość. Forma jest wtedy często wymuszana niejako przez materiał, co nie znaczy, że nie można jej dowolnie kształtować. Przykładem niech będzie znowu *A Lighter Shade of Grey*. Za punkt wyjścia służy tu 4-minutowe nagranie syntezatora (z innego mojego utworu), w którym zawarte jest wszystko: harmonia, melodyka itp. Wziąłem następnie filtry grzebieniowe o różnej grubości i po prostu przeczesywałem ten ciągle powtarzany materiał, zmieniając rozstaw „ząbków" – od małych przerw między nimi (kiedy ostały się tylko niektóre sinusoidy) po bardzo szerokie (kiedy rezultat był bliski oryginałowi). (...)

Przypomina to „wyłanianie się z mgły", jak by to powiedzieli nienasyceni w metaforach niektórzy radiowi redaktorzy. A więc najpierw jakieś majaki, zarysy, a potem samo wynurzanie się, wyostrzanie się kształtów. (...)

Czym jest algorytm w Pana twórczości i czemu go Pan używa?

Wszyscy jesteśmy przecież algorytmikami. To przekonanie wywodzi się z koncepcji człowieka teleologicznego; człowieka, który ma świadomość celu i znajduje dla jego realizacji odpowiednie metody. W naszym życiu codziennym bez przerwy posługujemy się algorytmami, nawet parząc kawę. Zwykle nie przywiązujemy do tego wagi i często nie jesteśmy tego świadomi. Wszyscy kompozytorzy – bez wyjątku, włącznie z tymi, co to siadają i w boskim natchnieniu improwizują – też posługują się algorytmami. (...) Jeśli ktoś wyobraża sobie pewną abstrakcyjną konstrukcję, niekoniecznie muzyczną, to w momencie próby jej opisania, a na pewno w czasie jej realizacji, musi pojawić się metoda, tj. algorytm. Z praktycznych względów pojęcie muzyki algorytmicznej ograniczyłbym do takiej, w której mamy do czynienia zarówno z uświadomieniem sobie tego faktu, jak i formalnym opisem metody kompozytorskiej. Innymi słowy, muzyka algorytmiczna polega na skonstruowaniu raczej mechanizmu produkującego dźwięki i ich wzajemne relacje, niż samych dźwięków i ich konfiguracji. Ja nie umiem inaczej funkcjonować. To dla mnie organiczna konieczność, jak oddychanie.

Jak Pan postępuje zatem w sytuacji, kiedy ma się wyobrażenie utworu, wybiera się metodę czy algorytm, i pod koniec okazuje się nagle, że „coś nie brzmi" – trzyma się Pan algorytmu czy brzmienia?

Ostatecznym kryterium jest zawsze to, co się słyszy; nie ma takich reguł, których nie wolno byłoby zmienić. Często tak zresztą robię, modyfikuję je na bieżąco podczas komponowania. Mając komputer, można szybko weryfikować, sprawdzać różne możliwości i konfiguracje dźwięków oraz ich dźwiękowe rezultaty.

Jakie znaczenie ma dla słuchacza użycie algorytmu?

Nie musi mieć żadnego i zazwyczaj nie ma. Nie zależy mi na tym, by słuchacz szukał w moich utworach algorytmów. Gdyby były one łatwe do rozszyfrowania, to bym się raczej martwił, bo muzyka nie powinna być przewidywalna. Najbardziej lubię – także z własnego doświadczenia jako słuchacza – kiedy odbiorca wie, że coś tam w utworze jest, ale nie wie do końca co. Podejrzewa jakiś pomysł, lecz nie całkiem go rozumie. To intryguje, zaostrza apetyt na słuchanie, stale aktywuje uwagę. A przecież o to właśnie chodzi, nie wolno muzyką nudzić. Ile wart jest piękny algorytm, jeśli muzyka nudna? (...)

Czy matematykę (którą Pan kiedyś ukończył) wykorzystuje Pan w swoich utworach tylko w sposób techniczny, czy też ma ona jakieś znaczenie metafizyczne?

Jest to tylko narzędzie, którego nie powinno się fetyszyzować. Z nutką rozbawienia czytam komentarze kompozytorskie świadczące o fascynacji kwadratami magicznymi, kabalistycznymi wyliczeniami, ciągami Fibonacciego. Liczby należy traktować tak, jak na to zasługują, w zależności od ich użyteczności, nie obdarzając ich jakimiś nadzwyczajnymi własnościami. Tę fascynację metafizycznym aspektem liczb dostrzegam u różnych neofitów, którzy z matematyką zetknęli się późno, np. przez muzykę, i dopiero wtedy zauważyli, że liczby mogą być użyteczne w opisie niebanalnych rozwiązań kompozytorskich. A ciągi Fibonacciego to jakaś światowa histeria: stowarzyszenia, bractwa ezoteryczne... Nie zdziwiłbym się, gdyby jakiś Brown „odkrył", że w sprawę są zamieszani templariusze i stowarzyszenie Opus Dei. Kiedy jednak poprosi się tych ludzi o zrobienie złotego podziału cyrklem i linijką – nie potrafią. (*śmieje się*)

Jednak Pańskie wykształcenie ścisłe wydaje się ważne dla muzyki...

Możliwe, bo matematyka wymaga dyscypliny myślowej, umiejętności posługiwania się abstrakcyjnymi symbolami, jest nauką niesłychanie dyscyplinującą umysł. Trzeba mieć zdolności zarówno analityczne, jak i syntetyczne: umieć problem rozebrać na części i złożyć go w nową całość. I to na pewno przydaje się w muzyce. Nawet jeśli problem jest mgliście zarysowany, to krążąc wokół niego, rozkładam go na coraz mniejsze moduły, i gdy dojdę już do szczegółu, to składam wszystko z powrotem i powstaje kompozycja. (...)

A proporcje czynników intelektualnych i zmysłowych w Pańskiej muzyce – jaki jest stosunek tych form i algorytmów do żywego brzmienia czy muzykowania?

Co do muzykowania i improwizacji, to ostatnio uprawiam je niezwykle rzadko, ale uważam, że można dojść tą drogą do fascynujących rezultatów. Jest to takie komponowanie w czasie rzeczywistym, choć tak być nie musi. Jeśli przypomnimy sobie zjawisko free jazzu lat 60. – wówczas bardziej awangardowe od czegokolwiek z obszaru muzyki klasycznej – było ono w swych założeniach zbyt „free"; powstały w efekcie chaos mógł skupić uwagę słuchacza na jakieś dziesięć minut, później zwykle było, przynajmniej dla mnie, nudno. Brakowało porządkującej idei. Uważam, że każda improwizacja powinna być trochę skomponowana, w przeciwnym razie powstaje bałagan. (...)

Przechodząc do *live electronics*, którego był Pan – np. W *Koncercie saksofonowym* – jednym z polskich pionierów: czy widzi Pan to jako utopię czy spełniony projekt?

Dwadzieścia lat temu komputerowe *live electronics* może było utopią, ale teraz już tak nie jest. Dziś to po prostu oczywistość, a utwór na taśmę jest anachronizmem. Istnieje jednakowoż grupa kompozytorów i zwolenników tzw. muzyki akuzmatycznej, którzy uważają, że tylko muzyka na taśmę daje pełne możliwości realizacji kunsztownie i precyzyjnie zaplanowanej przestrzennej projekcji dźwięku przy użyciu kilkunastu lub nawet kilkudziesięciu głośników. Mają oni swoje stowarzyszenia, festiwale i swoją publiczność. Inaczej sprawy się mają z muzyczną sztuczną inteligencją. W latach 70. i 80. panowała w informatyce prawdziwa euforia, myślano o uczącym się komputerze, o sieciach neuronowych symulujących pracę mózgu człowieka. Znane są próby wykorzystania tych pomysłów w muzyce (np. Tod Machover), ale nie znam przekonujących ich realizacji. Narzędzia już są, trzeba je użyć. Chodzi mi ta idea po głowie od dawna, trzeba będzie spróbować... Są już utwory, w których komputer, znając partyturę, dogrywa swoją partię na żywo, ale projekt inteligentnego sztucznego wykonawcy ciągle jest niezrealizowany. (...)

Często używa Pan cytatów (z własnej i cudzej twórczości), stąd pytanie: na ile można sobie w takiej działalności pozwolić?

Uważam, że na cytowanie innych, zwłaszcza *in crudo*, w ogóle nie powinno się sobie pozwalać: to złodziejstwo i rzecz niedopuszczalna. Dlatego też kolaże, choć nieraz ▷

1 Kompozytor odwołuje się tu do komentarza z książki programowej WJ 1993, kiedy to wykonano *Pewien szczególny przypadek pewnego uogólnionego kanonu w kwarcie i w kwincie*. Przytacza tam swoją rozmowę z Szymańskim oraz rozważania na temat istoty kanonu i tego, co by się stało, gdyby w miejsce łebków nut wchodzących w jego skład powstawiać całe motywy, cytaty czy wręcz style. Odpowiedzią jest właśnie ów utwór. [przyp. red.]

WARSZAWSKA JESIEŃ MUZYKI 2006

brzmieniowo bardzo ciekawe, są z powodów etycznych niedozwolone. Cały recycling jest barbarzyństwem, grandą i przestępstwem. Oczywiście nie mam nic przeciwko remiksom dokonywanym za zgodą twórcy, jak to robi np. Scanner. Ale jak się bierze za Vivaldiego czy Mozarta… Dziwię się, że w świecie, w którym nie można przecież bezkarnie zmienić, przerobić, złożyć na nowo katedry gotyckiej, brakuje ustaw chroniących zabytki kultury muzycznej – każdy może użyć muzyki Mozarta do reklamy podpasek.

Sam pozwoliłem sobie na parę cytatów, co sobie wyrzucam i jedyną okolicznością łagodzącą mógłby być fakt, iż zawsze były one zdeformowane, przetworzone. Ale to marne usprawiedliwienie. W końcu jeśli komuś naprawdę zależy na zacytowaniu Mozarta, to może przecież użyć pastiszu, pseudocytatu – osiągnie ten sam efekt: przywołanie czy kolażowe zderzenie pewnych idiomów, bez posłużenia się twórczością kompozytora, który leży w grobie (nie wiadomo nawet do końca, gdzie) i nie jest się w stanie w żaden sposób obronić.

Inną sprawą są wariacje. Jest to forma uświęcona tradycją i tak jej użyłem w moich Wariacjach pożegnalnych na temat Mozarta. Tematem wariacji jest Menuet z *Eine kleine Nachtmusik* i potraktowałem go w nieco inny sposób niż zwykle tematy wariacji się traktuje – działałem w obszarze faktury bardziej niż tematu rozumianego jako melodia, i pozwalałem sobie na daleko idące deformacje oryginału. Np. trio brzmi tu jak katarynka, mimo że wszystkie nuty są oryginalne. Więc ten Mozart jest zdeformowany – i to jest dopiero grandal *(śmieje się)*

Przychodzi tu na myśl pewien kluczowy termin, który narodził się podczas burzliwej nocnej dyskusji z Pawłem Szymańskim: surkonwencjonalizm. Jak Pan to widzi po latach: czy to pomysł ciągle dla Pana aktualny i istotny?

Z początku koncepcja była dla mnie frapująca. Później zaczęto doklejać do niej różne inne znaczenia i doszedłem do wniosku, że coraz mniej mi po drodze z różnymi samozwańczymi surkonwencjonalistami. Przez chwilę nawet się zastanawiałem nad koncepcją surkonwecjonalnego surkonwencjonalizmu, czyli „metasurkonwencjonalizmu", ale nie wiem jeszcze, na czym by to miało polegać *(śmieje się)*. Mówiąc poważnie, ciągle jestem zdania, że muzyka jest w istocie sztuką kreowania kontekstów. One stanowią, co jest czym i jakiego nabiera znaczenia, same elementy są bowiem niczym. Postanowiłem wówczas ekstrapolować ową kontekstowość na większe struktury, jak np. bloki stylistyczne. Do gry kontekstami trzeba oczywiście historii, przeszłości – konwencja nie rodzi się z dnia na dzień, choć ideałem byłoby samodzielne stworzenie w trakcie utworu kilku na tyle przejrzystych i czytelnych konwencji, żeby ich zderzenie było zauważalne. W latach 80. spotykałem się z zarzutami: „ja to już gdzieś słyszałem", na co odpowiadałem niezmiennie: „ale nie słyszałeś nigdy jednego obok drugiego: tego właśnie słuchaj". Oczywiście technika kolażu jest czymś bardzo podobnym, ale ja staram się unikać dosłownego cytatu na rzecz aluzji do pewnej konwencji. (…)

Czy w tej grze zastanymi konwencjami z zachowaniem do nich pewnego dystansu czuje się Pan postmodernistą?

Nie rezygnuję z nowości ani oryginalności, które realizuję poprzez zestawianie w zaskakujących kontekstach znanych elementów, podobnie jak Dali ukazywał rzeczy codziennego użytku w niezwykłej dla nich konfiguracji. W tym sensie surkonwencjonalizm jest muzycznym odpowiednikiem surrealizmu w malarstwie. Czy czuję się postmodernistą? Na wszelki wypadek powiem: nie, bo zbyt wiele znaczeń próbowano już temu terminowi nadać.

Czy jest Panu bliska postawa muzyki eksperymentalnej: prób stawiania zupełnie nowych pytań bez żadnych prognoz czy oczekiwań wobec odpowiedzi?

Oczywiście, że tak. Bez nich w ogóle nie umiem sobie wyobrazić muzyki. Eksperymenty są fascynujące, nawet jeśli czasem nieudane. Te, które sam przeprowadzałem, dotyczyły innych wymiarów kompozycji niż typowe dla lat 60. eksperymenty ze strukturami albo – zwłaszcza w Polsce – z barwą orkiestry. Moje atomy były wielkie, czasem tak duże, że mogłyby stanowić pokaźną część całego utworu. Spowodowane to zostało poszerzeniem perspektywy, innym punktem widzenia, obejmującym nie tylko nowe dźwięki czy barwy, ale całe ich konteksty. Dziś trudno już utrzymywać, że jedna idea (np. serializm) zbawi świat: źródła są wielorakie, wszystko jest dozwolone, pod warunkiem, że zrobi się z nich sensowny użytek. Kiedyś zakazana była kwinta czysta, w ramach ortodoksji *à rebours*. A przecież ważne jest tylko, jak jej użyjesz, czy ciekawie, dobrze…

Po wysłuchaniu wielu Pańskich utworów można nabrać przekonania, że muzykę traktuje Pan jako swego rodzaju intelektualną grę operującą konwencjami, idiomami, algorytmami, tworząc muzykę o muzyce. Pojawiają się jednak takie pozycje, jak *Miserere* i *Oratorium na Boże Narodzenie*, które działają chyba w innych rejestrach. Czy one wykraczają poza tamten model?

Są one faktycznie inne, bo nie operują ironią, na co nie mogłem i nie chciałem sobie w takich wypadkach pozwolić. Ale ciągle pozostają surkonwencjonalne i w tym nie różnią się od pozostałych. Jeśli sięga się po tekst taki jak *Miserere* – a zdarzają się w życiu człowieka takie momenty – to nie można sobie pozwolić nawet na cień ironii, choćby to miała być nawet autoironia. (…)

Ale czy muzyka jest tam transcendentna i wskazuje na coś poza nią samą? Słuchając innych Pańskich dzieł, jesteśmy bowiem niemal pewni, że zazwyczaj pozostaje immanentna, jest skierowana na siebie.

Chyba nie. Tekst wskazuje, ale sama muzyka – nie. Gdybyśmy sobie wyobrazili, że to są same fonemy, albo zastąpili te słowa innymi, to muzyka by się nie zmieniła. Choć nie wiem, czy nie napisałbym jej inaczej, gdybym nie miał psalmu przed oczami. (…) Dopatrywanie się w muzyce do tekstów lirycznych czy religijnych jakiegoś innego wymiaru pozostaje tylko naszą projekcją. Dla mnie muzyka jest zawsze pewną konstrukcją dźwiękową. Wszystko inne nie ma większego znaczenia. (…)

W pańskiej biografii zwraca uwagę długi pobyt zagraniczny (1983-92): kolejne stypendia, ośrodki, studia. Jednak po tym okresie swobodnego dostępu do najnowocześniejszych technologii oraz kompetentnych przewodników nastąpiła dość zaskakująca decyzja o powrocie. Jakie były jej motywy?

Motywy były zasadniczo dwa: po pierwsze, szeroko rozumiane okoliczności polityczne. Wydawało mi się, że jest już na tyle dobrze, iż można wrócić, w coś się włączyć i coś sensownego zrobić w sprawach, którymi się zajmowałem (Związek Kompozytorów Polskich, Warszawska Jesień itp.) – to powód bardziej szlachetny. Drugim, egoistycznym, było pewne znudzenie tym całym supersprzętem, miałem już dość komputerów i muzyki elektroakustycznej, chciałem pisać na orkiestrę. Proszę zwrócić uwagę, że przez dziesięć lat tj. od roku 1992 do 2002 (*Partita* na wiolonczelę i komputer) nie napisałem żadnego utworu elektroakustycznego (pomijam w dużej mierze improwizowane wspólne przedsięwzięcia z rzeźbiarzem Ryszardem Piegzą). Ale uczyłem muzyki komputerowej.

