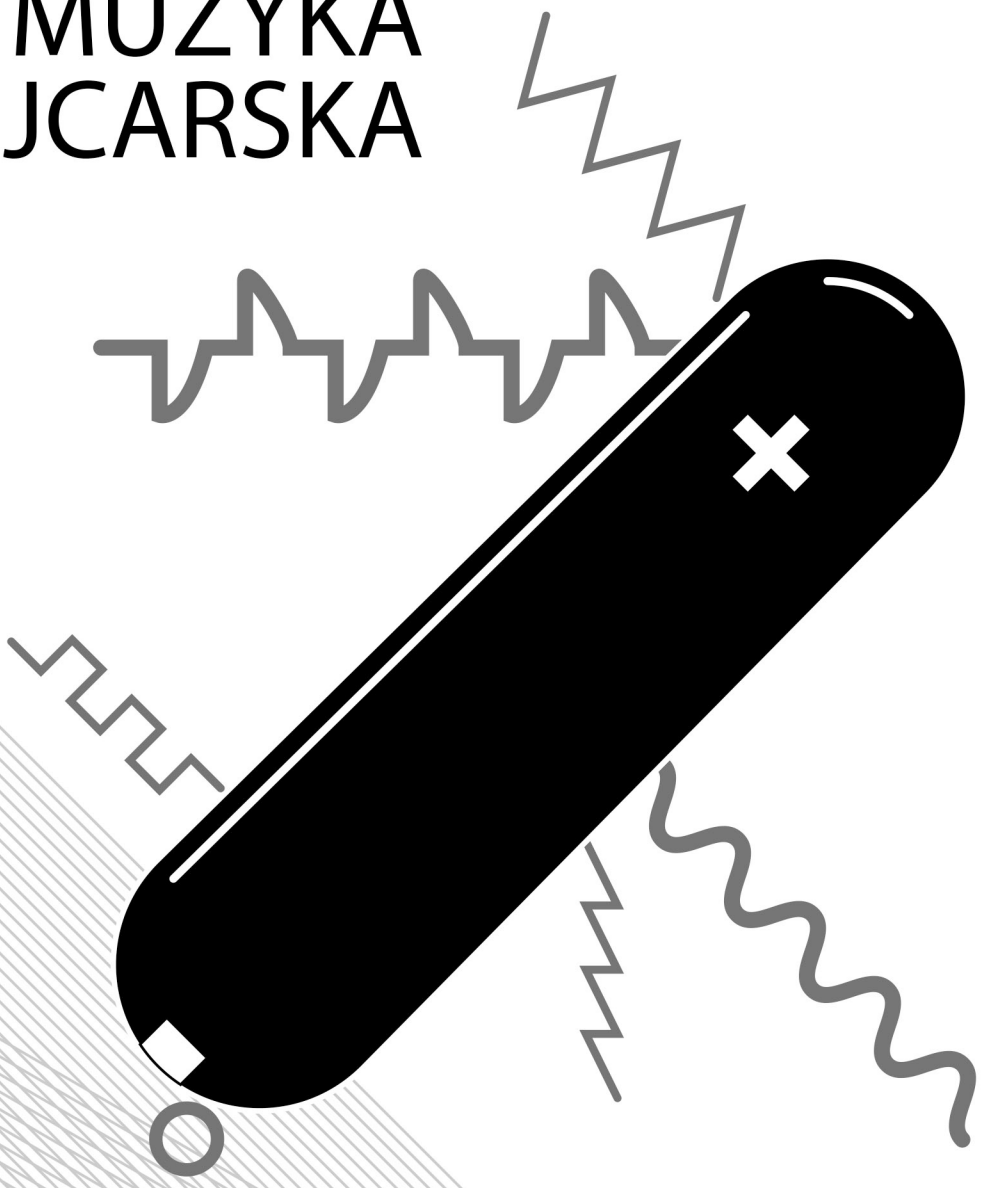
#20

Glissando

Magazyn o muzyce współczesnej /// Numer 20 Maj 2012 Numer ISSN: 1733-4098 /// Cena: 20 zł (w tym 5% VAT) /// www.glissando.pl

MUZYKA SZWAJCARSKA



Glissando

Redakcja:
Filip Lech
Eliza Orzechowska
Jacek Plewicki
Piotr Tkacz
Pola Trąbińska

Korekta:
Jagoda Dolińska
Jacek Plewicki

Layout:
www.parastudio.pl

Layout www:
Wiktor Milczarek

Skład:
Agata Środa
www.nunda.pl

Numer współtworzyli:
Tomasz Biernacki
Jagoda Dolińska
Natalia Grubizna
Joanna Hendrich
Magda Kaźmierczak
Łukasz Krajewski
Jakub Krawczyński
Katarzyna Kwiecień-Długosz
Gabriela Łazarkiewicz
Krzysztof B. Marciniak
Thomas Meyer
Pierre Mariétan
Torsten Möller
Max Nyffeler
Simon Obert
Nina Oborska
Walter Smetak
Magdalena Stefańska
Marek Styczyński
Ewa Szczecińska
Dragos Tara
Jan Topolski
Balz Trümpy
Jérémie Wenger
Adam Wiedemann
Bartosz Wójciak
Sławomir Wojciechowski

Druk:
Zakłady Graficzne TAURUS
Roszkowscy Sp. z o.o.
Kazimierów, ul. Zastawie 12
05-074 Halinów
http://www.drukarniataurus.pl

Nakład:
1200 egzemplarzy

Wydawca:
Fundacja 4.99
ul. Kwiatowa 7/5
02-579 Warszawa

magazyn.glissando@gmail.com
dystrybucja.glissando@gmail.com

www.glissando.pl
(nowości, dzisiątki ciekawych artykłów i sklep internerowy,
w którym nabyć można wcześniejsze numery)

www.facebook.com/magazynglissando/
(ciekawostki i nowości)
www.youtube.com/user/magazynglissando/
(playlisty związane tematycznie z każdym numerem)
www.soundcloud.com/magazynglissando/
(miksy muzyków dla „Glissanda”)

Witajcie

Minęło już sporo czasu od wydania owianego tajemnicą numeru niemieckiego, wiele się też zmieniło w redakcji samego „Glissanda". Pożegnaliśmy dojrzałą, jednoosobową gwardię, przyszło młode.

Kim jesteśmy? Zazwyczaj nie mamy wykształcenia muzycznego, brakuje nam pieniędzy na koncerty i nie mamy dostępu do partytur i innych magicznych artefaktów, a język muzycznej elity poznajemy dzięki dobrodziejstwom Internetu. Z tego względu dużo łatwiej jest nam nie rozróżniać muzyki komponowanej od improwizowanej, sponsorowanej od oddolnej, mainstreamowej od niezależnej.

Pierwotnie „Glissando" usiłowało wytworzyć środowisko krytyki niezależnie od gatunków muzycznych. Naszym zdaniem to jednak nie wystarcza – należy mieć świadomość renomy i splendoru, jakie wiążą się z muzyką „wysoką", oraz masowego lekceważenia dźwięków codzienności i muzyki „niskiej". Chcemy mówić lekko o tej pierwszej, a drugą rozpatrywać z wykorzystaniem poważnych kategorii. Chcemy przybliżać muzyczne światy, lecz aby to robić musimy przyjąć do wiadomości fakt ich rozdzielenia.

Wewnątrzmuzyczne podziały są czymś, na co natknęliśmy się nieco przypadkiem – mieliśmy szczęście, bo nasz odbiór muzyki był całkowicie swobodny, dyktowany forami, portalami internetowymi, wypowiedź anonimowego internauty nierzadko była dla nas równie wartościowa, co esej Lachenmanna – dlatego różnimy się od Pierwszej Redakcji, która musiała abstrahować od narzuconych podziałów, funkcjonować w krytycznym odniesieniu do zaśniedziałego muzycznego półświatka.

Wierzymy w to, że muzyka u swych podstaw jest nieujarzmiona żadnymi podziałami. Naszym najważniejszym celem jest to, aby dostęp do niej nie był ograniczany dekretami muzykologów i krytyków oraz gustami prawników i agencji reklamowych – tak, by nikt nie sterował naszymi muzycznymi potrzebami – a komplikowanie i upraszczanie muzyki, której słuchamy, było zależne od nas samych. Dlatego zachęcamy wszystkich naszych, nowych i starych Czytelników do współtworzenia „Glissanda", otwierającego się na nieodkryte bądź niedowartościowane dźwiękowe tereny, zasiedlającego na nowo opustoszałe regiony akademizmu i muzycznej oczywistości!