Oczywiście, Stanford i Kalifornia to wspaniałe miejsca i dobrze się tam czułem, zaś dla kogoś, kto chciał się wówczas zajmować muzyką komputerową pobyt tam był w zasadzie koniecznością. Dziś każdy może mieć studio w domu, nie ma tego problemu. (…)

Kiedy wrócił Pan do Polski, miał Pan wówczas wiedzę w kraju dość rzadką i widać było, że chce się Pan nią podzielić…

Nie wiem, czy aż tak bardzo było to widać. Kursy PTMW w Kazimierzu znałem jeszcze z czasów, kiedy w nich uczestniczyłem, i byłem ich wielkim orędownikiem, więc kilkakrotnie przyjąłem zaproszenie do ich prowadzenia. Ale zacząłem wykładać dopiero w 1995 roku, zaś przez trzy lata nigdzie nie pracowałem i nie miałem z tego powodu poczucia żadnego dyskomfortu. Chyba nie mam zbyt rozwiniętego instynktu dydaktycznego. Jednak zgodziłem się na kilka wykładów gościnnych w Akademii Muzycznej we Wrocławiu i poznałem tam grupę studentów – pasjonatów muzyki komputerowej. I to był argument. Miałem szczęście, że trafiłem na rocznik Marcina Bortnowskiego, Cezarego Duchnowskiego, Marcina Rupocińskiego – ludzi, którzy włożyliby dwa palce do kontaktu, żeby było elektrycznie…

Mając oparcie wśród kolegów uczących w Akademii kompozycji, a zwłaszcza u dziekana I Wydziału, prof. Janusza Wichrowskiego i prof. Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil, oraz entuzjastyczną młodzież doszliśmy do wniosku, że po paru latach tułaczki i pomieszkiwania kątem w tzw. Studio Technik Audio-wizualnych, należy sprawy muzyki komputerowej w Akademii zinstytucjonalizować. Po długich miesiącach negocjacji i mediacji prof. Jerzy Mrozik, ówczesny rektor Akademii, dokonał aktu erekcyjnego. Początek nie był zbyt imponujący. Dostaliśmy dwa pomieszczenia i nieco pieniędzy na zakup podstawowego sprzętu. W grudniu 1998 roku Studio Kompozycji Komputerowej – taką nazwę przyjęliśmy – zaczęło formalnie istnieć. Wówczas sprzęt stanowił dla Akademii poważny wydatek, ale stworzenie miejsca, gdzie są profesjonalne warunki do tworzenia muzyki, jaką się chce robić – bez żadnej zależności od technologii – musiało trochę kosztować. Żeby uczynić studio możliwie otwartym, inwestowaliśmy raczej w software, bo ten można uaktualnić, zaś przestarzałą czarną skrzynkę najwyżej wyrzucić. Dlatego zdecydowałem się na MAX-a, który w Polsce nie był wówczas powszechnie znany, gdyż w innych studiach (Warszawa, Kraków, Katowice) posługiwano się głównie programami komercyjnymi. Był to najlepszy i najbardziej otwarty program, jaki wtedy znałem, a dziś – uzupełniony o moduł MSP – zdominował świat profesjonalnej muzyki komputerowej. Tak więc nie pomyliłem się, inwestując w MAX/MSP, bo podobne do niego programy straciły przez lata na znaczeniu, choć w informatyce wszystko może się szybko zmienić. (…)

I powstało studio, o którym jest w Polsce głośno…

Miło mi to słyszeć, faktycznie dochodzą do mnie takie wieści. Bez fałszywej skromności, uważam, iż powstało u nas parę dobrych utworów, co jest zasługą głównie kompozytorów, ale też i warunków, jakie mieli do dyspozycji.

Parę lat później miała miejsce pierwsza edycja bezprecedensowego w kraju festiwalu Musica Electronica Nova. Jakie miejsce zajmuje on w życiu Pana jako założyciela i dyrektora artystycznego?

Od wielu lat myślałem o takim festiwalu, ale nie miałem możliwości tego zrobić – dopiero Wrocław wydał mi się miejscem odpowiednim na tego typu przedsięwzięcie. Moja recepta na ten festiwal jest prosta: w miarę możliwości finansowych powinien on pokazywać to, co jest najbardziej interesujące w komputerowej twórczości muzycznej na tle klasyki muzyki elektroakustycznej. Jego dopełnieniem powinny być warsztaty muzyki komputerowej, organizowane przez Studio Kompozycji Komputerowej Akademii Muzycznej. Połączenie festiwalu z warsztatami nie jest sytuacją typową dla festiwalów w Polsce; na Zachodzie stanowi dość częstą praktykę.

Choć pierwsza edycja miała charakter autorski, to samego pomysłu czy projektu tak nie postrzegam – sformułowane wówczas w książce programowej krótkie „credo" nie musi obowiązywać podczas przyszłych edycji. Jestem przeciwnikiem kolektywnego podejmowania decyzji; program układać powinna jedna osoba, zmieniająca się co pewien czas. Ta pierwsza edycja była dla mnie wielce pouczającym doświadczeniem, ale w przyszłym roku dyrektorem ma być ktoś inny. Taki festiwal zabiera dużo czasu i jest niezwykle absorbujący, ostatnie cztery miesiące przed jego rozpoczęciem są praktycznie całkowicie zajęte. Może mógłbym w tym czasie robić coś innego, choć nie jestem pewien czy z większym pożytkiem dla potomności *(śmieje się)*. (…)

Nawiązując jeszcze do owego wstępu z książki programowej ubiegłorocznego festiwalu, gdzie zauważa Pan, że w muzyce elektronicznej można i należy wyróżniać utwory dobrze zrobione, powstające zazwyczaj w kręgach mniej lub bardziej „akademickich", wokół których rozciąga się morze dyletanctwa i miernoty muzyki popularnej, zastanawiam się, na ile jest to Pana głębokie przekonanie, a na ile zostało to sformułowanie na potrzeby chwili?

Ależ to oczywiste. To, że festiwal zdominowali kompozytorzy związani z jakimiś akademiami czy studiami, niczego jednak nie oznacza. Posiadanie dyplomu nie stanowi tu żadnego kryterium, zresztą wielu znakomitych kompozytorów żadnej akademii nie kończyło. Zależy mi po prostu na poprawności warsztatowej, na utworach dobrze zrobionych. Krótko mówiąc, chodziło mi o artystyczną muzykę komputerową, a nie jej ludową odmianę. Bo przecież truizmem jest stwierdzenie, że w historii muzyki zawsze istniały te dwa nurty: muzyka artystyczna, robiona przez profesjonalistów, i muzyka ludowa, tworzona przez amatorów. Kiedyś, gdy pastuszkowi coś w duszy grało, to wycinał sobie z wierzby fujarkę i dawał upust swym dusznym potrzebom. Dziś, będący w takiej potrzebie pastuszek globalnej wioski idzie do sklepu i kupuje sobie gitarę elektryczną, perkusję albo laptopa (…)

Co znaczy dziś „poprawność warsztatowa"?

Jest to kryterium, które trudno zwerbalizować, ale czuje się je podczas słuchania. Na nieudolność reaguje się negatywnie, choć czasem bywa i tak, że w pewnych sytuacjach kompozytor może liczyć na uwzględnienie pewnych okoliczności łagodzących. W dziedzinie muzyki elektroakustycznej dodatkowo pojawia się kryterium poprawności technologicznej: sposób użycia materiału i stopień jego obróbki, montaż, przejście z jednej sekwencji do drugiej. Zdarza się, że nieudolność jest świadomą konwencją, ale utwór musi być tak skomponowany, aby wywoływać przekonanie, że tak jest, że to decyzja, a nie przypadek. Słuchając wielu utworów, które – jak mniemam – mieszczą się w nurtach „altematywnych", o których Pan mówi, nie miałem przekonania, że intencją kompozytora jest dźwięk prymitywny, surowy, materialny. Skłonny byłbym raczej sądzić, że twórca po prostu nie umie sobie poradzić z dźwiękiem i sprawić, by pojawił się on w sensownej postaci. Dźwięk sam w sobie nie jest ani piękny, ani brzydki, staje się takim dopiero w określonej konwencji czy kontekście. Słuchając wielu takich produkcji, mam wrażenie, że robi się dobrą minę do złej gry, w której *failure* staje się *feature*. Jak wiemy, były w sztuce już różne pomysły, jak np. konceptualizm, ale nie są mi one bliskie. Z Pawłem Szymańskim wymyśliliśmy kiedyś ontyzm, którego istotą jest już nie tyle sama koncepcja dzieła czy jego zarys, lecz to, by być artystą. Cokolwiek wówczas zrobię, napluję, nagryzmolę – staje się aktem artystycznym, dziełem sztuki. Wiele ze wspomnianych produkcji zbyt bardzo trąci mi ontyzmem…

Wywiad przeprowadzili Anna Siemińska i Jan Topolski w domu kompozytora 11 lutego tego roku.

Redakcja: Jan Topolski, Anna Siemińska i Anna Pęcherzewska. Tekst autoryzowany. Pełny zapis rozmowy znajduje się na naszej stronie www.glissando.pl.

Misja Knapika

Trzy lata temu na Warszawskiej Jesieni sędziwe Trio Waltera Verdehra prawykonało ostatni utwór Eugeniusza Knapika – Trio na skrzypce, klarnet i fortepian (2003), zaś pięć lat temu na tymże festiwalu odbyła się premiera cyklu pieśni na sopran, baryton i wielką orkiestrę – Up Into The Silence do tekstów e.e. cummingsa oraz Jana Fabre'a (1995-2001). Były to jedne z tych koncertów, na których nie wiadomo, co robić: śmiać się, płakać, buczeć, tupać, wyjść czy zejść. Każdy, kto zacząłby poznawanie Knapika od tej strony, przeczytawszy dodatkowo jego komentarze do wspomnianych utworów, pomyślałby niechybnie, że ma do czynienia z wyjątkowo nadętym, owładniętym poczuciem misji uszlachetnienia muzyki kompozytorem, który pisze długie, tradycyjne, patetyczne i niestrawne utwory.

Tymczasem...

Tymczasem sprawa jest oczywiście o wiele bardziej skomplikowana. Gdy cofniemy się w głąb twórczości urodzonego 9 lipca 1951 roku Eugeniusza Knapika, okaże się, że mamy do czynienia z kompozytorem co najmniej interesującym, którego debiut był co najmniej sensacyjny, a wyobraźnia brzmieniowa, kolorystyczna i orkiestralna jest co najmniej fascynująca. To on zdawał się najciekawiej określić wobec awangardy i nowoczesnego języka muzycznego: oczywiście, jak całe jego pokolenie, był przeciw, ale sprzeciwu tego nie traktował równie jednowymiarowo jak wielu jego rówieśników i młodszych kolegów (Kulenty, Mykietyn). Lata 1975-77, kiedy na scenę wchodził Knapik, to niewątpliwie najciekawszy okres w muzyce polskiej od czasów pierwszych Warszawskich Jesieni. W ciągu owych kilkunastu lat awangarda wytraciła swój impet i kompozytorzy pisali nowocześnie już tylko z rozpędu, niejako siłą bezwładności. Pierwsze objawy zwrotu, zmiany wiatru – wiatru zmiany można dostrzec w niektórych partyturach Góreckiego z lat 60., ale w pełni trend ten został wyrażony dopiero w zbiorowym wystąpieniu tzw. pokolenia stalowowolskiego – urodzonych w tym samym 1951 roku: Andrzeja Krzanowskiego, Aleksandra Lasonia, Eugeniusza Knapika oraz młodszego o 3 lata Pawła Szymańskiego. Kompozytorów debiutujących na nowym, nieuwikłanym w żadne układy festiwalu Młodzi Muzycy Młodemu Miastu w Stalowej Woli, powołanym do życia przez Krzysztofa Drobę. Ich powrót (reinterpretacja? rekonstrukcja?) do tonalności, śpiewności, konsonansowości, klasyczności formy zbiegł się z podobnymi tendencjami mistrzów (*I Koncert skrzypcowy* Pendereckiego, *III Symfonia* Góreckiego i *Kościelec 1909* Kilara), był omawiany na słynnych kompozytorsko-muzykologicznych spotkaniach w Baranowie, krytykowany i interpretowany przez młodych (Polonego, Szwajgiera, Drobę, Pisarenkę, Chłopeckiego).

Jest rok 1977, ciepły maj, trzynastego, wiosna w powietrzu. Podczas swojego koncertu kompozytorskiego, odbywającego się w ramach trzeciej edycji festiwalu stalowowolskiego, Knapik debiutuje dziełem *Tak jak na brzegu morza* na zespół instrumentalny i taśmę z narratorem recytującym wiersz Paula Valery'ego w polskim tłumaczeniu. Utwór poetycki, rozmarzony, utrzymany w impresjonistycznej aurze, ale i nowoczesny; intrygujący nie tyle techniczną nowinką (taśma), ile niepowtarzalnym pulsowaniem, rytmem przypływu i odpływu (oddanych dynamiką, wolumenem i kontrastem współbrzmień). Kończy się ten odwieczny ruch afirmacją potężniejącego i narastającego akordu D-dur przy słowach „O fało/o straszliwa niemocy przezwyciężenia/Oddajesz się i zaraz musisz się odbierać / I znowu wracać – by nigdy nie złamać/Prawa integralności morskich wód/Musisz pozostać morzem i nigdy już nie utracisz zdolności ruchu! – i jest to zakończenie doprawdy zniewalające, niemające sobie podobnych w muzyce nowej.

Już wtedy jest Knapik także autorem utworu *Le Chant* (1976) na sopran solo i orkiestrę, skomponowanego do fragmentu z *Cmentarza morskiego* Valéry'ego, oraz pięknego *La Flûte de Jade* (*Flet z jadeitu*) na ten sam skład, do tekstów poetów chińskich (1973). Oba utwory po francusku sensualne, ukazujące wrażliwość Knapika na barwę, zawierające liczne aluzje i idiomy messiaenowskie – trzecia część *La Flûte* z ptasim fortepianem – co nie dziwi, jako że Knapik był do lat 80. koncertującym pianistą, pierwszym polskim wykonawcą *Vingt regards sur l'Enfant Jesus*. Z utworem tym wiąże się wiele mówiąca anegdota: gdy młody Eugeniusz ze swoim przyjacielem Aleksandrem (Lasoniem) pierwszy raz usłyszeli tę muzykę w roku 1969, byli pod takim wrażeniem jej duchowej siły i do tego stopnia pełni podziwu dla autora, iż napisali... *Requiem dla Oliviera Messiaena*! (szczerze przekonani, że twórca takiej Muzyki musi być już od dawna martwy). Na szczęście dla samego Messiaena udało mu się przeżyć jeszcze 23 lata, zaś ówcześni maturzyści przemianowali swój utwór na dwa fortepiany na *Apotheosis O.M.* i pod tą dopiero nazwą wykonali. Innym równie silnie zakorzenionym w jego osobistych przeżyciach dziełem jest późniejsza o trzy lata *Sonata* na flet solo, prawykonana przez M. Płazę, choć pisana być może (?) pod wpływem uczucia dla przyszłej żony, flecistki Barbary Krupińskiej. Muzyka prawdziwie intymna, prywatna, autentyczna, której twórca w mistrzowski sposób wybrnął z nałożonych przez siebie ograniczeń (bardzo wąski wybór dźwięków, akordów, quasi-etiudowa forma).

Le Chant to muzyczna wizja procesu rodzenia się porządku z chaosu, myśli z materii. Utwór rozpoczyna orkiestra: traktowana solistycznie, pełna erupcji, nieco w stylu Lutosławskiego (z fragmentami aleatorycznymi *ad libitum*), niesłychanie barwna, z kławesynem, harfą, bogata w kontrasty. Jest niczym dziki zwierz: skrada się glissandami smyczków, rzuca po wszystkich rejestrach, szczerzy kły trylami waltorni, obija o pręty klasterów. I po tej grze żywiołów (wielokrotnie rozpętywanych i spętywanych), zakończonej coraz głośniejszym i coraz szybszym uderzaniem w wielki bęben, następuje cisza. Dziesięć sekund ciszy. Solowy sopran. Długo, długo solowy sopran i potem ta sama – a jakby inna – orkiestra, łagodna, uspokojona, chciałoby się powiedzieć: oswojona...

Idea wspaniała, utwór zapiera dech w piersiach. Później powstaje jeszcze *Corale, Interludio e Aria* na flet, kławesyn i zespół smyczkowy (1978), nawiązujące do baroku nie tylko obsadą i tytułem, ale przede wszystkim formą (zaś absolutnie nie językiem muzycznym). To nie tylko bezpretensjonalne ćwiczenie stylistyczne, idealnie wyważone, dojrzałe i skomponowane z wielkim kunsztem, ale i muzyka kryjąca w sobie znacznie więcej, co objawia się choćby w... zwyciężającym w końcowej arii „śpiewie". Następnie *Kwartet smyczkowy* (1980, prywatne zamówienie Pendereckiego na festiwal w Lusławicach), niewątpliwe arcydzieło (nagrodzone zresztą najwyższą punktacją na Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów w Paryżu w 1984 oraz wytypowane przez szerokie grono polskich krytyków jako jeden z najwybitniejszych polskich utworów drugiej połowy ubiegłego wieku). Chociaż utwór wykorzystuje przebogatą gamę środków artykulacyjnych, nie stając się ich katalogiem, nazwy części – *I Gąszcz*, *II Śpiew* – tłumaczą wszystko, co dotąd pozostawało niewytłumaczone... Jeszcze później powstaje podobnie pomyślana *Partita* na skrzypce i fortepian (1980) z coraz liczniejszymi akordami tercjowymi i tonicznymi kadencjami, a także zbliżone w pewnym sensie (śpiewne sola skrzypiec i kontrabasu, tradycyjny, zamierający akord na zakończenie) *Wyspy* na orkiestrę smyczkową (1983). Ten ostatni utwór to zresztą rewelacyjna partytura, którą czyta się jak pasjonującą książkę, z niecierpliwością czekając na to, co będzie na następnej stronie. I tak, niepostrzeżenie, krok po kroku, zasada śpiewności konsonansowości, eufonii, tonalności opartej na dur-moll opanowuje świat dźwiękowy kompozytora. Jak słońce wychodzące zza chmur – powiedziałby on sam i jego apologeci (trzeba tu wspomnieć niestrudzonego Stanisława Kosza, wyznawcę idealnego: tłumacza, analityka, interpretatora, knapikologa, sekretarza, rzecznika i przez długie lata dziekana Wydziału Kompozycji i Teorii Muzyki Akademii Muzycznej w Katowicach). Jak nadmiernie rozrośnięty bluszcz – powiedzieliby krytycy.

A co by powiedział Knapik? „Jestem silnie związany z europejską tradycją. Kompozytorzy, gatunki to oczywiście pewien sposób myślenia, filozofia. Ja chciałbym »dorównać«. Nie mam ambicji, by coś »dodawać«. Tyle zostało już powiedziane, że jedynie można próbować zbliżyć się, zmierzyć. To cała filozofia mojego utożsamiania się z tradycją – być cząstką w tym wielkim wymiarze. (...) Uważam, że dysponując danym materiałem muzycznym i określonym aparatem wykonawczym, nie można tworzyć kolejnych modeli formalnych w sposób dowolny. Na danym etapie rozwoju tworzywa dźwiękowego mogą wykształcić się tylko pewne formy i gatunki. Możliwość ich powielania czy też rozszerzania jest jednak ograniczona. Nie da się z orkiestrą symfoniczną czy kwartetem robić czegoś, co nie leży do końca w ich naturze" (w rozmowie ze Stanisławem Koszem, „Opcje" 9/96). „Często spotykam się z zarzutami, że to już było, że moja twórczość nie jest odkrywcza. Można oceniać muzykę, nie wolno jednak zatrzymać się tylko na tym, co zewnętrzne, co jest jedynie skorupką, która – taką żywię nadzieję – kryje coś znacznie ważniejszego. Poszczególne elementy materiału i warsztatu stanowią jedność, dają niepowtarzalny kształt całości tylko wtedy, gdy są jedynie środkiem do pokazania prawdziwego człowieka i prawdziwej muzyki. To »coś«, ważne w muzyce, nie jest zawarte ani w elementach, ani w formie. Dziś chyba jasno widać, że nie w sferze środków kryje się wartość dzieła" (w rozmowie z Małgorzatą Janicką-Słysz, „Studio" 1/95). Zwracam uwagę na słowa: dodawanie, naturą, prawda...