Niniejszy numer poświęcamy zaś ziemi niesłychanie płodnej, przesyconej muzyczną kulturą jak lasy wokół fabryki żelatyny Kazimierza Grabka. Żeby jednak nie popadać w zbędny patos, na początku przytoczymy słowa podróżnika Williama Coxe'a, który odwiedzając Helwetów, zanotował następujące słowa:

„Proszę jednakowoż nie sądzić, że insynuuję, iż wszyscy [Szwajcarzy] mają wole, są idiotami, są gnuśni lub brudni – tak jak ów podróżny, który stwierdził, że wszystkie mieszkanki pewnego miasteczka są garbate, rude i naznaczone ospą – tylko dlatego, że tak powiedziała jego pani. Zaiste, uważam, że narodowe przesądy rodzą się w wąskim i ograniczonym umyśle; a ja zawsze starałem się o unikać częściowych i powierzchownych sądów na temat fizycznej lub moralnej konstrukcji jakichkolwiek ludzi. Ale z uwagi na wprost wyjątkowe rozpowszechnienie naturalnych defektów […] w takim natężeniu, ośmielę się stwierdzić fakt, zgodny z moimi doświadczeniami, z rozmowami, jakie przeprowadziłem z wieloma uczonymi mężami, jak i z samą obserwacją tego kraju, mając również na uwadze zwyczajowy brud i niedołęstwo plebsu – defekty te są zbyt oczywiste, by mógł je przeoczyć uważny obserwator"[1]

Z czasem Zachód zmienił nastawienie do Szwajcarii – tym razem okazał on się krajem dobrobytu i nieskończonych bogactw. Legenda ta żyje do dziś, o co nietrudno w sytuacji, w której 1% PKB tego kraju przeznaczany jest wyłącznie na operę.

A jak myśli się o Szwajcarii dzisiaj? I jak to się przekłada na tamtejszą twórczość muzyczną?

Jacek

1
William Coxe, *Sketches of the natural, civil, and political state of Swisserland*, London 1779, s. 205-206.

P.S. Nie zapomnijcie sprawdzić naszego okolicznościowej (i tanecznej) selekcji muzycznej autorstwa działaczy z pontone.pl.To pierwsza część naszej serii miksów, którą publikujemy w internecie – na naszej stronie i na http://soundcloud.com/magazynglissando (śledzcie nas!)

Glissando

Szwajcaria

Magazyn o muzyce współczesnej
Numer #20, Maj 2012

www.glissando.pl

4

Między tęsknotą za* tu *a za* tam*. Szwajcarskie stosunki
Torsten Möller, tłum. Nina Oborska

8

Szwajcarzy
Adam Wiedemann

14

Sztuka, moralność, naród – Klaus Huber, kompozytor szwajcarski
Max Nyffeler,
tłum. Katarzyna Kwiecień-Długosz

20

Scardanelli-Zyklus *Heinza Holligera – forma i symbolika*
Tomasz Biernacki

30

Paul Klee i muzyka
Magda Kaźmierczak

34

Minimal jazz ze Szwajcarii
Pola Trąbińska

38

Hinterzimmer Records –
8 płyt z zaplecza
Filip Lech, Jacek Plewicki, Piotr Tkacz, Hubert Wińczyk

45

XX wiek według HatHut Records
Filip Lech, Jacek Plewicki, Piotr Tkacz

52

Avant tout: Suisse – *relacja z festiwalu Avant Art*
Pola Trąbińska

51

Współczesne interpretacje szwajcarskiej muzyki ludowej
Marek Styczyński

55

Pierre Mariétan – Pierwsze trzy minuty
Krzysztof B. Marciniak

59

Co za hałas! Ale jaki hałas?
Pierre Mariétan,
tłum. Krzysztof B. Marciniak

62

Dietyloamid kwasu lizergowego, czyli największy Szwajcar w muzyce
Jacek Plewicki

66

Szwajcaria – rock i elektronika 1969-1990
Bartosz Wójciak

Wywiady Młodopolskie

3

73

Waltera Smetaka sny na jawie
Filip Lech

76

Potencjalnie, lecz bez rzeczywistości
Walter Smetak, tłum. Jagoda Dolińska

80

Anton Bruhin. Piktogramy, typogramy, palindromy
Piotr Tkacz

82

Muzyka piły tarczowej, czyli integracja elementów języka nowej muzyki na przykładzie utworu* still *Beata Furrera
Sławomir Wojciechowski

92

Odzyskiwanie historii. Rezonanse muzyczne Franza Schuberta i Mortona Feldmana w twórczości Beata Furrera
Simon Obert, tłum. Natalia Grubizna

100

Wewnątrz i na zewnątrz – Teoria tak zwanych mikrointerwałów Klausa Hubera
Balz Trumpy,
tłum. Magdalena Stefańska

106

Escape from Noise? ***Sudden Infant i przygody dadaizmu + Noise as Fasion Victim – wywiad Joke Lanzem***
Łukasz Krajewski

90

Chłopak z gitarą byłby dla nas... ciężarem – o Alboth!
Jakub Krawczyński

117

Koniec wolnej improwizacji? – O przeszłości i teraźniejszości ulotnego gatunku po szwajcarsku
Thomas Meyer, tłum. Natalia Grubizna