W roku 1985 *Wyspy* na antypodach australijskich (choć to kontynent, a nie wyspa) wysłyszał awangardowy flamandzki reżyser teatralny i operowy Jan Fabre, po czym odnalazł Knapika na antypodach polskich i po długich namowach udało mu się nakłonić go do najbardziej szalonego pomysłu w jego życiu: skomponowania trylogii operowej. I tak zostawił Knapik powstające właśnie *Strofy II* na zespół i live electronics (!!! Który polski twórca wykorzystywał wówczas live electronics? Cóż by się stało ze stylem Knapika, gdyby ów utwór dokończył?). Zamknął się w swoim górskim domku w Porąbce i do libretta Fabre'a napisał *Das Glas im Kopf wird vom Glas* (*Szkło w głowie będzie ze szkła*, 1988-89), *Silent Screams, Difficult Dreams* (*Ciche krzyki, trudne marzenia* 1990-92) oraz *La libertà chiama la libertà* (*Wolność przywołuje wolność*, 1993-95), składające się razem na 6,5-godzinną trylogię *The Minds Of Helena Troubleyn*. Jest ona poświęcona autentycznej ponoć postaci schizofreniczki, która „znajdując się w ekstremalnych warunkach samotności, stwarza mocą wyobraźni własny świat i powołuje do życia swoje *alter ego*. Nic jednak nie dzieje się bezkarnie. Powołana do życia postać tak silnie się wyobcowuje, że zaczyna kierować swoje działania przeciwko Helenie. Zniszczenie bohaterki jest nieuchronne" (*Książka Programowa WJ 1996*). Statyczna, niemająca żadnego związku z tradycyjną dramaturgią operową i niepopadająca w żadnym momencie w ilustracyjność muzyka Knapika może równie dobrze funkcjonować w wykonaniu koncertowym. Problem jest tylko taki, że na niej samej skupić się dość trudno: rozległe płaszczyzny brzmieniowe, niezbyt oszczędnie i nieciekawie wykorzystywana orkiestra i chór (unisona, oktawy, homogeniczność), dziwne wahania pomiędzy Mahlerem a czymś nowszym, długo i bardzo szablonowo budowane kulminacje – kompozytor zaczyna zwalniać, a wraz z nim jego muzyka.

Dlaczego?

Dlaczego tak? Bo Knapik ma misję. Jest fanatykiem estetycznym. I chociaż oczywiście fanatyzm w sztuce jest niewątpliwie mniej niebezpieczny i szkodliwy niż w życiu, to równie często prowadzi do opłakanych rezultatów: zamknięcia na zewnętrzność (teraźniejszość), zwrotu ku przeszłości, zachowania niemal infantylnego, wręcz regresu, ucieczki przed światem. Żeby jeszcze dotyczyło to jego własnej twórczości. Jednak estetyczna presja, jaką wywiera na studentów kompozycji (a nawet teorii muzyki) w Akademii Muzycznej w Katowicach – gdzie pełni od 5 lat godność Rektora – pozostaje co najmniej osobliwa. Muzyka Lachenmanna czy nawet Weberna cieszy się tam podejrzaną sławą, zaś napisanie w ramach dyplomu utworu elektronicznego traktuje się jak unik przed pokazaniem prawdziwego warsztatu i rzemiosła. Efektem jest jedna z najbardziej konserwatywnych uczelni w kraju i co najmniej zastanawiająca aura dźwiękowa wyczuwalna w dziełach jej studentów i absolwentów.

Jest to działanie na przekór obecnym czasom – i to podwójnie: ani to postmoderna, ani moderna; czyli może... „premoderna"? Knapik postanowił być romantykiem, który próbuje zapomnieć o tym, że nie żyje w wieku XIX, że po drodze wydarzyło się trochę i w świecie, i w sztuce, może wmawia sobie, iż *Structures* Bouleza, *Atmosphères* Ligetiego czy *4'33* Cage'a to był tylko zły sen. Czy w ten sposób nie podąża jednak wprost za bohaterką swojej trylogii, Heleną Troubleyn?

Mimo że na początku jego kariery wydawało się, iż zaadaptował na własny, indywidualny i prywatny użytek osiągnięcia awangardy (*Le Chant*, *Kwartet smyczkowy*), teraz powoli jasne staje się, że i on nie uniknął losu większości polskich kompozytorów: bowiem u nas awangarda w muzyce trwała właściwie parę lat i był to głównie okres „nadrabiania zaległości" – płytkiego i pozbawionego głębszej refleksji; czas podążania za zachodnimi modami i trendami. Moda się skończyła, zostało jedno: bezrefleksyjność. Popatrzmy na Pendereckiego, Góreckiego i Kilara: jak doświadczenia awangardy wpłynęły na ich obecną twórczość (po roku 1977)? Czy epizodyczne użycie klasteru albo atonalnej melodii tu czy tam, lub też skonstruowanie tubafonu świadczy o czymkolwiek? A forma? A brzmienie? Jedyne bodaj wyjątki to u nas Lutosławski (droga od *Jeux Vénitiens* i *Trois Poèmes* do *III Symfonii*) i Szalonek (*Symfonia rytuałów!*), może jeszcze Serocki i Krzanowski – tymczasem w Europie działo się całkiem inaczej: Grisey, Harvey, Lachenmann, Francesconi, Fedele, Ferneyhough udowadniają każdą niemal nutą i każdym gestem, jak głęboko doświadczyli tego przełomu i jakie wyciągnęli z niego konsekwencje. Nie odwrócili się oderi plecami (jak polska Święta Trójca), nie zaczęli z niego kpić (jak postmoderniści), lecz znaleźli własną odpowiedź na pytania postawione przez poprzednią formację pokoleniową i estetyczną.

Równie poważnym problemem Knapika jest jego wiara w muzykę. Zgadzam się z Krzysztofem Drobą: są kompozy- ▷

torzy wierzący, niewierzący i agnostycy. I oczywiście warto słuchać przede wszystkim wierzących, czasem także autentycznych i myślących agnostyków. Ale wbrew pozorom, wiara także może okazać się zgubna – gdy staje się fanatyzmem. Muzyka zaczyna być zbyt poważna, zbyt zaangażowana, bez cienia dystansu czy autoironii, za to z pretensjami do Absolutu, do Wartości: do Wiary, Nadziei, Miłości. Oraz do innej triady, równie świętej: Subdominanty-Dominanty-Toniki i niepodważalnego dogmatu Świętej Tercji. Zacytuję tu słowa Daniela Cichego, dotyczące co prawda niedawno upieczonego ucznia Knapika z jego klasy kompozycji w Katowicach, ale i do niego samego dobrze pasujące: „ten chłopak ma przeświadczenie misji do spełnienia. Misji polegającej na oczyszczeniu świata z zepsutych i zgniłych jakości na rzecz dobra, piękna i miłości (pojmowanych według syntezy filozofii greckiej i judeochrześcijańskiej) oraz podniesieniu religii do rangi najwyższej. Z jego słów wyziera tęsknota za dawnym, porzuconym przed wieloma laty porządkiem, jakby odwieczną hierarchią wartości. Szkoda tylko, że również za niegdysiejszą estetyką...”

Szkoda, szkoda, mogę tylko powtórzyć. To pomysł dobry na parę lat, materiał na parę utworów, ale czy można rozciągać go na całe życie, czy to nie prowadzi do katastrofy – takiej jak *Up into the Silence*: „osobistego, artystycznego pożegnania z XX wiekiem (...) Postanowiłem poświęcić ten cykl miłości, bowiem w moim przekonaniu sztuka ostatnich dziesięcioleci (a ściślej, właściwie całego ubiegłego wieku) tę najważniejszą sferę doznań człowieka i niezwykle istotny obszar ludzkich doświadczeń zepchnęła na margines swojej penetracji. Zajęta sama sobą i rozwiązywaniem swych technologicznych problemów z jednej strony, a z drugiej wtłoczona w niezwykle brutalną rzeczywistość wydarzeń XX wieku, sztuka zogniskowała swe zainteresowanie wokół doświadczenia śmierci i jej nieodłącznych sióstr: choroby duszy i choroby ciała. Opuszczona przez twórców, pozostawiona we władaniu różnej maści kuglarzy z »fabryk snów«, wystawiona niczym towar na sprzedaż, miłość stała się w sztuce tematem »źle obecnym«. Z tej przyczyny sztuka XX wieku pozostawiła po sobie bardzo jednostronny, niepełny i chyba niedostatecznie prawdziwy obraz kondycji ludzkiej. Pokusa, by pod koniec wieku jeszcze raz zmierzyć się z tematem, który był dominantą zainteresowania twórców wszystkich epok, a mimo to pozostał nieodgadnioną tajemnicą natury ludzkiej, była wielka. Bo jeśli wierzyć Emily Dickinson, to: *Miłość jest wszystkim, co istnieje – To wszystko, co o niej wiemy.*” (*Książka Programowa WJ 2001*)

I wszystko jasne. I żeby mówić o miłości, nie wystarczy już – dlaczego? dlaczego? – skomponować sonaty na flet solo dla ukochanej, nie wystarczy już śpiew wyłaniający się z gąszczu; nie, tu trzeba śpiewu cały czas, sopranu, barytonu, orkiestry symfonicznej, 70 minut, trylogii operowej,450 minut, potężnych tutti, dzwonów rurowych, akordów C-dur na końcu i odwiecznej harmonii dur-moll... Jeżeli Knapik żeglować będzie dalej z tym samym wiatrem i nie zrobi zwrotu przez rufę, nie złapie pełnego wiatru nie postawi wreszcie spinakera jak każdy doświadczony żeglarz, to za chwilę wpłynie – dokładnie w ten sam sposób jak jego starsi koledzy – na mieliznę monumentalnych i wielkich oratoriów, mszy i kantat. Byłoby szkoda. Nie wiem, czy w ogóle, ale: mi, osobiście. Z ostatnich wieści wynika, iż obrał kurs na pełne morze: kolejna opera, do *Moby Dicka*. Czy upoluje wieloryba?

Jan Topolski

WARSZAWSKA JESIEŃ 2006

Tekst był pisany w październiku 2003 roku na zamówienie miesięcznika „Muzyka21” – do publikacji nie doszło z powodów, na które spuścimy zasłonę milczenia. Poddałem go aktualizacji i redakcji w czerwcu 2006.

49. MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL MUZYKI WSPÓŁCZESNEJ | 22–30 WRZEŚNIA

WARSZAWSKA JESIEŃ 2006

Piątek, 22 września

19.30 Filharmonia Narodowa, Sala Koncertowa
ORKIESTRA FILHARMONII NARODOWEJ
Szabolcs Esztényi fortepian
Maciej Ostrowski sopran chłopięcy
Wojciech Drabowicz baryton Miklós Lukács cymbały
Marc Awolin syntezator
Jakob Palfrader reżyseria dźwięku
Krzysztof Kusiel-Moroz przygotowanie sopranu chłopięcego
Zsolt Nagy dyrygent

György Kurtág Stele* Tomasz Sikorski Music in Twilight
Peter Eötvös Atlantis*

22.30 Warszawska Wytwórnia Wódek „Koneser”
Annelie de Man klawesyn Ralph van Raat fortepian
Arnoud Noordegraaf światło, reżyseria obrazu i dźwięku

Arnoud Noordegraaf Pong* Roderik de Man Chordis Canum*
Ton Bruynèl Toccata* Arnoud Noordegraaf Tod & Wahnsinn*

Sobota, 23 września

12.00–23.00 Filharmonia Narodowa, Sala Kameralna
KWARTET ŚLĄSKI / KWARTET DAFÔ
Zbigniew Kozlik akordeon

12.00–15.30
Grażyna Bacewicz IV Kwartet smyczkowy
Witold Lutosławski Kwartet smyczkowy
Krzysztof Penderecki Quartetto per archi No. 2

Krzysztof Penderecki Quartetto per archi No. 1
Tadeusz Baird Play na kwartet smyczkowy
Zygmunt Krauze III Kwartet smyczkowy
Krzysztof Meyer XII Kwartet smyczkowy

Andrzej Panufnik II Kwartet smyczkowy „Przesłania”
Paweł Szymański Pięć utworów na kwartet smyczkowy
Andrzej Krzanowski II Kwartet smyczkowy

19.30–23.00
Eugeniusz Knapik Kwartet smyczkowy
Aleksander Lasoń VI Kwartet smyczkowy
Stanisław Krupowicz Wariacje pożegnalne na temat Mozarta na amplifikowany kwartet smyczkowy i taśmę

Barbara Buczek Transgressio. II Kwartet smyczkowy
Zbigniew Bargielski Noc pożegnań na akordeon i kwartet smyczkowy
Krzysztof Knittel Dorikos na kwartet smyczkowy i taśmę

Witold Szalonek 1+1+1+1 na 1–4 instrumentów smyczkowych
Tadeusz Wielecki Konieczności przypadek** na kwartet smyczkowy i media elektroniczne
Henryk Mikołaj Górecki I Kwartet smyczkowy „Już się zmierzcha”

Niedziela, 24 września

22.00 Akademia Muzyczna im. F. Chopina
ENSEMBLE PHOENIX

Erik Oña In gara col tempo**
Zbigniew Bargielski Cyrkulacje**(zamówienie WJ)
Alex Buess Khot*
Michel Roth Mr. Wint and Mr. Kidd*
Gérard Grisey Échanges*

19.30 Studio Koncertowe Polskiego Radia im. W. Lutosławskiego
SINFONIA VARSOVIA / ZESPÓŁ ŚPIEWAKÓW MIASTA KATOWICE „CAMERATA SILESIA”
Claire Booth sopran Peter Hirsch dyrygent

Zbigniew Penherski Mała symfonia „Jesienna”**(zamówienie WJ)
Andrzej Dobrowolski Muzyka na smyczki, 2 grupy instrumentów dętych i 2 głośniki
Krzysztof Penderecki Canticum Canticorum Salomonis
Filippo Perocco nCycle_Lucimeas*
Michel van der Aa Here Trilogy* (części: II, Here [in circles] i III, Here [to be found])

Poniedziałek, 25 września

19.30 Studio Koncertowe Polskiego Radia im. W. Lutosławskiego
ALGORITMO ENSEMBLE / ORKIESTRA MUZYKI CENTRUM
Otto Katzameier baryton Marco Angius dyrygent

Salvatore Sciarrino Quaderno di strada*

22.30 Centrum Artystyczne M25
Andrzej Bauer wiolonczela
Ewa Guziołek-Tubelewicz reżyseria dźwięku

Sławomir Kupczak Anafora V
Magdalena Długosz Abemus
Cezary Duchnowski Broda
Paweł Mykietyn Sonata**

Wtorek, 26 września

19.30 Studio Koncertowe Polskiego Radia im. W. Lutosławskiego
ORKIESTRA AKADEMII MUZYCZNEJ W KRAKOWIE
Wojciech Czepiel dyrygent

Steve Reich Three Movements* Agata Zubel II Symfonia*
Zbigniew Bujarski Pełnia John Adams Slonimsky's Earbox*

... a sprawa polska

recollectio per archi
performans polski
Eötvös Atlantis
Boulez Dérive 2
Sciarrino Quaderno di strada
WARSZTATY, SPOTKANIA, PRAWYKONANIA, ZAMÓWIENIA

22.30 Akademia Muzyczna im. F. Chopina
ZESPÓŁ ŚPIEWAKÓW MIASTA KATOWICE „CAMERATA SILESIA” / ABSOLWENCI I UCZNIOWIE PSM II ST. IM. J. ELSNERA W WARSZAWIE
Roberto Fabbriciani flety Alvise Vidolin live electronics
Małgorzata Pańko mezzosopran Bartosz Koziak wiolonczela
Anna Szostak dyrygent Krzysztof Knittel dyrygent

Luigi Nono Das atmende Klarsein Helmut Lachenmann TemA
Luciano Berio Thema (Omaggio a Joyce)
Magdalena Długosz Mikrokosmos**(zamówienie Programu 2 PR)
John Cage Imaginary Landscape No. 4

Środa, 27 września

16.30 Studio Koncertowe Polskiego Radia im. W. Lutosławskiego
ORKIESTRA MUZYKI NOWEJ
Jean Deroyer dyrygent

Tristan Murail Winter Fragments* Anna Zawadzka-Gołosz Suita przestrzeni**(zamówienie WJ) Pierre Boulez Dérive 2*

19.30 Teatr Wielki – Opera Narodowa, Sala im. E. Młynarskiego
ENSEMBLE MOSAIK
Daniel Henriks bas (Ma' – Hermenaut)
Hanna Dóra Sturludóttir sopran (Go – Hermenaut)
Eiko Morikawa sopran (Til – Hermenaut)
Sibylle Fischer mezzosopran (Scrabble – Hermenaut)
Soichi Kobayashi tenor (Kommander Kobayashi)
Natalia Pszenicznikowa sopran (Laila)
Kasper Kröner alt (Sergiej Pawłowicz)
Alexander Cegła, Jan Oczkowski (bliźnięta)
Vicente Larrañaga dyrygent
Constanze Fischbeck scenografia i kostiumy
Sebastian Bark dramaturg Philip Kießling wideo
Jörg Bittner światło Sven Holm reżyseria

SAGA OPEROWA KOMMANDER KOBAYASHI, SERIA 2
Aleksandra Gryka SCREAM WOD (opera)*
Siergiej Newski Die Zerstörung von Moskau (opera)*

22.30 Warszawska Wytwórnia Wódek „Koneser”
ZESPÓŁ MIĘDZYNARODOWEJ SZKOŁY MUZYKI TRADYCYJNEJ / KWARTET INSTRUMENTALNY / KAWALEROWIE BŁOTNI
Jacek Kochan perkusja, live electronics
Franz Hautzinger trąbka ćwierćtonowa
Spektakl „Pieśni polskie”
Jarosław Świński Pieśni polskie**
Jacek Kochan Alsompies**
Jerzy Kornowicz Sceny z bezkresu**

Czwartek, 28 września

16.30 Teatr Wielki – Opera Narodowa, Sala im. E. Młynarskiego
SAGA OPEROWA KOMMANDER KOBAYASHI, SERIA 2
II przedstawienie

19.30 Studio Koncertowe Polskiego Radia im. W. Lutosławskiego
ZESPÓŁ MŁODZIEŻOWY POLSKO-NIEMIECKI
Sascha Armbruster saksofon tenorowy
Sabine Schneider sopran Rüdiger Bohn dyrygent

Aleksander Szczetyński Symfonia kameralna**(zamówienie WJ)
Joanna Woźny Return**(zamówienie Deutschlandfunk)
Enno Poppe Öl* Vykintas Baltakas Ouroboros*
Bernd Alois Zimmermann Omnia tempus habent*

22.30 Kościół Ewangelicko-Reformowany
ZESPÓŁ WOKALNY / ORKIESTRA KAMERALNA POLSKIEGO RADIA „AMADEUS”
Jarosław Bręk baryton (Ewangelista) Wojciech Gierlach bas (Jezus)
Agnieszka Lipska mezzosopran (Piłat) Krzysztof Kur tenor (Piłat)
Dorota Lachowicz mezzosopran (Kaplan) Duo Hob-beats
Krzysztof Knittel instrumenty elektroniczne
Agnieszka Duczmal dyrygent

Augustyn Bloch Warsztaty czasu
Bogusław Schaeffer Musique pour orchestre d'instruments à cordes**
Krzysztof Knittel Męka Pańska wg Św. Mateusza

Piątek, 29 września

16.30 Kościół Św. Jacka
CHÓR OPERY I FILHARMONII PODLASKIEJ
Violetta Bielecka dyrygent

Henryk Mikołaj Górecki Pięć pieśni kurpiowskich, Pieśni Maryjne, Miserere, Totus Tuus

19.30 Teatr Narodowy
POLSKA ORKIESTRA RADIOWA
Kinga Preis aktorka (Iwona) Dariusz Machej bas (Król Ignacy)
Magdalena Barylak sopran (Królowa Małgorzata)
Adam Zdunikowski tenor (Książę Filip)
Artur Ruciński baryton (Szambelan)
Monika Ledzion mezzosopran (Iza, Dama Dworu)
Piotr Łykowski kontratenor (Cyryl, Przyjaciel Księcia)
Krzysztof Kur tenor (Cyprian)
Joanna Cortés alt (Ciotka I Iwony, Dama I)
Agnieszka Dąbrowska alt (Ciotka II Iwony, Dama II)
Andrzej Straszyński kierownictwo muzyczne
Gosia Baczyńska Wojciech Dziedzic kostiumy
Wiesław Olko dekoracje Mirosław Poznański światła
Marek Weiss-Grzesiński inscenizacja, reżyseria

Zygmunt Krauze Iwona, księżniczka Burgunda**(opera)
Libretto na podstawie dramatu Witolda Gombrowicza – Grzegorz Jarzyna i Zygmunt Krauze
(II przedstawienie – 30 września, 19.30)

Sobota, 30 września

12.00 Warszawska Wytwórnia Wódek „Koneser”
SCHLAGQUARTETT

Nicolaus A. Huber Herbstfestival* Guo Wenjing Parade*
Caspar Johannes Walter Luftspiegelung*
Younghi Pagh-Paan Tal-Shin-Kut*

19.30 Filharmonia Narodowa, Sala Koncertowa
NARODOWA ORKIESTRA SYMFONICZNA POLSKIEGO RADIA / ZESPÓŁ ŚPIEWAKÓW MIASTA KATOWICE „CAMERATA SILESIA” / CHÓR POLSKIEGO RADIA
Veronika Lacková fortepian Tomáš Černý tenor
Anna Szostak kierownik chóru Włodzimierz Siedlik kierownik chóru
Gabriel Chmura dyrygent

Roman Haubenstock-Ramati Symphonie „K”*
Juraj Beneš Koncert fortepianowy nr 3*
Eugeniusz Knapik Introduction to Mystery

IMPREZY TOWARZYSZĄCE

Piątek, 22 września
16.00 Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki
KONCERT SŁOWACKIEGO CENTRUM MUZYCZNEGO
19.00 Filharmonia Narodowa, foyer Sali Koncertowej
Tadeusz Baird – życie zapisane w dźwiękach – otwarcie wystawy
Niedziela, 24 września
22.30 Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki
I KONCERT KOŁA MŁODYCH ZWIĄZKU KOMPOZYTORÓW POLSKICH
Poniedziałek, 25 września
15.30 Kościół Wszystkich Świętych
II KONCERT KOŁA MŁODYCH ZWIĄZKU KOMPOZYTORÓW POLSKICH
Czwartek, 28 września
12.00 austriackie forum kultury
Spotkanie z kompozytorem: Enno Poppe
16.30 Sala Koncertowa PWM
KONCERT ODDZIAŁU WARSZAWSKIEGO ZWIĄZKU KOMPOZYTORÓW POLSKICH

FESTIWAL JEST ORGANIZOWANY POD PATRONATEM MINISTRA KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO KAZIMIERZA MICHAŁA UJAZDOWSKIEGO

Organizator
Związek Kompozytorów Polskich ZKP
Współorganizator
Polskie Radio S.A.
Partner Festiwalu
Filharmonia Narodowa
Oficjalny Przewoźnik Festiwalu
Polskie Linie Lotnicze LOT
WARSZAWSKA JESIEŃ 2006 dziękuje za pomoc finansową i zaangażowanie na rzecz festiwalu
Ministerstwu Kultury i Dziedzictwa Narodowego
Miastu Stołecznemu Warszawa
oraz instytucjom i firmom
Deutscher Musikrat
Ambasadzie Republiki Francuskiej
Ambasadzie Królestwa Holandii
Instytutowi Francuskiemu
Fundacji Gaudeamus
Association Française d'Action Artistique
Pro Helvetia
Federazione CEMAT (SONORA)
Instytutowi Adama Mickiewicza
Instytutowi Polskiemu w Wiedniu
Słowackiemu Centrum Muzycznemu
austriackiemu forum kultury
NOVOFCOT
Deutschlandfunk Köln
Hotelowi Ibis Warszawa
Hotelowi Felix
ProMusica Yamaha
Malina Art
Magnus cp Manufacture MEGNUS
Patroni medialni
Telewizja Polska Program 2
TVP Kultura
Polskie Radio Program 2
„Gazeta Wyborcza”
„Polityka”
„Forum”
EMPIK
„The Warsaw Voice”
gazeta.pl

Festiwal zrealizowano przy pomocy finansowej Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu operacyjnego „Promocja Twórczości” oraz Miasta Stołecznego Warszawy

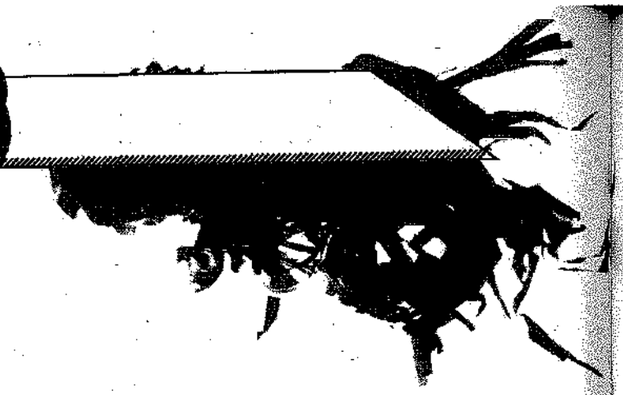
Miejsca koncertów
Filharmonia Narodowa, Jasna 5
Warszawska Wytwórnia Wódek „Koneser”, Ząbkowska 27/31
Akademia Muzyczna im. F. Chopina, Okólnik 2
Studio Koncertowe Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego, Woronicza 17
Centrum Artystyczne M25, Mińska 25
Teatr Wielki – Opera Narodowa, Plac Teatralny 1
Kościół Ewangelicko-Reformowany, Aleja Solidarności 76a
Kościół Św. Jacka, Freta 10
Teatr Narodowy, Plac Teatralny 3
Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki, Elektoralna 12
Kościół Wszystkich Świętych, Plac Grzybowski 3/5
austriackie forum kultury, Próżna 8
Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Fredry 8

Biuro Festiwalowe
Rynek Starego Miasta 27
00-272 Warszawa
Tel/fax (+22) [illegible]
[illegible]
e-mail: [illegible]
http://www.warszawska-jesien.art.pl

www.warszawska-jesien.art.pl

* premiera polska ** prawykonanie światowe
Organizatorzy zastrzegają sobie możliwość zmian w programie

Rzeźnia nr 5



Piąty Międzynarodowy Festiwal Muzyki Improwizowanej i Eksperymentalnej Musica Genera, Szczecin, 26-28 maja 2006

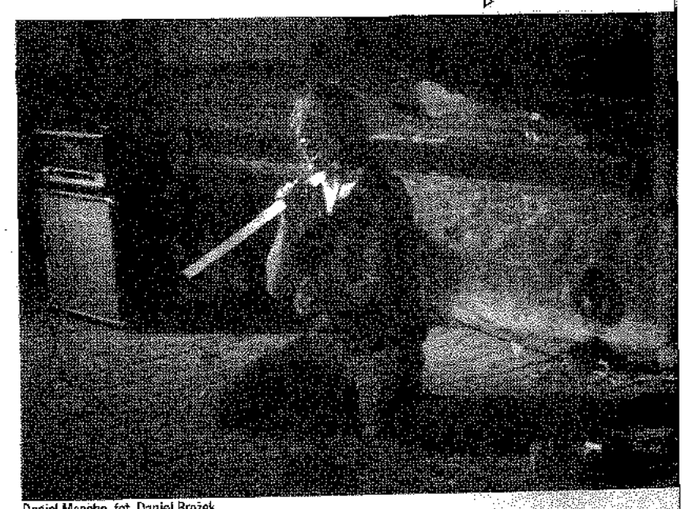
Najciekawszy zestaw koncertów tegorocznej edycji miał miejsce drugiego dnia festiwalu na terenie byłej Rzeźni Miejskiej na wyspie Łasztownia. Jest to miejsce o wyrazistym, industrialnym charakterze, jakby stworzone dla wydarzeń, które miały miejsce tego wieczora. Ciekawym zbiegiem okoliczności jeden z występujących artystów, Daniel Menche, za młodu pracował w rzeźni (od tego czasu jest wegetarianinem). Tradycyjnie udaliśmy się do celu w korowodzie z pochodniami rozjaśniającymi mrok. W rozsypującej się hali, w której kiedyś przetrzymywane były zwierzęta, pierwszy zaprezentował się **John Hegre**. Jego instrumentarium stanowiła (czas przeszły bardzo na miejscu) gitara elektryczna solo. Rozpoczął od uderzania jej oraz uderzania w nią przy pomocy rąk, nóg, posadzki i pobliskiego murka, na którym leżał kloc betonu, niczym strzelba, która ma wypalić w następnym akcie. Uzyskiwał w ten sposób piękne brzmienia, które poprzez efekty gitarowe i wzmacniacze rozpływały się po sali. Nasunęła mi się refleksja, że skoro tak nie szanuje tej gitary, to ona zbyt długo mu nie będzie służyć. Okazało się, że żywot istotnie pisany był jej krótki, zaskakująco krótki. „Żyła szybko" i intensywnie, „umarła młodo". Hegre położył ją na murku, uniósł blok betonu i roztrzaskał. Na ołtarzu muzyki (choć zwykle raczej nie tej improwizowanej) złożono już w ofierze tysiące gitar, szczególnie w czasach Jimiego Hendrixa. Tym razem nie przebiegło to jednak w tradycyjny, sztampowy sposób. Nie był to akt ekspresji, który miałby li tylko zrobić wrażenie na widowni. W ten sposób gitarę można zniszczyć doszczętnie w kilkanaście sekund. Norweg obrał inną drogę. Postanowił wyzyskać dźwiękowo cały proces w stopniu maksymalnym. Okazało się, że jego pierwsze ciosy były bardzo wyrachowane. Po nich nastąpiły kolejne, równie precyzyjne, za każdym razem odłupywane były niewielkie fragmenty, tak by przy tym nie przerwać podłączenia do wzmacniacza. Na każdym etapie Hegre kręcił gałkami, wciskał wszelkie możliwe przyciski. Z naukową precyzją badał zaistniałe możliwości. A te okazywały się bardzo zachęcające. Dla mnie efekt czysto muzyczny ma decydujące znaczenie. Oczywiście warstwa wizualna przy występach na żywo jest niezmiernie ważna. Koncert od płyty różni się tym, że możemy doświadczyć wzrokiem rzeczy, które przy słuchaniu w domu nie byłyby nam dane. A jeśli coś ciekawego możemy zobaczyć, jest to wielką zaletą koncertu. I takie były tego dnia wszystkie trzy sety w Rzeźni, co stanowiło ich wielki atut. Gdyby jednak cały ten, ciekawy skądinąd, performance nie przełożył się na fascynującą muzykę, nie miałby dla mnie większej wartości. Stało się wszak inaczej, powstałe dźwięki były niezwykłe, a Hegre w żadnym momencie nie stracił głowy i dbał pieczołowicie, by tworzyć z nich zręczny kolaż przekonująco wypełniający przestrzeń. Mogliśmy tym samym doświadczyć brzmień, których z oczywistych względów nie możemy usłyszeć na co dzień (choć opanowanie artysty sprawiało wrażenie, jakby takie akcje były dla niego chlebem powszednim, ot, „jeszcze jeden nudny dzień w pracy"). Co więcej, tworzyły razem zgrabną kompozycję. Muzyk ten wystąpił już na festiwalu trzy lata temu, kiedy to nie zaprezentował się zbyt korzystnie. Mnie osobiście wówczas rozczarował, bo znałem go z niezwykle udanych płyt, głównie duetu Jazzkammer. Tym razem jednak obydwa jego występy – oprócz omawianego koncertu solo, także w triu z Ferranem Fagesem i Jeanem-Philippem Grossem pierwszego dnia – miały klasę światową. Nie odczuwało się nawet braku jego kolegi z Jazzkammer (obecnie Jazkamer) Lasse Marhauga, który z powodu choroby nie dojechał. Może radykalność koncertu stała się formą odreagowania tego przykrego zdarzenia? W występie Hegre'a nie było już nic do dodania. Dzieło kompletne.

John Hegre, fot. Daniel Brożek.

Równie udany był koncert **Daniela Menche'a**. Mimo że dotarł on na miejsce po długiej i wyczerpującej podróży bezpośrednio przed samym koncertem, wykazał się większą energią sceniczną niż wszyscy pozostali goście festiwalu razem wzięci. Wystąpił praktycznie bez żadnego instrumentarium. Jedynym instrumentem był on sam. Ba, on sam był muzyką. Nie sposób zrealizować to równanie w sposób bardziej doskonały. Przy pomocy metalowej listwy z mikrofonem kontaktowym (mikrofony takie robi własnoręcznie, bo często je niszczy w trakcie występów) przekazywał do wzmacniaczy drgania swego ciała. Uderzał się bez cienia wahania tą listwą, kołysał nią całym ciałem, a najczęściej przykładał do szyi, by przekazywała wibracje jego gardła, gdy wydobywał z siebie ekspresyjne krzyki. Miotał się też na scenie oraz robił headbanging niedawno zapuszczonymi włosami. Zdecydowanie był to najodważniejszy występ z wszystkich dotychczasowych edycji festiwalu. Amerykanin był w tym niezwykle autentyczny i przekonujący. Często można przeczytać w prasie o miejskim szamanizmie. Do niego określenie to pasowało idealnie. Co warto podkreślić, Menche nie potrzebował w tym celu żadnych run, symboli magicznych, talizmanów, tatuaży, malowideł, specjalnych strojów i innych bzdur, którymi tak zaśmiecona bywa kultura postindustrialna. Odwołał się bezpośrednio do prawdziwych, pierwotnych sił, które ukryte są w ciele człowieka. Oparł się też na swojej indywidualności, na duchowej, nietzscheańskiej sile. Był po prostu prawdziwy. Tak jak prawdziwa była krew, która płynęła z jego ust pod koniec koncertu. Mimo że trwał on bardzo krótko, a w sali panował chłód (publiczność była w kurtkach), zaś Menche miał na sobie koszulę z krótkim rękawkiem, to w finale występu podczas jego gwałtownych ruchów w stronę publiczności pofrunęły strugi potu. Pełen realizm (w sensie: autentyzm). Nie było tu też żadnych tanich chwytów mających robić wrażenie na publiczności. Notorycznie na podobnego typu koncertach artyści wyświetlają w tle różne filmy o wypruwaniu wnętrzności, twarde porno itp., co przez swoją powszechność już dawno zaczęło nudzić (już w latach 90. narzekałem ze znajomymi: „znowu flaki i robaki?"). Menche obył się bez tego typu sztuczek, po prostu stanął przed publicznością i sam był jedyną bronią. Dzięki swej wewnętrznej sile wyszedł z tego zwycięsko w każdym aspekcie, co najważniejsze, także w czysto muzycznym. Dzięki zastosowanej formule (słyszeliśmy jego skórę, mięśnie, włosy, dążył zaś do tego, byśmy usłyszeli również płynącą w nim krew), w której zdobył już wprawę popartą kilkunastoletnim doświadczeniem, miał on pełną kontrolę nad tworzoną muzyką i mógł ją skutecznie modelować w pożądanym przez siebie kierunku. Finalnym efektem było szorstkie, organiczne piękno. Na żywo można było też zobaczyć źródło efektów dźwiękowych z jego płyt, np. różnych oscylacji. I na koniec kilka uwag. Muzyka oddziałuje zwykle w sposób pośredni, abstrakcyjny i symboliczny (nawet pomijając notację nutową), bezpośrednio niczego nie przedstawia (dopowiedzieć coś można jedynie np. W libretcie lub tytule). Tym razem była to zakończona pełnym sukcesem bezpośrednia transmisja ekspresji konkretnego człowieka. Przekaz, któremu trudno byłoby pozostać niezauważonym. Zaskoczyły mnie opinie, że omawiane dwa koncerty były krańcowo głośne. Oczywiście wysokie natężenie dźwięku stanowiło ich istotny aspekt, jednak tak naprawdę koncerty noise'owe i industrialne (a nieraz nawet zwyczajne rockowe) bywają zwykle znacznie głośniejsze. Część publiczności zmierzyła się jedynie z własnym wewnętrznym strachem, a nie rzeczywistym decybelowym ekstremum. Natężenie dźwięku, jakie tam panowało, pozwalało doskonale słyszeć wszelkie muzyczne niuanse. Ponadto mieliśmy jeszcze przed sobą sporo koncertów festiwalowych, więc gdyby było głośniej, niewiele byśmy słyszeli następnego dnia (co mi się zdarzało po niektórych koncertach i festiwalach – przy całym ich uroku – w innych miastach). Dwa opisane wyżej występy tworzyły logiczną całość: Hegre zniszczył instrument, a Menche wystąpił bez niego. Miało to razem pewien symboliczny wymiar, stanowiąc swoisty manifest artystyczny.