122

Odbicia – elektroakustyki
Jeremie Wenger/Dragos Tara,
tłum. Jagoda Dolińska, Gabriela Łazarkiewcz

128

Cezary Duchnowski – wywiad
Joanna Hendrich, Jan Topolski

132

Andrzej Kwieciński – wywiad
Ewa Szczecińska, Jan Topolski

134

Karol Nepelski – wywiad
Ewa Szczecińska, Jan Topolski

Między tęsknotą za tu i za tam

Szwajcarskie stosunki

Torsten Möller
Tłum. Nina Oborska

O co pytamy, patrząc na mały, aczkolwiek niezwykły kraj? Między innymi o to, czym się wyróżnia i co jest dla niego charakterystyczne. Zastanawiamy się również nad liczbą mieszkańców, jednak przede wszystkim nad jego kulturą. Na niektóre pytania można odpowiedzieć za pomocą liczb, inne jednak pozostają bez jednoznacznej odpowiedzi. Wkraczając na obszar muzyki, napotykamy pierwsze trudności w odnajdywaniu jednoznacznych odpowiedzi na proste pytania.

Czy we współczesnej muzyce szwajcarskiej jest coś, co wyróżnia ją pośród innych? Czy w postfeldmanowskiej muzyce Jürga Freya, kompozytora z Aarau, faktycznie można dopatrzyć się „helweckich cech charakteru"? – jak niegdyś stwierdził szwajcarski publicysta muzyczny Thomas Meyer. A może tak, jak według zachodnioszwajcarskiego poety, Blaise'a Cendrarsa, kolej żelazną można po stukocie przypisać do kontynentu, po którym jeździ, tak również można rozpoznać szwajcarską muzykę?

A może jednak jest ona niejako międzynarodową wypadkową tego, co rozbrzmiewa w muzyce Polski, Niemiec, Stanów Zjednoczonych czy Australii?

Między glokalnym a globalnym

I tak, i nie. Max Nyffeler pozwala nam wejrzeć w niezwykle istotną w tym kontekście szwajcarską mentalność[1]. Dla dziennikarza muzycznego urodzonego w 1941 w szwajcarskim Wettingen *hołdowanie starszym tradycjom* bezpośrednio odnosi się do *życia w małym państwie oraz do zachowanych resztek republikańskiej świadomości, z której to właśnie szwajcarskie państwo w 1848 roku powstało*. Nyffeler ukazuje nam w ten sposób niechcący nietypową postawę charakterystyczną dla Szwajcarów. Przystąpienie do Unii Europejskiej, interpretowane przez Szwajcarów jako *z gruntu niedemokratyczne tworzenie konstruktu, który chciwie wyczekuje nowych podatników* byłoby politycznym pozbawieniem Szwajcarii jej możliwości samostanowienia. Więc jednak lepiej nadal hołdować izolacjonizmowi i samemu stać na straży własnych interesów.

W przeciwieństwie do Niemiec – gdzie w muzyce współczesnej celowo unika się odniesień do „ludowości", gdyż w zdogmatyzowanej kulturze „historyczno-krytycznego" komponowania mogłyby budzić niechciane skojarzenia – Szwajcaria bardzo chętnie kultywuje swoje lokalne tradycje. Zarówno Berno, jak i Chur mogą pochwalić się licznymi raperami, którzy w swoich utworach posługują się dialektem szwajcarskim, tj.

Schwyzerdütsch. Witalność szwajcarskiej muzyki popularnej opiera się m.in. na przejmowaniu i przerabianiu stylów pochodzących z innych krajów[2]. W muzyce klasycznej natomiast przenikają się motywy dawne z nowoczesnymi, co widać m.in. w twórczości Heinza Holligera, nieustannie poszukującego kompozytora z Bazylei. W 1998 roku w Berlinie zaprezentował on, wraz z ośmioma muzykantami z Górnego Valais, utwór zainspirowany szwajcarskimi legendami: *Alp-Chehr*. Również w 2010 roku w Lucernie, w ramach festiwalu kompozytorskiego, można było dostrzec, że rozważania na temat tego, co pozornie znane[3] wciąż powracają przede wszystkim dzięki socjologicznemu pojęciu 'glokalizacji'. W utworze Heleny Winkelmann pt. *Drei Schaffhauser Tänzen* (napisanym na bazie tradycyjnych melodii ludowych ze zbioru Hanny Christen) autorka skupia się na fragmentach muzyki współczesnej oraz świata techno, stawiając tym samym ich pierwotne struktury pod znakiem zapytania. Tym, co zostało z tradycyjnych melodii, są kokietujące brakiem głębszego przekazu utworki. Natomiast Fabian Müller przynajmniej miejscami wykazał się twórczą suwerennością oraz poczuciem humoru w swoich *Maden, Motten und das Muotathal für Alpini Vernähmlassig*, co, mimo wszystko, nie zdołało odciągnąć uwagi od samego wykonania – słabego zarówno pod względem doboru materiału, jak również interpretacji.