Fascynujący okazał się też trzeci akt prezentacji w Łasztowni. Był to multimedialny projekt **TOJ TOJ**. Za część wizualną odpowiadali Matylda Sałajewska i Michał Kopaniszyn, odważni twórcy, o których jest głośno nie tylko w kręgach artystycznych. Już tytuł projektu jest pewną wskazówką na temat jego natury. Z jednej strony przywodzi na myśl zabawki, z drugiej skojarzenia z przenośnymi szaletami. I rzeczywiście, jego istotę stanowią ruchome maskotki stworzone ze wszelkiego rodzaju śmieci – plastikowych opakowań po lekach, włosów (podobno samej Matyldy), niedopałków papierosów, kabli, taśm, jednorazowych sztućców itp. Jednym słowem, budulec, którego dostarcza nasza cywilizacja. Tak jak prehistoryczne paprocie pozostawiły po sobie ropę i węgiel, tak my wytwarzamy pokłady różnych odpadków, które w rękach katowickich artystów zaczęły żyć nowym życiem, antycypując jakiś następny etap ewolucji. Cały ich urok tkwił w szczegółach, bo wykreowane stworzonka poruszały się w czarująco naturalny, organiczny sposób. Sugestywnie naśladowały ruchy jaszczurek, krabów, ptaków, gryzoni itp. Powstał tym samym niezwykły kontrast między materią (najbardziej ohydne śmiecie), a formą (miłe zwierzątka w realistyczny sposób biegające po swoich zagrodach). Dopełnieniem tej menażerii były niesamowite dźwięki wytwarzane przez wszystkie te sztuczne organizmy: z jednej strony zaprogramowane odgłosy rodem ze sklepu z nowoczesnymi dziecięcymi zabawkami, z drugiej akustyczny świat mechaniki. I tu wkracza druga połowa projektu TOJ TOJ, animatorzy całego festiwalu – Anna Zaradny i Robert Piotrowicz. Cały ten dźwiękowy mikrokosmos stał się dla nich budulcem muzycznych kolaży doskonale uzupełniających stronę wizualną. Skrzeczenie, warczenie i buczenie zabawek samplowali oni i zręcznie przetwarzali na laptopach, które już od lat są dla nich równorzędnymi instrumentami dla saksofonu i gitary, tego wieczora nieobecnych. Całe to przedsięwzięcie pasowało do poprzednich dwóch koncertów zarówno pod względem muzycznej estetyki, jak i przyjętej formuły, którą sprowadzić można do braku instrumentów w klasycznym tego słowa znaczeniu. Ważnym dopełnieniem całości było miejsce – zagrody dla mechanicznych zwierząt, gdzie krążyły sobie one pod troskliwą opieką wolontariuszy, rozmieszczono w dwóch wielkich, połączonych halach na poddaszu. Panujące ciemności (punktowo oświetlone były tylko zagrody, jasne były ponadto ekrany, na których odbywały się projekcje) i liczne wielkie dziury w dachu, przez które obserwować można było niebo – wszystko ze sobą współgrało. Nie było to pierwsze wspólne przedsięwzięcie tych artystów (np. Kopaniszyn projektował niepowtarzalne, niesamowite opakowania dwóch płyt Piotrowicza wydanych przez EMD Records) i mam nadzieję, że nie ostatnie. Przy okazji polecam też oparty na zbliżonej koncepcji projekt Modified Toy Orchestra.

Również tego samego dnia, ale o wcześniejszej porze i w innym miejscu – w Teatrze Kana, który jest sercem wszystkich edycji festiwalu – odbyła się prezentacja fantastycznych możliwości młodego holenderskiego, mieszkającego obecnie w Berlinie, improwizatora **Thomasa Ankersmita**. Mimo skromnego jeszcze dorobku płytowego i krótkiego stażu scenicznego (za to u boku plejady muzycznych gigantów) artysta ten prezentuje absolutne mistrzostwo. Już pierwszego dnia wyróżnił się, grając w tercecie z tak uznanymi twórcami, jak Dieb 13 oraz Günter Müller. Pełnię jego możliwości mogliśmy podziwiać w występie solowym.



Daniel Menche, fot. Daniel Brożek.

Zaczął od znakomitego seta elektronicznego na syntezatorze analogowym wspomaganym laptopem, gdzie pokazał prawdziwie nowoczesne i oryginalne myślenie. W pewnym momencie jednak dość płynnie przeszedł do części akustycznej na saksofonie altowym. Dzięki perfekcyjnemu opanowaniu techniki oddechu permanentnego Ankersmit zagrał całość „na jednym zadęciu". Jest to trudna technika – nie wszyscy gruntownie wykształceni saksofoniści ją posiedli. Słyszałem też na żywo stosujących ją różnych muzyków (nie tylko saksofonistów, także trębaczy) i na ich tle młody gniewny Holender wypadł wyjątkowo biegle i swobodnie, jednocześnie wirtuozersko manipulował klapami, tkając niezwykle bogatą strukturę. Nie to jednak nawet stanowiło o sednie tego koncertu, lecz doskonałe wykorzystanie akustyki wnętrza. Ankersmit przykładał saksofon do stołu i podłogi, zręcznie regulując odległość tak, by wydobywane częstotliwości ciekawie rezonowały w przestrzeni. Bardzo uważnie i wrażliwie słuchał też, jak na brzmienie wpływa jego położenie w sali, często się po niej przemieszczając. Obracał się umiejętnie w różne strony, pochylał lub zniżał i kołysał. Szukał optymalnych układów. I znajdował. Doskonale wcielił w życie ideę pomieszczenia jako instrumentu. Podobnie jak w przypadku koncertów z Rzeźni Miejskiej istotne znaczenie miało, by być tam w tym momencie osobiście, a nie tylko odsłuchiwać muzykę z płyty. Nie sposób bowiem, by sprzęt nagrywający i odtwarzający uchwycił wszystkie subtelności. A nawet gdyby się to udało, to przecież akustyka pomieszczenia, w którym słuchano by płyty i tak by wszystko zniwelowała. Owa muzyka rozgrywała się w konkretnym miejscu i czasie. Jednorazowo. Kto nie uchwycił tej chwili, stracił tę szansę na zawsze. Być może jest to też klucz zagadki rzadkiego ukazywania się muzyki tego artysty na płytach.

Nie wiem czy muszę dodawać, że Ankersmit jest muzycznym samoukiem, bo wśród wybitnych saksofonistów jest to raczej regułą. Tylko w ten sposób mógł dojść do tak nowatorskiej, bajecznej techniki. W szkołach nabrałby tylko nawyków i wyuczył się schematów, których przez długie lata musiałby się potem oduczać. Reprezentuje za to zbiór interesujących muzyków będących absolwentami szkół plastycznych, która to korelacja od dawna mnie zastanawia i warta jest zapewne osobnej analizy. Pewien mój znajomy uważa, że przyczyna tkwi w tym, iż w szkołach muzycznych nauka jest bardzo żmudna i rygorystyczna, a w plastycznych bardziej pielęgnuje się kreatywność i samodzielne myślenie. Ankersmit, Hegre i Menche są przykładami twórców, którzy nie traktują muzyki jako sztuki przekładania klocków (że raz jest B-A-C-H, a innym razem jakiś B-A-C-A) i dzięki temu mają do zaoferowania silny, głęboki i bardzo zindywidualizowany przekaz. To nie oznacza, że rezygnują oni z formy na rzecz samej dźwiękowej materii. Forma jest dla nich ogromnie istotna, także w sensie kompozycji. Jednak nie postrzegają jej jako jakiejś prymitywnej namiastki matematyki. Zwykle kompozytorzy – poza nielicznymi wyjątkami pokroju Xenakisa, który zaprzągł pewną głębszą myśl – dokonują żenująco banalnych operacji na materiale, różnych żałosnych rachunków (gdzie czasochłonność myli się z głębią), dzięki czemu snobistyczni słuchacze mogą żyć w przeświadczeniu, że słuchają „mądrej" muzyki. A jest ona raz dobra, raz zła. To taka sama naiwność, jak wiara, że zaprojektowane przez architektów blokowiska są formami doskonalszymi i bardziej wyrafinowanymi niż naturalna amazońska dżungla albo gwiazdy rozsiane po niebie. Bo w gruncie rzeczy teoria muzyki polega na upraszczaniu wszystkiego, by móc to systematyzować i jakoś nad tym „panować". A potem w zetknięciu z co bogatszymi formami muzyki improwizowanej lub konkretnej niektórzy wypowiadają opinie, że to „bezład", „chaos" albo „bełkot". Jeśli ktoś więc martwi się o swój „ład" i ogólne samozadowolenie, to niech unika takich wydarzeń jak koncerty np. Daniela Menche.

Burkhard Stangl i Fennesz, fot. Daniel Brożek.

Nową jakość wniósł też duet **Cremaster**. Na współczesnej scenie free improv wiele technik jest już mocno skonwencjonalizowanych. Zabiegi takie jak np. stosowanie różnych silniczków stały się powszechnym składnikiem jej muzycznego języka. Wiele pomysłów pierwotnie awangardowych od dawna jest już tylko elementem muzycznego rzemiosła. W tym kontekście Cremaster zaprezentował się imponująco świeżo. Oprócz zabiegów ciekawych, ale dość już rozpowszechnionych, jak umieszczanie obiektów na wibrujących membranach głośników, członkowie duetu zaprezentowali cały wachlarz patentów rzadkich lub unikalnych. Brylował w tym szczególnie Portugalczyk, mieszkający jednak obecnie w Barcelonie, Alfredo Costa Monteiro. Notabene on też ukończył akademię sztuk pięknych. Na płytach prezentuje się zwykle jako akordeonista, jednak – zaskakująco – na tegorocznej Generze podczas jednego koncertu grał na gramofonie (wydobywając dźwięk bez płyt, podobnie jak czyniło to kilku innych muzyków na różnych edycjach festiwalu), a w trakcie omawianego – na gitarze elektrycznej. W ten sposób od lat unika on rutyny i zachowuje świeżość podejścia do instrumentów (postawa znana już w czasach wczesnego free jazzu). Co zdumiewające, do obu z nich stosował często podobne techniki. Przykładowo, na jeden i drugi zakładał jakąś sporą sprężynę, której drganiami traktował główny korpus. Wszystkie te zabiegi zdecydowanie korzystniej wypadły w przypadku gitary. Odnosiło się wrażenie, że to właśnie tu są na miejscu, dając w rezultacie optymalnie bogate brzmienia. Zresztą na gitarze właśnie też Costa Monteiro przeprowadzał te operacje znacznie szybciej i sprawniej. Podczas koncertu z gramofonem artysta wystąpił w duecie z Johnem Duncanem, weteranem muzyki eksperymentalnej, który jednak w tych dniach wyraźnie rozczarowywał. Natomiast Cremaster to tandem z wieloletnim współpracownikiem, barcelończykiem Ferranem Fagesem. Świetnie zaprezentował się on dwa dni wcześniej, gdy u boku Hegre'a i Grossa zachwycał swoimi umiejętnościami muzycznymi, dla których przygotował efektowną oprawę wizualną, łowiąc dźwięki na lasso w przenośni i dosłownie. W duecie wykazali się niezwykłym zgraniem i wzajemnym rozumieniem. A każdy z osobna wyczarowywał same dźwiękowe perły. Przestrzeń została misternie wypełniona brzmieniami niebanalnymi i intrygującymi. Wyborna uczta! Po koncercie płyty Cremastera bardzo szybko się rozeszły. Gdy kolega poprosił o kontakt, żeby zamówić egzemplarze tytułów, których zabrakło, Costa Monteiro powiedział, żebyśmy sobie nawzajem te płyty poprzegrywali. Gdy mimo wszystko nalegaliśmy, że chcemy sobie je kupić, był bardzo zdziwiony i dalej zachęcał nas, żebyśmy je sobie powypalali na CD-R-ach, że nie ma sensu kupować. Zabawne, że to grupka słuchaczy chciała oryginały, a sam muzyk namawiał do „piractwa". Zresztą już wiele razy spotkałem się z podobnym podejściem ze strony samych twórców. Jest to typowa w niekomercyjnych kręgach postawa, gdzie muzykom zależy przede wszystkim na dotarciu ze swoim przekazem do odbiorców. To wszystko jednak temat na osobną dyskusję. Ja tam uważam, że najlepsze są oryginały.

Poziom improwizatora najlepiej ocenić nie po jednym koncercie, ale przynajmniej po dwóch. Czasami ktoś za pierwszym razem zaprezentuje się wybornie, jednak podczas następnego występu gra dokładnie to samo – identyczne techniki w podobnej kolejności, mimo że wokół zmienił się zestaw muzyków i charakter tego, co grają. Organizatorzy festiwalu Musica Genera starają się, choć zapewne z innych względów, by większość artystów zagrała dwa razy w różnych konstelacjach (podczas jednej edycji Otomo Yoshihide grał nawet trzy razy, a każdy genialnie i kompletnie inaczej). Bywa, że prowadzi to do rozczarowań po chwilowych zauroczeniach. W wielu przypadkach pozwala jednak rozbłysnąć talentom w całej pełni. Tak stało się np. podczas drugiej edycji z dwoma diametralnie odmiennymi, ale równie frapującymi występami **Cora Fuhlera**. Tak też było w jego przypadku w tym roku, kiedy jego koncerty różniły się zarówno między sobą jak i od tych sprzed kilku lat. A przecież mieliśmy dotąd do czynienia tylko z drobnym wycinkiem jego działalności. Bo oprócz twórczości na polu improwizacji jest też kompozytorem, wynalazcą licznych nowych instrumentów (m.in. keyolinu, czyli instrumentu smyczkowego, na którym gra się przy pomocy klawiatury), a nawet członkiem zespołu gamelanowego! W zalewie dobrej muzyki, która się obecnie ukazuje, trudno jest usłyszeć coś naprawdę nowego i oryginalnego. Jednak Fuhlerowi wciąż udaje się zaskakiwać, czego doświadczyć mogliśmy pierwszego dnia podczas jego koncertu na syntezatorze analogowym wspartym całą baterią różnych dziwnych urządzeń elektrycznych. Jeszcze bardziej egzotyczny arsenał prezentował towarzyszący mu **Norbert Möslang**, który jest prawdziwym tuzem muzyki awangardowej i żywą legendą, jednym z głównych magnesów tegorocznej odsłony festiwalu. Od trzech dekad kreuje on niezwykłe (anty) muzyczne ujawnienia głównie przy pomocy uszkodzonych elektronicznych urządzeń codziennego użytku. Głosi to nawet tytuł jednej z płyt nagranych z jego udziałem *Concerto for Cracked Everyday-Electronics and Chamber Orchestra*. Płyt tych nagrał zresztą sporo (sam posiadam ich kilkanaście), najczęściej w już niestety nieistniejącym duecie Voice Crack oraz w projekcie Poire_z i solo. Na Generze wystąpił nieoświetlony, więc publiczność nie do końca nawet orientowała się, co on właściwie wyczynia. Pobłyskiwały jedynie różne dziwne gadżety, które służyły do wydobywania dźwięku jakimiś przedziwnymi sposobami. Jedno ze źródeł światła błyskało szczególnie intensywnie i rytmicznie, dostarczając jakby bitu, który stanowił podkład koncertu. Fuhler nie boi się grać fragmentów bardzo rytmicznych (zwykle jednak krótkich). Zresztą w ogóle nie trzyma się ram gatunku i nie stroni od łamania konwencji, co też stało się i tym razem.

Dwa dni później Fuhler wziął udział w jedynym podczas piątej edycji koncercie czysto akustycznym (oj, zmieniły się znacząco proporcje w stosunku pierwszego festiwalu), gdzie grał tu na fortepianie preparowanym. Trzy lata temu również wystąpił jako pianista. Dysponuje rozległym wachlarzem technik preparacji tego instrumentu, które rozwijane są przecież co najmniej od czasów wczesnego Cage'a, ponadto posługuje się nimi tak biegle, że efekty były nie tylko zupełnie odmienne od poprzednich, ale też niezwykle satysfakcjonujące. Wtórowała mu na saksofonie **Anna Zaradny** z zestawem śmiałych technik artykulacji. Wydaje mi się też, że zaprezentowała się trochę inaczej niż na kilkunastu jej wcześniejszych koncertach, które słyszałem. Pierwszy raz odniosłem wrażenie, że gra w jakiejś smutnej tonacji, jakby chciała wyrazić rozpacz. Może to tylko moja autosugestia, w końcu saksofon nie mówi, tylko sami interpretujemy dźwięki, niemniej jej występ wydał mi się wyjątkowo emocjonalny. Przy tym jak zawsze był na wysokim poziomie, bo Anna nic nie straciła ze swej bezkompromisowości. Ważnym składnikiem tego tria była perkusja obsługiwana przez **Tony'ego Bucka**. Ten wszędobylski Australijczyk grywa w różnej maści zespołach, na które natknąć się można łatwo, nie mając nawet żadnej styczności ze sceną muzyki improwizowanej. Większość z nich nie jest szczególnie radykalna, jednak potrafi on, szczególnie solo, wspinać się na szczyty awangardowości. Tym razem z zapierającą dech zręcznością przeplatał najrozmaitsze sposoby traktowania bębnów, od umieszczania na nich różnych obiektów, po pocieranie postawionej pionowo na naciągu pałki. Niby znane efekty, ale w tym przypadku wykonanie było perfekcyjne, co się tyczy zarówno wszystkich technik z osobna, jak i płynności przejść między nimi. Przede wszystkim jednak artyści wykazali się doskonałym wyczuciem tego, co zastosować w którym momencie. W ogóle zgranie tej trójki muzyków było niezwykłe, niemal telepatyczne. Tworzyli razem jeden organizm.

Te właśnie siedem koncertów na dłużej zapadnie mi w pamięć. Większość pozostałych również stała na bardzo wysokim poziomie. Tylko kilka było mniej udanych, ale to naturalne ryzyko związane z muzyką improwizowaną, która zawsze obarczona jest pewną niewiadomą, niepewnością tego jak potoczą się wypadki. Jednak w całościowym rozrachunku warto ryzyko odważnie podejmować i zapraszać takich twórców.

Janusz Zieliński

www.musicagenera.net
http://emd.pl/wiki/Musica_Genera_Festival_2006

Cor Fuhler, Anna Zaradny i Tony Buck, fot. Daniel Brożek.

Śląska oaza jazzu Górnośląskie Centrum Kultury Hipnoza, luty–maj 2006.

Koncerty z cyklu „Jazz i okolice" odbywają się w katowickim Jazz Clubie Hipnoza już drugi sezon. Ich organizatorem i pomysłodawcą jest Andrzej Kalinowski oraz Górnośląskie Centrum Kultury. Odbywające się tam koncerty są dla spragnionych słuchaczy niczym woda na pustyni, zwłaszcza, że to jedno z nielicznych miejsc, w których można posłuchać dobrej jazzowej muzyki. W tym sezonie zaprezentowano przekrój stylów – od łatwego jazzu z wpływami rocka aż po koncert prawie awangardowy improwizowany.

18 lutego wystąpił saksofonista izraelskiego pochodzenia **Gilad Atzmon**. Soliście towarzyszył rozbudowany zespół: Frank Harrison (fortepian i melodika), John Blease (perkusja i bandir), Yaron Stavi (kontrabas). Materiał koncertu pochodził głównie z ostatniej płyty Atzmona, *Re-arranging the 20-th Century*. Lider grupy ukazywał możliwości wszystkich swych instrumentów (klarnet, saksofony) nie tylko poprzez klasyczne ich wykorzystanie (imponujące techniczne sola), lecz również wydobywając z nich najprzeróżniejsze i nietypowe dźwięki (np. gra na samym ustniku lub z czarą zwróconą w pudło rezonansowe fortepianu), stukając, uderzając samymi klapkami i mówiąc do ustnika. Atzmon od początku koncertu prowadził subtelną grę ze słuchaczami przez wykorzystywanie cytatów czy żonglowanie stylami. Taki sposób narracji przypominać może dokonania Uri Caine'a czy Django Batesa, choć, co oczywiste, utrzymane było w zupełnie innym stylu. Nawet niezbyt wprawne ucho mogło wśród fraz odnaleźć cytaty z hymnu Stanów Zjednoczonych, fragmenty standardów jazzowych lub utworów klasycznych. Rozbawiały zaskakujące zwroty akcji muzycznej, gdzie zupełnie niespodziewanie w miejsce ostrego jazzu pojawiała się prosta musicalowa fraza śpiewana z rozmachem przez Guillermo Rozenthulera. Pozostała część zespołu (Romano Viazzani – akordeon, Dumitru O. Fratila – skrzypce) spełniała rolę jedynie towarzyszącą, nadawała jednak utworom typowy dla kompozycji Atzmona i kojarzony z kulturą żydowska charakter.

Gilad Atzmon, fot. Tomasz Woźniczka.

Jeżeli ktoś lubi muzykę łatwą i przyjemną, to podczas koncertu **The Space Cadets** (Herb Robertson – trąbki, kornet, flugerhorn; Frank Gratkowski – saksofon altowy i klarnet; Julien Petit – saksofon) byłby rozczarowany, gdyż w jego programie znalazły się utwory należące do nurtu nowej muzyki improwizowanej. Ten rodzaj stylistyki znalazł oddźwięk w bardzo wąskim gronie fascynatów. Mieliśmy więc fragmenty ostre, energetyzujące, maksymalnie wykorzystujące wolumen brzmienia instrumentu, ale też zupełnie odmienne w narracji odcinki nastawione wyłącznie na oczarowanie barwą, przynależące do pozaczasowego trybu. Soliści tworzyli coś na kształt misterium lub raczej kontemplacji dźwięku. W najbardziej intensywnych momentach zapadali się w jakąś przestrzeń nie dla wszystkich dostępną. Absolutnie skoncentrowani, chwilami miało się wrażenie, że kwestia obecności lub nieobecności słuchaczy schodzi na dalszy plan. Ten rodzaj narracji okazał się zbyt trudny dla części katowickiej publiczności.

Zupełną odmianę przyniósł następny koncert, którego gwiazdą był zespół Jima Blacka **AlasNoAxis** (Hilmar Jensson – gitary; Chris Speed – saksofon tenorowy, klarnet, keyboard; Skuli Sverrisson – gitara basowa; Jim Black – perkusja, pianica, instrumenty perkusyjne) goszczący w Katowicach nie po raz pierwszy. Wykonuje muzykę inspirowaną ambitnym rockiem i elektrycznym nowoczesnym jazzem. Większość kompozycji była pełna energii a przy tym przystępna w odbiorze, co znalazło potwierdzenie w spontanicznych reakcjach publiczności.

Kolejny z koncertów był równie zaskakujący. Przyciągnął on wielbicieli zarówno muzyki, jak i filmu. Duży ekran ustawiony w centrum sceny, zespół z boku. Yves Robert Trio (lider – puzon; Stefanus Vivens – komputer, syntezator; Edward Perraud – perkusja) realizuje ciekawy pomysł, łącząc swoją muzykę z komediową burleską z 1921 roku pt. Dzika kotka Ernsta Lubitscha, z Polą Negri w roli głównej. Muzycy pozostawali cały czas w maksymalnym skupieniu i wzajemnym kontakcie, przy czym widać było, że realizacja warstwy dźwiękowej do obrazu sprawia im wyjątkową frajdę. Ile w tej muzyce improwizacji i swobody, a ile ściśle określonej kompozycji – nie wiem, lecz całość wypadła znakomicie. Zdecydowanie najlepsze miejsce to moment „przed balem" – po około 45 minutach muzyki następuje zaskakująca cisza. Na ekranie widzimy postacie, które wchodzą do pięknej, zdobionej sali, przy drzwiach witane przez gospodarzy przyjęcia. Absolutna cisza sprawia, że skupiamy się wyłącznie na obrazie, na szczegółach poszczególnych kadrów. Dźwięk nie rozprasza, ale i nie pomaga w odbiorze. Cisza trwa dość długo, na tyle, by odczuć jej uciążliwość. Gdy pierwsza para stawia kroki walca, powraca muzyka. Z początku jakby kulawo rusza na nowo lawina dźwięków i rytmów. W tym momencie uświadomiłam sobie ubóstwo samego obrazu, scen odartych z dźwięku, nierozerwalnie przecież obecnego także w życiu, nie tylko w filmie. A może to tylko nasze przywiązanie do dźwiękowej ilustracji akcji?

Wieczór z **Triem Omara Sosy** (lider – fortepian, Julio Barreto – perkusja, Childo Tomas – gitara basowa) potraktować można było jako jednodniową wycieczkę do ciepłych krajów. Muzycy zafundowali nam kompozycje lekkie, klimatyczne, z wyraźnymi nawiązaniami etnicznymi. W tak sprzyjających warunkach kontakt z publicznością jest zapewniony. Lider sprowokował publiczność do spontanicznych reakcji na to, co działo się na scenie. Nie obeszło się bez zabaw typu pytanie-odpowiedź, wyklaskiwania rytmów i podśpiewywania prostych tematów. Słowem – przesympatyczny wieczór.

Do dziś jeszcze zastanawiam się, jak to możliwe, by słuchać prawie trzy i półgodzinnego koncertu na perkusję solo z niesłabnącym zaangażowaniem. A jednak! Zakończenie sezonu w Hipnozie okazało się strzałem w dziesiątkę. Jeden ze zdecydowanie najlepszych perkusistów na świecie przyjechał do Katowic z solowym projektem, który, jak określił, jest realizacją idei nurtujących go od zawsze. **Joey Baron** współpracował z czołówką gwiazd sceny jazzowej i nie tylko, m.in. z Dizzy Gillespiem, Johnem Zornem...

Ustawienie perkusji na środku sali i krzeseł wokół niej pozwoliło podczas koncertu być niemalże przy samym instrumencie, co dało efekt swoistych „warsztatów", stanowiąc jedyną i niepowtarzalną okazją podejrzenia mistrza przy pracy. Stylistycznie projekt Barona nie mieści się w żadnych ramach – był i swing, i rock, i funk, a wszystko podane w bardzo wyważony i przemyślany sposób.

Zadziwiło mnie jednak co innego: w rękach Barona perkusja stała się instrumentem niemalże melodycznym. Poprzez uderzanie w różne miejsca membrany bębnów otrzymywał wyższe i niższe tony, które układał w melodie. Robił to na tyle sugestywnie, że słuchając, nie miałam wątpliwości, o jaką z kompozycji chodzi. W *St. Thomas* Sonny'ego Rollinsa objawił różne oblicza: począwszy do realizacji na różne sposoby partii rytmicznej, prostego akompaniamentu, wykorzystującego często niewiele elementów zestawu perkusyjnego, fragment z typowym solo, tzw. „czwórki" i powroty tematu z innym beatem.

Na koniec koncertu organizatorzy przedstawili jesienne plany koncertowe i już teraz można zaryzykować stwierdzenie, że nadchodzący sezon zapowiada się równie ciekawie.

Magda Wołczek

Omar Sosa, fot. Tomasz Woźniczka

(3) cykl: jaZZ i okolice

20.10 Jamie Saft Blues Explosion
24.10 Dave Douglas Quintet
18.11 Leszek Możdżer The Time 2
23.11 Joey Calderazzo Trio
28.11 Wojtasik/Humaire/Kuhn
2006

Katowice
GCK, pl. Sejmu Śląskiego 2
032 785-79-80, kalinowski@gck.org.pl
www.gck.org.pl
Hipnoza: 032 785-71-31, jazzclub@jazzclub.pl
www.jazzclub.pl

Uśmiech Lutosa w wieży z kości słoniowej „Łańcuch III", Warszawa 20-27 czerwca 2006

Jan Topolski: Choć Lutosławskiemu udało się skomponować zaledwie trzy *Łańcuchy*, to po zakończeniu trzeciej edycji festiwalu mu poświęconego mamy nadzieję, że nie będzie ona ostatnią. W tym roku zasadniczo zmieniła się bowiem jego formuła...

Agata Kwiecińska: Tym razem muzyka patrona nie wypełniała całego programu. Nowy dyrektor – Roman Rewakowicz – postanowił skupić uwagę słuchaczy na kontekstach, w jakich muzyka Lutosławskiego funkcjonuje lub może funkcjonować.

JT: Zaiste. Co ciekawe, głównym z nich była muzyka skandynawska. Po części wynika to oczywiście z biografii naszego bohatera (kompozytorski domek w Norwegii), po części jednak z estetycznych powinowactw, jakie łączą muzykę Lutosławskiego z takim na przykład Magnusem Lindbergiem. Mieliśmy więc dwa występy znakomitych zespołów skandynawskich: Cikada String Quartet i NYYD Ensemble.

AK: Ten pierwszy to niezależny kwartet stworzony przez muzyków Cikada Ensemble. W programie ich koncertu znalazły się przede wszystkim kompozycje z Północy. Wspaniale zabrzmiał *Kwintet klarnetowy* Magnusa Lindberga – przede wszystkim za sprawą solisty Hansa Christiana Bræina, który ze swojego instrumentu potrafi wydobyć brzmienia wręcz perkusyjne. Po ruchliwym i energicznym utworze Lindberga drugą część koncertu otworzył impresjonistyczny i zamglony utwór Benta Sørensena, *The Lady of Shalott* na kwartet smyczkowy. Pojawił się również (już poza kontekstem skandynawskim) *Kwartet smyczkowy w czterech częściach* Johna Cage'a, napisany w 1950 roku. W świetle eksperymentów, na które często pozwalał sobie amerykański kompozytor, jest to utwór tradycyjny, by nie powiedzieć: zachowawczy. Czy istotnie jest to dzieło, które dla twórczości patrona festiwalu stanowi ważne odniesienie? Nie jestem tego pewna...

JT: No właśnie, nie wiem, czy w tym przypadku komuś nie zadzwoniła gdzieś w głowie stereotypowa asocjacja Cage-Lutosławski, czyli przejęcie przez Polaka samej idei wykorzystania przypadku w kompozycji, co, jak wiemy, wiąże się z wysłuchaniem o osiem lat późniejszego *Koncertu fortepianowego* Amerykanina. Fakt faktem, że koncert zwieńczyło wspaniałe wykonanie aleatorycznego i mobilnego zarazem *Kwartetu smyczkowego* Lutosławskiego, pełne napięcia i dramatyzmu, niepozostawiające słuchaczom oddechu. Mnie osobiście bardziej wszakże uwiodło aksamitne brzmienie NYYD Ensemble, estońskiego zespołu specjalizującego się z muzyce nowej (pierwszy powstały w naszej części Europy! A co u nas?). Koncert rozpoczął się hitchcockowskim trzęsieniem ziemi w postaci lapidarnych i mocnych *Przeźroczy* Lutosławskiego, następnie popłynęły uwodzicielskie dźwięki solowego skrzypcowego *Nocturne* Kaiji Saariaho, a potem jakże zmyślnie i zmysłowo zarazem skomponowane barwy i akordy *à travers* Heleny Tulve – moim zdaniem, najlepszej kompozycji całego tegorocznego festiwalu. Niedaleko w tyle pozostawały wszakże kompozycje patrona: figlarne *Preludia taneczne* i glissandowy *Łańcuch I*. Niestety koncert popsuł sztuczny i niezrozumiały dla mnie wtręt z *Filozofii nowej muzyki* Adorna, czyli Septet Strawińskiego i *I Symfonia kameralna* Schönberga, które ani nie tworzyły kontekstu dla Lutosławskiego, ani nie współgrały z resztą programu (choć Michał Mendyk dwoił się i troił, by to zestawienie uzasadnić w książeczce programowej).

AK: Może faktycznie festiwal Lutosławskiego mógł się obyć bez Schönberga, ale moim zdaniem *Symfonia kameralna* wypadła doskonale. To taka dobrze naoliwiona niemiecka maszyna, która w interpretacji muzyków z Tallina zabrzmiała świeżo i współcześnie, mimo że to przecież utwór z 1906 roku, czyli młodszy o ponad pół wieku od większości kompozycji zamieszczonych w programie trzeciej edycji „Łańcucha".

JT: Inną wartością, od początku bliską idei festiwalu, jest promowanie młodych wykonawców, co ma oczywiście służyć ciągłości muzyki Lutosławskiego i jej interpretacji. W tym roku było to bardzo widoczne w programie dwóch pozostałych koncertów, podczas których wystąpili laureaci międzynarodowych konkursów (skrzypcowych, wiolonczelowych i wokalnych). W pierwszym wystąpiły dwa duety: Iwan Oreszczanin (baryton) i Dawid Serbrjanik (fortepian), z na poły dowcipnym (*Melodie ludowe* Lutosławskiego na fortepian), na poły poważnym (pieśni Brittena do słów Blake'a) repertuarem, oraz Soyoung Yoon (skrzypce) i Siergiej Filiogło (fortepian), którzy wykonali szereg mniej lub bardziej wirtuozowskich i efektownych kompozycji (od elegancji *Subita* i *Partity* Lutosławskiego po fajerwerki *Cyganki* Ravela i czcze popisy w *Honzanori* Younga Jo Lee). Fajnie, że młodzi grają Lutosa, choć znowu ten sam zarzut: konteksty mogłyby być ciekawsze.

AK: Bohaterem ostatniego wieczoru był młody, utytułowany wiolonczelista Bartosz Koziak. Mogliśmy go słuchać w szerokim repertuarze, począwszy od *Wariacji sacherowskiej* i *Grave* Lutosławskiego, poprzez *Chaconnę* Heinza Holligera, *Sonatę* Walentina Silwestrowa i kompozycje z pierwszej połowy XX wieku – *Sonaty* (obie w tonacji d-moll zresztą) Szostakowicza i Debussy'ego. Nierówny był to koncert i dlatego mam mieszane uczucia. Podobało mi się zagrane aksamitnym dźwiękiem *Grave* i najeżona glissandami *Chaconna* (glissanda podobają nam się zawsze!). Niestety druga część koncertu raczej mnie rozczarowała. Widać, Koziak lepiej się czuje w repertuarze z drugiej połowy XX wieku. Debussy zabrzmiał zbyt ostro, a Silwestrow – cóż... tu można mieć chyba zastrzeżenia do samej kompozycji...

JT: No tak, Silwestrow jak to Silwestrow, w tym wypadku miał wyraźnie jakiś osobisty problem z tremolami, choć dramaturgia całości była bardzo konsekwentna. Niewątpliwie jednak najwięcej świeżości wniósł do programu Holliger, ze wszystkimi swoimi dziwnymi i intrygującymi brzmieniami. Debussy, Holliger – to oczywiste odniesienia dla Lutosławskiego (inspiracje lub dedykacje), natomiast co do Szostakowicza i Silwestrowa, to muzyka trochę z innego świata, a ich dołączenie do programu ociera się o spekulację.

AK: Spekulacja spekulacją, ale jest jeszcze jedna kwestia, którą powinniśmy poruszyć. Festiwal Lutosławskiego jest wydarzeniem, które powinno cieszyć się co najmniej pełną Salą Kameralną Filharmonii Narodowej, tak się jednak nie stało. Dlaczego? Otóż, po pierwsze, upalna pogoda raczej sprzyja wyjazdom nad morze niż wizytom w Filharmonii, po drugie, jak powszechnie wiadomo, muzyka współczesna jest bardzo trudna i tylko my spędzamy piękne czerwcowe wieczory na kontemplacji wykonania piątej sekcji *Partity*...

JT: Wierzę jednak, że parę osób więcej mogłoby się do tej kontemplacji przyłączyć, gdyby o festiwalu... wiedziały! Nic nie ujmując znamienitym patronom prasowym (do których sami się zaliczamy), mają oni łącznie dość ograniczone i często zbliżone grono odbiorców. Szkoda, że „Łańcuch" nie przebił się do żadnych mass mediów. Może mogłoby mu też pomóc wyjście z typowo akademickiej otoczki (kameralne, akustyczne koncerty skomponowanych utworów) w stronę projektów elektronicznych, postmodernistycznych czy nawet popularnych. Choć w przeszłości nie zawsze okazywały się one szczęśliwe (*We Told Looptoslawski w zeszym roku*), to ciągle stanowią wielką szansę wyjścia do innej publiczności i wyprowadzenia muzyki największego współczesnego polskiego kompozytora z wieży z kości słoniowej, w której coraz bardziej zdaje się ona – mimo wszystko – znikać...

Dialog miał miejsce 27 czerwca przy laptopie w knajpie podczas transmisji meczu 1/8 finałów Mistrzostw Świata w piłce nożnej między Francją a Hiszpanią, zakończonego niechlubnym wynikiem 3: 1. Bywa.

Elettro versus voce? Turning Sounds[4] (Warszawa, 19-20 sierpnia 2006)

Michał Mendyk: No i kolejna edycja Turning Sounds (tym razem poświęcona tak zwanym „poszerzonym technikom wokalnym") za nami. Po raz czwarty Antoniemu Beksiakowi, pomimo kłopotów finansowych i promocyjnych, udało się doprowadzić do spotkań pozornie niemożliwych (human beatbox / śpiew alikwotowy / „klasyczne" poszerzone techniki wokalne á la Cathy Berberian), odkryć inspirujące marginesy (a może „niewidzialne epicentra") współczesnej muzyki artystycznej, postawić niebanalne pytania krążące wokół istoty muzyczności (tym razem: wokalności). Tyle tylko, że sam temat przewodni festiwalu – z pozoru mający ściśle określony krąg desygnatów – okazał się, eufemistycznie rzecz ujmując, nieco mętny. Bo cóż łączy imitacyjne (onomatopeiczne) gierki beatboxerów z wokalnym kreacjonizmem Phila Mintona albo „boleśnie słodkimi" wokalizami Litwniki André Pabarčiūtė?