Na szczęście prezentowana różnorodność nieco równoważy wątpliwą słuszność istnienia tego typu wydarzeń. W samej Szwajcarii pojawiają się coraz to nowe nazwiska. We współistniejących światach równocześnie działają ze sobą przedstawiciele młodszej i starszej generacji, sceny improwizacyjnej i powstałego w 1900 roku konserwatywnego związku muzyków (*Schweizerischer Tonkünstlerverein*), który obejmuje opieką kompozytorów, solistów, a także muzykologów, krytyków muzycznych oraz reżyserów dźwięku. Spoglądając na tak różnorodny krajobraz muzyczny, można dostrzec go jedynie we fragmentach, które zdecydowanie więcej mówią o samych autorach, aniżeli o scenie muzycznej Szwajcarii sensu stricto. W tym wypadku można jedynie delikatnie zarysować dość nieostry szkic, w którym czytelnik być może samodzielnie doszuka się konkretniejszych szczegółów.

Bazylea i Zurych

W porównaniu do Niemiec, Francji czy Austrii, muzyka współczesna zaczęła rozbrzmiewać w Szwajcarii dosyć późno. Urodzony w 1935 roku berneński kompozytor, Jürg Wyttenbach, przyrównał kiedyś wkład szwajcarskiej muzyki w międzynarodową historię do *echa odbitego od skał*[4]. Muzyka obecna jest w Szwajcarii przede wszystkim w miastach – na jeden ośrodek przypada tam przeciętnie 50 000 mieszkańców. Także *Rösti-Graben*, umowna granica między niemiecko- a francuskojęzyczną Szwajcarią, tworzy jej specyfikę. Poprzez różnice zarówno w sferze mentalności, jak i języka, obszary położone po obu stronach granicy są sobie niemalże obce. Nazwiska kompozytorów pracujących w Genewie czy Lozannie przyciągają tak mało uwagi Zurychu, jak wydarzenia polityczne w tamtych miastach. W publicystyce muzycznej nieustannie widoczne są próby połączenia obu stron. Zarówno czasopismo o muzyce współczesnej – *Dissonance*, jak i progresywny magazyn *Schweizer Musikzeitung* publikują francuskie artykuły, jednak połączenie z zachodnią Szwajcarią nie funkcjonuje tak naprawdę wcale[5].

Muzyka rozbrzmiewa w dużych aglomeracjach. Najczęściej w Zurychu (ponad milion mieszkańców) oraz w Bazylei (830 000 mieszkańców). Lucerna nie pozostaje w tyle.

1

Max Nyffeler, *Komponieren im Kleinstaat Schweiz: Gehen hier die Uhren anders? – Beobachtungen eines Grenzgängers zur Musik in der Schweiz, Programmtext zum Schweizer Tonkünstlerfest* 2010, opublikowane na: www.beckmesser.de.

2

Christoph Merki (red.), „Musikszene Schweiz. Begegnungen mit Menschen und Orten", Zürich (Chronos Verlag) 2009, [w:] Matthias Daum, *Mundart-Rap. Rap aus der Ferienecke*, s. 52-69. oraz: Franz-Xaver Nager, *Appenzeller Volksmusik: Schienbeintritte und Blumensträusse*, s. 70-83.

3

Jean-Luc Nancy twierdzi – dość krytycznie wskazując na tę ideologię – iż czysty styl jako taki nie może istnieć. Artystyczna twórczość zawsze pozostaje pod wpływem tego, co już istnieje. Spory o tzw. 'znane' bazują na nieprawdziwych założeniach – zarówno w polityce, jak i w sztuce. Por. Jean-Luc Nancy, „Lob der Vermischung", [w:] *Lettre internationale* 21 (Sommer 1993), s. 6/7.

4

Au carrefour des mondes. Komponieren in der Schweiz. Ein Kompendium in Essays, Analysen, Portraits und Gesprächen. Édition Dissonance 1.1, Saarbrücken 2008, s. 13.

Mimo skromnej liczby mieszkańców (ok. 20 000 włącznie z mieszkańcami okolicznych gmin) przyciąga swoim Lucerne Festival tłumy z całego świata, a nazwiska sław muzyki współczesnej nie schodzą w tym mieście z afiszów.