Narzuca się proste kryterium niekonwencjonalności (czyli nie przynależności do kręgu żadnej z gotowych manier, których w tradycji Zachodu na pęczki). Tyle tylko, że źródłowe konwencje większości występów były aż nadto czytelne: szamanizm Sainko Namtchylak (z nieodłącznym bębnem); kabaretowa nieco „metaklasyczność" Olgi Szwajgier; coraz bardziej niepokojące uwiązanie (formalne, konceptualne, techniczne) Agaty Zubel do nieco już zwietrzałego „prototypu" Cathy Berberian; wreszcie formalna i rytmiczna ignorancja beatboxerów z warszawskiego tria Tik Tak, niezdolnych chyba do przełamania użytkowych schematów... No cóż, być może po pół wieku poszukiwań nowoczesna wokalistyka nie wyszła ze swej fazy eksperymentalnej; nie wytworzyła żadnego nowego języka; wciąż zdaje się bazować na kwestionowaniu zastanych konwencji bądź na trywialnej często imitacji.

„Czy ekstremalne techniki wokalne można uznać za nawiązanie do rozkwitu muzyki elektronicznej i do jej etosu?" – pyta Beksiak w ideowym manifeście Turning Sounds 4. Chyba niestety tak. Tylko po cóż zastępować syntezator, laptop albo sampler najbardziej nawet wyćwiczonym głosem? Nowego sensu nabiera w tym kontekście stary, kiepski dowcip ze złośliwym „anty-komplementem" („pański syn gra na skrzypcach jak Pavarotti") w roli głównej...

Monika Pasiecznik: Ostatecznej odpowiedzi na postawione przez Antoniego Beksiaka pytanie lepiej nie szukać, bo może nas ona doprowadzić do absurdalnego wniosku, którego chyba nie chcielibyśmy wyciągać: w starciu z maszyną człowiek mógłby zrobić tylko jedno: „ładnie" zaśpiewać... Etos muzyki elektronicznej opiera się na jej „nieograniczonych" (nadludzkich) możliwościach, niedostępnych dla tradycyjnych instrumentów, w tym głosu, dlatego porównanie ekstremalnych technik wokalnych do tego etosu traktowałabym raczej sceptycznie. Nie zmienia to faktu, że typ wokalistyki, który zdominował tegoroczną edycję Turning Sounds, rozwijał się niewątpliwie dzięki elektronice.

Ciekawa wydaje mi się natomiast jedna kwestia. Oto dzięki elektronice i zaawansowanym technologiom dźwięku dochodzi do spotkania nowoczesnego Zachodu z rozmaitymi tradycjami etnicznymi, a może i sytuacjami mitycznymi. Niekonwencjonalne sposoby artykułowania dźwięku (dekonstrukcja słów na sylaby i głoski, charczenia, jęki, mlaskania, gwizdy, itp.) tak wyraźnie odwołują się do pierwotnego, zmysłowego, biologicznego potencjału ludzkiego głosu, że zamiast mówić o wokalistyce „awangardowej", lepiej uznać ją za swego rodzaju „archeologię samej siebie". Tak też rozumiem w tym przypadku niekonwencjonalność, jako przed-konwencjonalność, nawiązanie do okresu, gdy ekspresja była instynktowna, nie porządkował jej żaden zbiór reguł, była sposobem oswajania rzeczywistości (np. przez naśladowanie odgłosów natury). I tylko w takim znaczeniu określenie „niekonwencjonalna" ma sens, bowiem podobne działania znane są doskonale dzięki wspomnianej przez Ciebie Berberian, śpiewaczce i aktorce, która ukonstytuowała je na gruncie muzyki klasycznej. Zostały więc do niej oficjalnie włączone i od kilkudziesięciu lat funkcjonują jako jedna z możliwych konwencji. Występ Agaty Zubel i Olgi Szwajgier – jak słusznie zauważasz – były żywym dowodem tej konwencjonalności oraz sposobem jej rozumienia.

Niekorzystnie na tym tle wypadają artyści z innych scen (przede wszystkim André Pabarčiūtė i Sainkho Namtchylak), którzy za wszelką cenę usiłują wmówić słuchaczom, że to, co robią, jest oryginalne i autentyczne. Szamanizm Sainkho Namtchylak był wręcz cepeliowski, jej śpiewanie nudne i nieprogresywne, a biorąc pod uwagę popularność, jaką dzięki niemu zdobyła, odrobinę – nie zawaham się użyć tego słowa – komercyjne.

Wszystkich tych mielizn (konwencji, taniego szamanizmu) bez wątpienia udało się uniknąć Philowi Mintonowi, którego występ był bezpretensjonalny i najbardziej zbliżył się do owej mitycznej, intuicyjnej, wolnej ekspresji *human being*. Nie wspominając o technice i rzadkiej wirtuozerii wokalnej, którymi potrafił dodatkowo obudzić w słuchaczu zdumienie.

Co do „inspirujących marginesów i niewidzialnych epicentrów muzycznej współczesności", to zakreśliłabym je zdecydowanie wokół Hana Buhrsa i jego kolegów z holenderskiego POW Ensemble. Może uznasz to za paradoks, ale zdarty głos Buhrsa i elektroniczne aranżacje starych (pozornie!) bluesowych ballad chyba najwięcej powiedziały o tym, czym nowoczesna muzyka może dziś być.

MM: Nie sposób jednak oprzeć się wrażeniu, że elektroniczny kontekst jest dla wykwitu awangardowych i „awangardowych" wokalistów bardzo ważny. Właśnie występ André Pabarčiūtė – miałka i nużąca próbka akustycznego ambientu z delayami jako podstawowym środkiem wyrazu – najpełniej tego dowodzi. Dlatego też o wiele bardziej inspirujący i owocny wydaje mi się właśnie wątek archeologiczny, w którym próby poszerzania pewnych konwencji okazują się w istocie poszukiwaniami ich istoty czy raczej prewerbalnych prototypów. Ten wymiar odnajduję w twórczości Phila Mintona; kluczowy wydaje mi się dla zrozumienia – tak przez Ciebie skrytykowanego – recitalu Namtchylak; w przewrotny sposób obecny był chyba także w występie POW Ensemble (wnioskuję z Twojego opisu; nie miałem bowiem przyjemności wysłuchać go osobiście). Taka postawa przynosiła zresztą znakomite rezultaty w twórczości artystów „popularnych", często uprawiających muzykę „piosenkową", jak chociażby Louis Armstrong, Tom Waits czy Mike Patton, by przywołać najbardziej znane nazwiska [por. też artykuł Mateusza Franczaka p.t. „Daj głos", s. XX – przyp. red.].

I owo eksponowanie ludowych korzeni własnej sztuki – przez Ciebie uznane za cepeliowskie – uważam za główny walor, a nie słabość recitalu *All ein* Sainko Namtchylak. Zwróć uwagę, w jak spójną całość ułożyły się część „eksperymentalna" (w której karkołomne sposoby wydobycia głosu artystka dosyć powściągliwie dozowała, jeśli za punkt odniesienia weźmiemy jej znakomite nagrania z Evanem Parkerem albo Nedem Rothenbergiem), w zamierzeniu raczej transowy niż *stricte* artystyczny fragment „szamanistyczny"

z nieodłącznym bębnem (tego typu praktyki to część kulturowego dziedzictwa artystki oraz jej tuwańskiego wykształcenia, a nie czcza stylizacja) oraz prosta tradycyjna pieśń „opowiedziana" niewinnym głosem. Warto zresztą przypomnieć, że śpiew gardłowy Azji Centralnej – niejako ze swej dwoistej natury: pierwotnej i archaicznej z jednej strony; wirtuozowskiej i „eksperymentalnej" z drugiej – pozostaje niezmiennie źródłem inspiracji dla muzyków z bardzo różnych przestrzeni kulturowych. Jego jednoznacznie harmoniczno – melodyczny charakter nie wyklucza wybitnie idiomatycznej i wewnętrznie bogatej aury brzmieniowej. Początek recitalu *All ein* – owe stopniowe przechodzenie od dziecięcej melodyjki w najwyższych rejestrach do rozgrywających się w „kontrabasowych czeluściach" szmerów i pomruków – zdaje się odwoływać do tegoż fenomenu.

Czy aby na pewno awangardowi wokaliści skazani są na formalne oraz materiałowe wzory muzyki elektronicznej? A może to kwestia strachu przed melodią, szeroko pojętą śpiewnością i „pieśniowością"? Przecież instrumentalna twórczość kompozytorska co najmniej od lat 70. pokazuje, że tworzenie nowych brzmień może być wręcz organicznie związane z kreacją nowych harmonii oraz melodii... Czy nie sposób być jednocześnie „chansonistą" i „awangardzistą"?

MP: Myślę, że można. Wokalistyka z pozoru „tradycyjna" nowatorska bywa często na poziomie struktury (relacji z tekstem, świadomości najmniejszych jego elementów, nietypowej akcentacji, specyficznego związku z warstwą czysto instrumentalną). Gdy pytasz o „chansonistę" i „awangardzistę", zaraz przychodzą mi do głowy eksperymenty poety Paula Claudela oraz kompozytorów Artura Honeggera i Dariusa Milhauda. W atmosferze „kawiarnianej" zrodziła się np. opera *Antygona* (1927), która jest dzisiaj jednym z podręcznikowych przykładów oryginalnego stosunku twórców do śpiewu, do słowa. Claudel wspólnie z Honeggerem poddał tekst dezintegracji przez zmianę naturalnej akcentacji, tj. przeniesienie nacisku z ostatniej sylaby na pierwszą, co było w czasach dominacji monumentalnego śpiewu wagnerowskiego wielce nowatorskim posunięciem. Takich przypadków znaleźlibyśmy jeszcze kilka; niektóre z nich analizuje prof. Michał Bristiger w swojej książce *Związki muzyki ze słowem* (Kraków, 1986). To właśnie relacja muzyki i słowa – oryginalna, niekonwencjonalna czyli niezgodna z prozodią, itp. – wydaje mi się kluczowa przy rozpatrywaniu innego niż muzyka elektroniczna źródła nowoczesnej wokalistyki.

Jeszcze innym ciekawym przykładem współistnienia „pieśniowości" i „awangardowości" byłaby technika *scatu*, który mógł zresztą wzbogacić przegląd nietypowej wokalistyki w ramach Turning Sounds.

Co do Sainkho, pozostanę przy swoim zdaniu. To, że śpiew gardłowy jest dzisiaj tak popularny w rozmaitych kręgach „awangardowych" i „etnofilskich", skutecznie osłabia jego pierwiastki szamańskie. Mam w pamięci występy rzekomo autentycznych śpiewaków alikwotowych, pochodzących z egzotycznych krajów i popularyzujących tamtejszą kulturę... Zresztą autorytety Tuwy nie akceptują działalności Namtchylak i zarzucają jej profanację i komercjalizację ich tradycyjnego śpiewu *khöömei*, który jest domeną mężczyzn. Mniejsza o to, czy jej szamanizm jest autentyczny, czy nie. Podczas koncertu w Warszawie artystka była wyraźnie spięta, co być może nie pozwoliło jej rozwinąć skrzydeł (nie tylko ja czułam się rozczarowana). W ogóle wydaje mi się, że muzyka tradycyjna najtrudniej daje się pogodzić z nowymi mediami. Jej siła polega na dochowywaniu wierności pewnym wzorom, a nie eksperymentowaniu...

Drogą elektroniczną na przełomie sierpnia i września korespondowali Monika Pasiecznik oraz Michał Mendyk

OŚRODEK DZIAŁAŃ ARTYSTYCZNYCH

Satoko Fujii Quartet

09.11.2006, 20:00

ODA Firlej
ul. Grabiszyńska 66
53-504 Wrocław

Satoko Fujii
fortepian
Tatsuya Yoshida
perkusja
Natsuki Tamura
trąbka
Takeharu Hayakawa
gitara basowa

Ich muzyka to nieprawdopodobne awangardowe brzmienia z pogranicza jazzu, rocka i współczesnej muzyki poważnej. Pierwsza płyta kwartetu Satoko Fujii (*Vulcan*) zaskoczyła krytyków i słuchaczy olbrzymim rozszerzeniem możliwości awangardowego rocka. Przyjęta została entuzjastycznie, a kolejna najbardziej, jak dotąd, ekspresyjna (*Minerva*) ugruntowała pozycję kompozytorki, liderki i pianistki w czołówce światowej awangardy rockowej i jazzowej. Satoko, jako absolwentka Berklee College of Music i New England Conservatory zachwyciła krytyków i fanów jako niezwykłymi możliwościami autora i interpretatora nowej muzyki. „Billboard" trzy autorskie płyty Satoko w składach orkiestrowych określił mianem absolutnych szczytów współczesnego warsztatu kompozytorskiego, a kanadyjskie pismo „Coda" uznało artystkę za jedną z najbardziej ekscytujących nowych postaci współczesnego jazzu. Pochlebne recenzje napisał też krytyk „New York Timesa". Nagrała kilkanaście autorskich płyt; od projektów solowych, poprzez duety, w trio z Markiem Dresserem i Jimem Blackiem, ze swym japońskim sekstetem, aż po duże big bandy.

Preludia do opery

Tak właśnie zatytułował paryski IRCAM trzy wieczory koncertowe 25, 27 i 29 marca, które miały wprowadzić nas w dźwiękową i estetyczną aurę dzieł Kaiji Saariaho przed premierą jej długo oczekiwanej opery *Adriana Mater* w Opéra Bastille 30 marca.

Na pierwszy z nich, odbywający się w wielkiej sali Centre Pompidou, złożyło się światowe prawykonanie *Two Interludes and a Scene for an Opera* (1978-2005) Jonathana Harveya i francuska premiera *Épures du Serpent Vert* (2002-04) Emmanuela Nunesa. Angielski kompozytor już od pewnego czasu pracuje intensywnie nad operą (Luksemburg, 2007), w której zamierza połączyć postwagnerowski język muzyczny z... buddyjskim przesłaniem. Na razie mieliśmy okazję usłyszeć pierwsze odsłony tego projektu, jak zwykle u tego twórcy fascynujące barwą i harmonią, ujmujące prostym elektronicznym przetworzeniem (delay, uprzestrzennienie) orkiestry złożonej z 22 muzyków oraz zadziwiające anachronicznością partii wokalnych sopranu (Shigeko Hata) i tenoru (Olivier Dumait). O ile świat dźwiękowy Harveya dał się stosunkowo łatwo ogarnąć i zrozumieć, o tyle orkiestrowy Nunes znowu oszołomił gęstwiną głosów i akordów, przelewających się mas brzmieniowych. Czy to nowa złożoność? Czy muzyka przestrzenna (gongi)? Czy jakieś inne jeszcze licho? Nie, to po prostu Nunes, oryginalny i swoisty. Na uwagę zasłużyło świetne wykorzystanie kwintetu smyczkowego. Nie muszę chyba wspominać, że do takiej muzyki nadaje się tylko Ensemble Intercontemporain, tym razem pod dyrekcją stanowczej Susanny Mälkki.

Dwa dni później na scenę wkroczyła bohaterka tego tygodnia: Kaija Saariaho. W amfiteatrze Bastille zanurzyliśmy się w buzujący kolorami i harmoniami fiński sen. *Terrestre* (2002) na flet solo, perkusję, harfę, skrzypce i wiolonczelę zachwyciło głównie partią solową (Sophie Dardeau), pełną świetnie wykorzystanych glissand, przedęć i zaśpiewów, jako że zespół ograniczał się do akompaniamentu, zaś rytmika była cokolwiek nieciekawa i sztywna. Trio fortepianowe *Je sens un deuxième cœur* (2003) wydało mi się utworem cokolwiek akademickim i napisanym bez polotu (zwłaszcza środkowe dwie części), jednak początek jawił się obiecująco w swoich alikwotowych igraszkach. Natomiast jakiekolwiek wątpliwości rozwiało *Amers* (1992) na wiolonczelę solo, zespół i elektronikę: ten saariahowski hit podbija uszy i serce piękną partią solową i błyskotliwymi interwencjami zespołu, zaś wzorcowe wykonanie Anssi Kartunena i Ensemble L'Itinéraire pod batutą Marka Fostera tylko dodało mu blasku.

Wreszcie 29 marca w słynnej Espro (Espace de Projection) w IRCAM-ie wirtuoz altówki Christophe Desjardins (którego dzięki Krzysztofowi Kwiatkowskiemu gościć mogliśmy w styczniu w Krakowie) przedstawił podwójny portret – Michaela Jarrella i Emmanuela Nunesa. Solowy utwór tego pierwszego, *...some leaves II...* (1998), to studium artykulacji i barwy, obfitujące w nagłe, choć perfekcyjnie rozpisane acceleranda i zagęszczenia. Z kolei *Improvisation II – Portrait* (2001) Nunesa opierał się na prostym, choć jakże efektownie zrealizowanym pomyśle wielokrotnych zmian dwóch instrumentów, z których w jednym trzy struny były przestrojone o ćwierćton. No i *...more leaves...* (2000) Jarrella – w pełni udowodniło wirtuozerię kompozytora w elektronicznej transformacji brzmienia zespołu (entuzjastyczni młodzi wykonawcy z Ensemble contemporain du Conservatoire de musique de Genève pod Jeanem-Jacquesem Balétem). Pełno tu było fakturalnych gier, erupcji i grzmotów zespołu, zaś solowa partia altówki wykazywała pewne intrygujące podobieństwa z utworem otwierającym ten udany koncert.

Ale to nie muzyka rządziła w te marcowe dni w Paryżu. Oto idziemy na arcyciekawie się zapowiadający zestaw baletów *Le souffle du temps* w starej Operze (czyli Palais Garnier) do muzyki Johna Cage'a, Gérarda Griseya i kompozytorów barokowych. Nie dane nam wszakże będzie go wysłuchać i zobaczyć: najpierw wiedzeni automatyczną pomyłką trafiamy do nowej opery (czyli Bastille), w ostatniej chwili wspaniałości metra paryskiego umożliwiają dotarcie na właściwe miejsce, lecz skonfundowani dżentelmeni, chytre staruszki-koniki i wreszcie smutni eleganci z obsługi teatru dają znać, że coś jest nie tak. No jasne, *grève nationale*, strajk przeciwko reformom w prawie pracy (CPE), wylewa się nie tylko milionowymi demonstracjami na ulice, paraliżuje koleje i komunikację, lecz dociera i tu, na parnas sztuki. Precz z CPE! Ale nic to, pędzimy zgodnie z kulturalnym informatorem na dalekie przedmieścia, do bliskowschodniej dzielnicy, by w znanym klubie Instant Chavirés (o zaskakującej i dość podejrzanej lokalizacji) w wąskim i elitarnym gronie stałych bywalców posłuchać improwizacji Miyi Masaoko (koto), Peggy Lee (wiolonczela) i Larry'ego Ochsa (saksofony). Dzieje się mnóstwo ciekawych rzeczy, zwłaszcza na wiolonczeli i koto, niestety lider nie staje na wysokości zadania i wprowadza też przygnębiające elementy męskiej dominacji, nie tylko nie słuchając, ale i nie dając często rozegrać się partnerkom. Te jednak znajdują trochę miejsca na świetne sola i dialogi, pełne sonorystycznych tricków, technicznej ekwilibrystyki i po prostu muzycznego wyrazu. Precz z CPE?