Dzięki wyjątkowemu zaangażowaniu mecenasa muzyki i dyrygenta – Paula Sachera, Bazylei udało się pozyskać środki finansowe od firmy farmaceutycznej Hoffmann Laroche, co pozwoliło miastu i jego muzykom „doszusować" do awangardy.

Już od lat 30. XX wieku najistotniejsze zamówienia kierowane były do takich kompozytorów, jak Igor Strawiński, Arnold Schönberg czy Béla Bartók[6]. Skutkiem powyższego było upowszechnienie muzyki współczesnej zarówno w stosunkowo postępowo działającej Akademii Muzycznej w Bazylei, jak i na koncertach, co spowodowało, że tamtejsze życie muzyczne nie zostało zamknięte w jednostkach uniwersyteckich, a zaczęło rozwijać się i rozkwitać na żyznym gruncie niezinstytucjonalizowanej potrzeby tworzenia. Dzięki pełnym poświęcenia inicjatywom takim, jak Gare du Nord czy zaangażowana ideowo orkiestra Basel Sinfonietta, rozwój muzyki współczesnej wzbogacony jest o niekonwencjonalny program bogaty w prapremiery oraz charakteryzujący się mądrym nakierowaniem na dialog historii z teraźniejszością.

W dużej mierze dzięki zaangażowaniu Paula Sachera, ale również ze względu na bliskie sąsiedztwo Niemiec i Francji, Bazylea zdecydowanie wyprzedza Zurych, gdzie scena muzyczna, która zasługiwałaby na wzmiankę, powstała dopiero we wczesnych latach 80. ubiegłego stulecia. Alfred Zimmerlin[7], wiolonczelista, kompozytor i improwizator, wspomina, iż dużą rolę dla jej rozwoju odegrały operowe zamieszki z 1980 roku. Kontestująca szwajcarska Wolna Scena ruszyła na barykady, aby protestować przeciwko skostniałym strukturom reprezentowanym przez najbogatszą warstwę społeczną będącą u władzy. Zgodnie z postanowieniem rady miasta na remont opery miało zostać przeznaczone 60 milionów franków szwajcarskich, podczas gdy projekt utworzenia samodzielnego centrum akademickiego został jednogłośnie odrzucony. Zamieszki zakończyły się sukcesem nie tylko dla kultury młodzieżowej, lecz również dla założonego w 1985 roku prężnie działającego do dziś zespołu muzyki współczesnej – Ensemble für Neue Musik Zürich, a także dla organizowanych przezeń wydarzeń, takich jak *Tage für Neue Musik Zürich* oraz działań na terenie Rote Fabrik, które, ostatnio nieco zaniedbywane, pogłębiają przepaść między Zurychem a Bazyleą. Wolna Scena oraz wyraźnie niedomagające środowisko interpretatorów[8] silnie odczuwają brak odpowiednich przestrzeni zarówno do ćwiczeń, jak i występów. W mieście, w którym obecnie istotniejszą rolę odgrywają same miliardy niż osoby-milionerzy, opłacenie czynszu jest niemożliwe, a wykorzystanie najmniejszej wolnej przestrzeni pada zazwyczaj ofiarą okrutnych spekulacji, co powoduje, że czynsze nadal rosną w niewyobrażalnym tempie.

Finansowy przełom

Łatwo mówić o pieniądzach w odniesieniu do Szwajcarii. W żadnym innym kraju, może tylko poza opływającą w naftowe miliardy Norwegią, kompozytorzy i muzycy nie mają dostępu do tak wielu możliwości finansowego wsparcia. Fundacja Pro Helvetia celuje w działania na rzecz twórców, wspierając projekty, takie jak np. występy zespołów za granicą, przy czym dotacje ukierunkowane są przede wszystkim na wsparcie kompozytorów krajowych, co np. w Niemczech byłoby nie do pomyślenia[9].

Niemniej jednak wszelkie dotacje są zawsze mile widziane. Podczas berlińskiego festiwalu Maerz Musik wystąpił teatr muzyczny bazylejskiej kompozytorki, Mei Meierhans, inspirowany szwajcarskimi motywami. Również godny zauważenia jest występ fantastycznego hardcore'owego trio Steamboat Switzerland z Lucasem Niggli na perkusji, Marino Pliakasem na gitarze basowej oraz Dominikiem Blumem na organach Hammonda. Także w innych miejscach, w których gromadzą się twórcy

5

Nie tylko z przyczyny bariery językowej. W Szwajcarii zachodniej tworzenie muzyki współczesnej nie jest tak popularne, jak w jej innych częściach. Również francuska krytyka muzyczna nie ma takiej tradycji, jak np. niemiecka. Brakuje autorów, którzy mogliby zadowalająco informować o wydarzeniach zza *Rösti-Graben*.