Tak oto dzielnica arabska uratowała honor muzyki. W czwartek 30 marca i ona nie pomogła. To już nie tyle bowiem strajk narodowy, co bunt załogi, rebelia w operowym świecie spowodowała bezprecedensowe odwołanie światowej premiery nowego dzieła Saariaho. Jeszcze parę dni wcześniej szefowa biura obsługi widzów, a nawet sam dyrektor pewni byli sukcesu. Jednak nasilające się od kilku miesięcy ostrzeżenia, protesty, żądania, manifestacje oświeceniowców i techników sceny osiągnęły apogeum, uderzając siłą proletariackiej rewolucji (w końcu opera stoi w nieprzypadkowym miejscu) w zdegenerowaną burżuazyjną elitę miłośników muzyki nowej. Choć gdzieś w głowie kołatało mi się podejrzenie, iż o wiele trafniejszym celem byłaby publiczność chodząca na dzieła Mozarta i Verdiego, pozostało nam tylko udać się na pojednawczy raut ufundowany przez dyrekcję, jak i popatrzeć na co poniektórych rozwścieczonych recenzentów z całej Europy, z których jeden, stojąc samotnie z kieliszkiem białego wina, zdawał się pospiesznie w małym notatniku pisać recenzję z premiery... Jako że „G" nie osiągnęło chyba jeszcze tego poziomu hipokryzji, o godne zwieńczenie niniejszej relacji poprosiliśmy Dorotę Żórawską-Dobrowolską, która roztropnie udała się do Paryża tydzień później.

Anna Orlikowska i Jan Topolski

Sztuka poetycka Kaiji Saariaho

„Nie uważam się za kompozytorkę operową" powiedziała Kaija Saariaho w styczniu tego roku, trzy miesiące przed premierą swojej drugiej opery *Adriana Mater*. „Bardzo długo opera była dla mnie spektaklem karykaturalnym i nudnym (...) powtarzałam nieustannie, że nigdy nie napiszę opery, bo była dla mnie martwą sztuką." Okazuje się, że wszystko zależy od tego, jakimi środkami i sposobami się ją przedstawia. Zainteresowanie Saariaho operą zaczęło się od *Don Giovanniego* w inscenizacji Petera Sellarsa. Od tego momentu kompozytorka bacznie śledziła przedstawienia amerykańskiego reżysera. Jego wizja *Świętego Franciszka z Asyżu* Messiaena definitywnie przecięła obawy fińskiej artystki przed sceną: „Zaczęłam się zastanawiać, czy moja muzyka jest wystarczająco dramatyczna, ale uświadomiłam sobie, że ja po prostu napiszę muzykę, a reżyser znajdzie klucz do uwydatnienia jej walorów."

Tyle zawdzięcza Sellarsowi *Amour de loin*, pierwsza opera Saariaho, bez sukcesu której nie powstałaby druga – *Adriana Mater*. „Według mnie opera jest spotkaniem różnych sztuk, rozmaitych artystów, możliwością współpracy na bardzo wysokim poziomie. Z tej perspektywy opera staje się bardzo ciekawa dla kompozytora, który pracuje prawie zawsze sam. Następuje wymiana myśli i pomysłów. Z tego właśnie powodu lubię operę".

Po na wskroś poetyckiej, wręcz abstrakcyjnej *Amour de loin* (2000) w *Adrianie Mater* Saariaho sprowadza fabułę do wyimaginowanych realiów XXI wieku, aż chce się powiedzieć, że po miłości z daleka mamy przemoc z bliska. Libretto pióra Amina Maaloufa opisuje tragiczne przejścia młodej dziewczyny – Adriany, zgwałconej w czasie wojny przez zamroczonego alkoholem chłystka – które prowadzą do głębokich refleksji o przebaczaniu i tolerancji. Tym niemniej wysoka poetycka konwencja, będąca tak charakterystycznym rysem twórczości fińskiej kompozytorki, przy dużej dozie okrucieństwa nie uległa zachwianiu ani na trochę. Peter Sellars, którego ambicją jest przedstawienie na scenie ukrytych stron życia, podkreśla, że potworności tego świata byłyby banałem bez czynnika duchowego i emocjonalnego.

Prosta, minimalistyczna koncepcja scenograficzna rosyjskiego plastyka George`a Tsypina polegała na stworzeniu przestrzeni, w której centralną postacią jest człowiek. *Adrianę Mater* ogląda się z dużym przejęciem. Jej muzyczne piękno porusza przejrzystością środków i niezwykle precyzyjną synchronizacją wszystkich elementów, która dokonuje się pod batutą Esy-Pekki Salonena. Wzrusza wrażliwość twórców na niesprawiedliwość i krzywdę ludzką, wobec której władcy tego świata pozostają tak nieczuli, mimo że biją brawa na kolejnych przedstawieniach tego znakomitego dzieła.

Dorota Żórawska-Dobrowolska

List(y)

Drogie „Glissando"!

„W pierwszych słowach mego listu" pragnę was serdecznie opieprzyć za artykuł o Zappie: szczerze powiedziawszy g... mnie obchodzi, czy Zappa lubił obciąganie, czy nie – tysiąc razy bardziej interesuje mnie np. jak to się dzieje, że w *Black Page* (New Age Version)" z *Make Jazz*... swobodnie mieszają się i przechodzą wzajem w siebie Big bandowy jazz, neoklasycyzm i wpływy Strawińskiego ze ska i heavy- rockową gitarą i pracą sekcji rytmicznej i wszystko to razem nie daje bynajmniej „efektu gonzala", czyli „nie gryzie się panie ten tego" ze sobą, ale tworzy spójną całość (celowo podkreślam to słowo, bo uważam, że klasyfikowanie Franka jako „ postmodernisty" jest grubym nieporozumieniem, przynajmniej w „klasycznym" tego słowa znaczeniu: wyraźnie słychać w jego muzyce, że celem była tu integracja heterogenicznych elementów, nawet poprzez zasadę kontrastu, a nie ślizganie się poi powierzchni różnych stylistyk, ich kiepskie naśladownictwo jak u Glassa choćby, lub „paniczne" przerzucanie się od jednej do drugiej jak u Zorna, dlatego ich twórczość jest tak paradoksalnie tak nudna, a Zappa trzyma się świetnie, przynajmniej w moim odczuciu). Poza tym po tak „fachowym" piśmie spodziewałbym się rozstrzygnięcia kwestii „Zappa – kompozytor czy hochsztapler"? (Moim zdaniem to był bardzo dobry kompozytor muzyki niepoważnej, a poza tym skoro ten tytuł przyznaje się takim miernotom jak Glass czy Adams, to dlaczego nie o niebo lepszemu od nich Zappie? Nie mówiąc już o tym, że jego muzyka jest o wiele bardziej pomysłowa i dowcipna – rzadka cecha u współczesnych twórców, niestety) i poddania analizie jakiejś jego „poważnej" kompozycji, np. *Pedro's dowry* (jedna z moich ulubionych, obok *Ata* Xenakisa, współczesnych partytur orkiestrowych). Oczekiwałbym po prostu jakiegoś w miarę wyczerpującego omówienia jego już niestety zamkniętej drogi artystycznej, oczywiście z naciskiem na wątek „wysoki" w jego twórczości i „crossover", ze szczególnym uwzględnieniem takich albumów jak *Uncle meat* czy *Civilisation: Phase III* na przykład. Tak że proszę się poprawić i w jednym z najbliższych numerów zrobić to jak należy (prawdziwego mężczyznę nie poznaje się po tym, jak itd.).

To samo dotyczy Xenakisa: napaliłem się, a tymczasem nie dowiedziałem się niczego właściwie, czego nie wiedziałbym już wcześniej. W ogóle wadą nagminną niestety (chociaż na szczęście nie zawsze) autorów waszych artykułów jest to, że więcej piszą o sobie niż o tym, o czym traktuje – niby – ich tekst – zamiast systematycznego omówienia poszczególnych etapów twórczości greka (bo tego mniej więcej oczekiwałem), otrzymałem jakieś luźne impresje i uwagi, z którymi nie mogę się zgodzić (ja naprawdę nie cierpię słuchając jego muzyki!). A skoro tak, to postulowałbym oddać głos samemu kompozytorowi i opublikować przynajmniej obszerne fragmenty jego wykładów i dyskusji podczas kursów w Kazimierzu Dolnym w '84, bo te ich rozsiane tu i ówdzie strzępy brzmią co najmniej intrygująco. Dobrze byłoby też omówić wnikliwie w miarę inspiracje starogreckie, wschodnie, mitologiczne w jego muzyce; jego „racjonalny mistycyzm" (pitagoreizm itp), doświadczenia w pracy z komputerami i przestrzenią, kształtowanie melodii, rytmu, traktowanie głosu w kompozycjach chóralnych i solo itd. A Krzysztof Kwiatkowski mógłby „wziąć na warsztat" jakąś dużą kompozycję, np. *Ionchaies* (a propos, czy to nie idealny wręcz utwór dla jakiejś wymarzonej orkiestry złożonej z europejskich, amerykańskich i japońskich improwizatorów? W każdym razie wykonałby go lepiej niż standardowa orkiestra symfoniczna, których nagrania, szczególnie w ich aspekcie „rytmicznym", są katastrofalne – perkusja brzmi tak jakby ktoś kopał w ścianę z zewnątrz). Za dziwne uznaję też, że sporo

Listy

NAPISZ DO NAS:
glissando@ug.pl

ODWIEDŹ NAS:
www.glissando.pl

KONTAKT
Nasi Drodzy Czytelnicy!
Jak zawsze zapraszamy Was do nadsyłania Waszych opinii, krytyk, dobrych rad, zażyczeń i bardziej lub mniej konstruktywnych komentarzy. 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 odbiorcą naszą sekretarz redakcji, Agata Kwiecińska, teksty i propozycje tematów można zgłaszać na adres teksty@glissando.pl – gdzie szawi zastępca naczelnego, Michał Mendyk. Wszelkie inne listy, ogólne pytania, propozycje i opinie można również wysyłać na adres glissando@op.pl

POCZTA
Jeśli macie pieniądze, czas i ochotę, możecie również wysłać tradycyjny list czy przesyłkę a nawet prezent, czy wiersz dowolnie bombę na adres redakcji: ul. Konstytucji 3 7-17, Warszawa 02-121. Będzie nam miło.

FORUM
Ale to nie wszystko. Aby utrzymać ciągły i interaktywny kontakt z Wami, założyliśmy specjalne Forum „Glissando" 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 miarę dostępności. Każda prenumerata jest dla nas istotna jako ze 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 tygodnia po potwierdzeniu wpłaty na wskazane konto.

miejsca poświęcacie omówieniu oficyn „pomiędzy" takich jak Mego, a ani słowem nie zająknięcie się o „klasycznie awangardowych" jak Col Legno czy Mode: właśnie, świetnie byłoby, gdybyście podali może garść praktycznych wskazówek, jak i czy w ogóle można do cholery dostać muzykę z tych i innych wydawnictw w naszym kraju-raju (lub adresy stron, z których można ściągnąć tego typu nagrania), chociaż pewnie artykuł „dystrybucja nowej muzyki w Polsce" składałby się niemal z samych pustych kartek...

Ale nie czas na łzy, zamiast więc wyć z wściekłości, że urodziłem się na kulturalnym zadupiu sugeruję uruchomienie działu recenzji płytowych, zarówno nowości jak i nieco starszych nagrań, które polecacie, bo wprawdzie omówienia płyt z nową muzyką ukazują się tu i tam, ale są właśnie bardzo rozproszone, dobrze więc byłoby je zebrać w jednym bloku, do czego takie pismo jak „Glissando" jest przecież stworzone. Sugestię mam też taką, żeby jeden z najbliższych numerów poświęcić „śpiewającym inaczej" paniom i panom, ze szczególnym uwzględnieniem Diamandy Galas (tylko proszę bez używania sformułowań w rodzaju „narzeczona szatana" itp.!), mniej skupiając się na jej aspekcie „ideologicznym" a bardziej „muzycznym"(np. wykorzystanie przez nią elektroniki, mikrofonów, nowych mediów itp.) oraz twórczości Elliotta Sharpa, zwłaszcza jako instrumentalisty (typowe czy raczej nietypowe właśnie techniki gry) i kompozytora (wyszła płyta w niemieckiej oficynie HR music (?) z wykonaniami jego utworów min. przez Ensemble Modern).

I prosiłbym, żebyście pisząc starali się wymijać rafy „banału i bełkotu" parafrazując Pawła Szymańskiego, bo między nieświeżymi eroto-fekalnymi porównaniami, które mogą być bulwersujące chyba tylko dla Bohdana Pocieja czy Ludwika Erhardta, ale dla mnie np. są tylko niesmaczne, a sformułowaniami typu: „całościowe implikacje trójcentrycznej metodologii" czy „metryczne i pulsacyjne prądy czasu implikujące niezrównoważone sekwencyjne strategie zmiennej biegunowości", od których pewnie co bardziej postępowe, wyzwolone polonistki-dekonstrukcjonistki z kręgu Fa-Ha-Artowskiego i studentki na wydziałach genderowanych automatycznie szczytują (ja sam dostałem zawrotu głowy...) można znaleźć chyba jakieś rozsądne (co za niepoprawne polityczne słowo!) modus vivendi: ja wiem, że unikanie skrajności nie jest dzisiaj „tryndy" ale jako „mdły demokrata", „biały burak", „homofob" i „leberał" jednak was moim drżącym głosem skazanego na zagładę przeżytka reakcji do tego zachęcam.

To tyle w sprawie pretensji, uwag itp. (w ogóle szlag mnie trafia, że muszę wam tak to wszystko tłumaczyć jak krowie na granicy – sami to powinniście wiedzieć!). Dziękuję za Lachenmanna, dzięki za Brötzmanna (o którym artykuł w 6 numerze jest dla mnie właśnie przykładem, jak kompetentnie w skrócie przedstawić sylwetkę jakiegoś artysty, to samo można powiedzieć o tym o „postminimalistach"), za *Inori* Stockhasuena, Scelsiego, artykuł o Tomaszu Sikorskim – jeszcze! – i Krauzem (można by coś napisać o Barbarze Buczkównie, bo jak nie wy, to kto?) i przede wszystkim za to, że w ogóle jesteście.

P.S.

Teraz właśnie słyszałem w radiu kapitalną kompozycję orkiestrową *Locus Solus* Olgi Neuwirth – czy nie można by przybliżyć jakoś sylwetki tej artystki? A zamiast King Crimson skrobnąć coś o Primusie. (Pamiętacie rebiata „my name is mud"? Ej, były czasy...) Przydałyby się też bloki artykułów o „sadomoderniście" czyli P. Boulezie (można by omówić jego mniej znane kompozycje jak *Eclat - Multiples* czy *Messagesquisse*), Nonie, Birthwistle'u i Stockhausenie (ale bardziej „żywe", mniej akademickie niż ten 6-tym numerze, który napisał chyba jakiś uczeń dr. Mengele, albo agent Frau Steinbach – litości, wasze pismo czytają też „zwykli" ludzie!), szczególnie skupiając na tym jego mniej znanym, późnym okresie od II poł. lat 60–ych do dzisiaj, nie tylko „operowym", ale też orkiestrowym i kameralnym, oraz Ligetim. Dobra, starczy tego. Życzę wam jak najdłuższego i stabilnego, daj Boże, bytu pisma.

P.S 2

Przypomniałem sobie, że można by przecież przybliżyć to, co robił Czesiek Niemen w latach 70-tych: tyle piszecie o „zachodnich" artystach z tamtego okresu (Crimson, Bowie), a o tym cisza – „cudze chwalicie..." i przypomnieć sobie sylwetkę Helmuta Nadolskiego, bo o ile się orientuje facet robił wtedy, co dzisiaj wielu odkrywa jako Amerykę...A! – No a Sonic Youth?! Eh, na dziś dosyć (bo nigdy nie skończę)

Łukasz Kalinowski
Kielce

I niech nikt mi nie pieprzy, że mp-3-jki to złodziejstwo! Może tak jest „na Zachodzie", ale nie w tym kraju, gdzie albo niczego nie ma, albo nie to, co trzeba, albo też ceny płyt są horrendalne (płacić 100, a nawet 60 złotych za jedną płytę to naprawdę przesada!). Moja znajoma, która pracuje teraz w Brytanii mówiła mi, że tam płyty też, proporcjonalnie, kosztują tyle samo, tyle że ona na tą płytę musi pracować 2 godz. (a jest kelnerką w pubie na jakimś zadupiu), a tutaj analogicznie musiałaby 2 dni! Tylko dzięki e-mułom mogłem skompletować sobie w miarę pełny zestaw utworów Xenakisa i mógłbym jeszcze więcej, gdyby jakiś debil, nasłanych pewnie przez koncerny, nie uniemożliwił mi tego swoimi „robalami"! eh...

No, sami byśmy lepiej nie napisali. Właśnie tak! Co do zamówień: „śpiewające inaczej panie i panowie"? Właśnie są, 40 stron. Neuwirth jest, Xenakis trochę też. Nono będzie w marcu, podobnie Ligeti. A w lecie, jak dobrze pójdzie, Sonic i Zappa raz jeszcze (analiza wczesnych albumów, wzgl. *Civilisation*...). Polacy? Kochamy polską muzykę. Teraz Dobrowolski, Knapik, Krupowicz. Buczkówna? Ba! Będzie. Co do płyt, to świadoma polityka, ale robimy ustępstwa (teraz: Kairos, w grudniu: coś niderlandzkiego). Co do języka i zawartości procentowej autorów w artykułach – znowu świadoma polityka (więcej w „o nas" i „informacjach dla autorów" na www.glissando.pl). Dziękujemy, zapraszamy, pozdrawiamy.

Krowy na granicy aka redakcja

Cennik usług w czasopiśmie Glissando (obowiązuje od 01.06.2006)

WARIANTY FORMATÓW (środek numeru)	FORMAT bez spadu	FORMAT na spad	CENA REKLAMY
A4	280 x 195	297 x 210 + spady	800 PLN
2/3 A4	pion 280 x 130 poziom 180 x 195	pion 297 x 140 poziom 195 x 210	600 PLN
1/2 A4	pion 280 x 95 poziom 135 x 195	pion 297 x 105 poziom 145 x 210	400 PLN
1/3 A4	pion 280 x 65 poziom 90 x 195	pion 297 x 70 poziom 95 x 210	300 PLN
1/4 A4	65 x 195	75 x 210	200 PLN

OKŁADKI	CENA PLN
III	1000 PLN
IV	1200 PLN