6

por. Katalog wystawowy Fundacji Paula Sachera: *Komponisten des 20. Jahrhunderts*, Bazylea 1986.

7

Na podstawie rozmowy z autorem w 2010 r.

8

Mimo wielu możliwości zdobycia wykształcenia muzycznego w szwajcarskich uczelniach wyższych, a także mimo dostępu do licznych ofert wsparcia finansowego, do tej pory nie powstał żaden zespół, który mógłby konkurować z poziomem takich muzycznych gigantów, jak Ensemble Modern, belgijski Ictus Ensemble lub francuski Ensemble Intercontemporain. Na szczęście mniejsze formacje, takie jak świetny Mondrian Ensemble oraz bardzo dobrzy soliści pozwalają nie tracić nadziei.

9

Pro Helvetia przeznacza rocznie na kulturę około 35 milionów franków (ok. 29 milionów euro). 43 procent dotacji otrzymują projekty w kraju, natomiast 57 procent za granicą. Oprócz pomocy ze strony fundacji Pro Helvetia kultura jest wyjątkowo silnie wspierana przez

wyrafinowanych kompozycji można z łatwością odszukać szwajcarskie nazwiska: wykorzystująca z fantazją elementy języka Annette Schmucki w niemieckim Witten podczas Wittener Tage für Neue Kammermusik. Klaus Huber, nieomalże rówieśnik Heinza Holligera, jest stałym bywalcem zarówno w Berlinie, Witten, jak i na Donaueschingen. Wniosek? Szwajcaria obecna jest wszędzie.

Niesłusznym byłoby jednak przypisywać tę obecność jedynie nikczemnej mamonie. Żaden kraj bowiem przy takim rozmiarze oraz takiej gęstości zaludnienia, jak Szwajcaria, nie ma tak wielu wybitnych kompozytorów i kompozytorek. Annette Schmucki, Felix Profos, Jürg Frey, Jonas Kocher albo Urs Peter Schneider[10] to jedynie nieliczni z tak wielu wspaniałych reprezentantów wszystkich generacji, których zasługi nie powinny ujść niczyjej uwadze. Mimo to jednak da się odczuć pewne napięcie.

Z jednej strony kultura kraju chętnego nieść finansową pomoc i wsparcie kusi i zaprasza do urządzania swego salonu – ciepłego, ale jednak nie zawsze dobrze przewietrzonego. Z drugiej zaś, mnożą się w zatrważającym tempie przykłady sytuacji, które mogą być nieprzyjemne.

Zaproszenie do występów w Warszawie, Donaueschingen, czy w Berlinie jest dla szwajcarskiego kompozytora dalece bardziej fascynujące niż kontrakt na nadchodzący festiwal kompozytorski. Przede wszystkim to Berlin przyciąga niezwykłą mocą. Między innymi również dlatego, że mieszkanie dla dwóch osób w niemieckiej stolicy jest zdecydowanie bardziej opłacalne aniżeli np. w Lucernie. Jednak nie tylko to przywodzi Szwajcarów, to w dużej mierze także otwarta berlińska publiczność oraz międzynarodowa scena, na której występują muzycy ze wszystkich wiodących w świecie artystycznym krajów. U siebie Szwajcarzy za tym tęsknią, rekompensując sobie ten fakt jedynie zdyscyplinowaną myślą, że przecież „żyją w bogatym małym państwie". Czasem okazuje się, że jednak w zbyt małym.

szwajcarską sieć supermarketów Migros. W zależności od obrotu Migros odprowadza tzw. „procent na kulturę", wspierając tym samym edukację, społeczeństwo, czy też zagospodarowanie czasu wolnego. W 2008 roku na samą kulturę przeznaczono 27,6 mln franków (ok. 19 mln euro). Dzięki temu w dziedzinie muzyki współczesnej finansowane jest wydawanie płyt z autorskim materiałem szwajcarskich kompozytorów.

10

Por. m.in: *Au carrefour des mondes. Komponieren in der Schweiz. Ein Kompendium in Essays, Analysen, Portraits und Gesprächen*, patrz przypis 4.

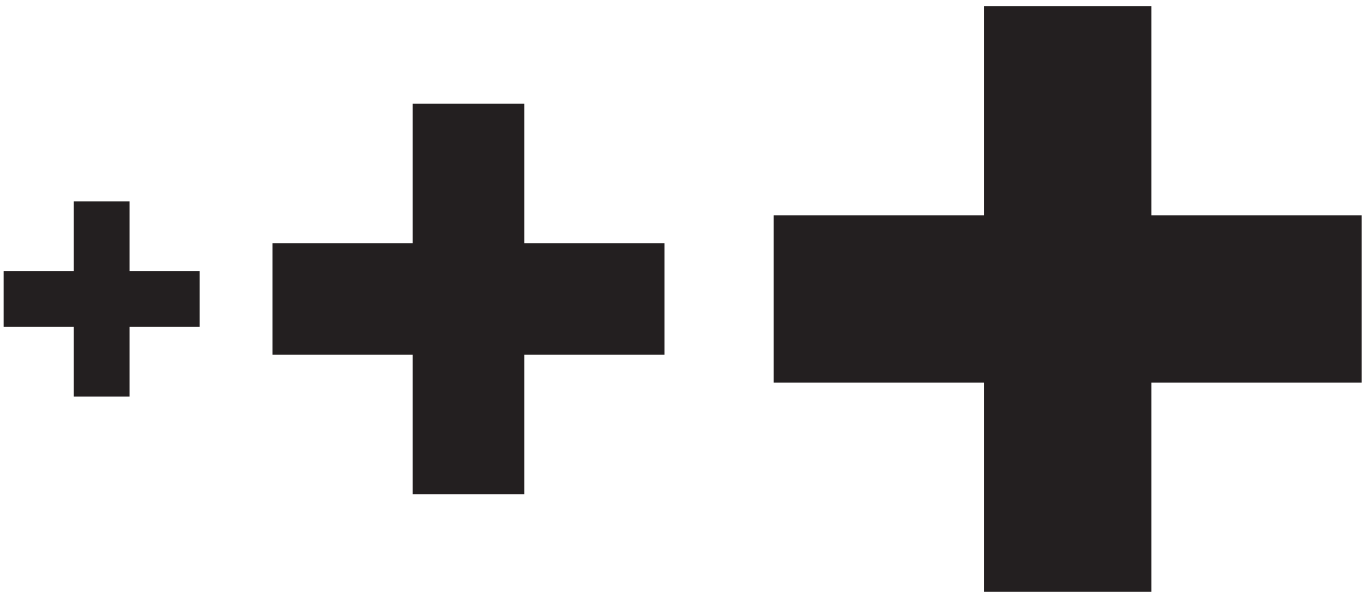
Szwajcarzy

Adam Wiedemann

Dla Uli Kropiwiec i Basi Andrunik

Wszystko zaczęło się oczywiście od Festiwalu Franka Martina, który zorganizował w roku 1991 pan Jerzy Stankiewicz. Było to przedsięwzięcie niebywałe, bo żaden inny zagraniczny kompozytor (poza jednym Messiaenem) za moich czasów krakowskich takiego festiwalu nie miał. Zaszczyciła go swoją obecnością trzecia żona Martina, pani Maria, tytułująca się „Madame Frank Martin", pamiętam także wykonanie *Requiem* i kantatę *Le vin herbé* puszczoną z płyt analogowych, bo chyba zespół nie dojechał, majaczy mi też przed oczami postać Elżbiety Stefańskiej, grającej partię klawesynu w *Petite symphonie concertante*, ale tego nie jestem już pewien. Twórczość Martina trochę już wtedy znałem, miałem płytę (również analogową) z jego koncertami fortepianowymi, a *Der Cornet* na kompakcie miała mi niebawem przywieźć Basia Owcorz ze swojej wyprawy do Francji. W ten sposób wymieniłem już wszystkie swoje ulubione jego utwory. Być może zawsze najbardziej podoba nam się to, co poznajemy najpierw... tak czy owak nic z tego, co sobie później kupiłem albo przegrałem, nie dorównywało już tej szóstce wspaniałych arcydzieł. Martin (1890-1974) jest w muzyce szwajcarskiej postacią niewątpliwie najważniejszą i wręcz idiomatyczną, muzykę tę wyróżnia bowiem jej inkorporacyjność, poddawanie się wszelkim wpływom, w żadnym razie nie oznaczające wtórności lub naśladownictwa. „Neoklasycyzm" Martina nie oznaczał bynajmniej powielania barokowych wzorców, był zaś konglomeratem logiki i elegancji; jego „dodekafonia" służyła rozwijaniu labiryntowych melizmatów, opartych zawsze na pulsującym dźwięku podstawowym; „jazzowość" wreszcie stanowiła po prostu indywidualną refleksję nad ideą synkopowanej improwizacji (wystarczy jednak porównać początek jego *II Koncertu* z którymkolwiek spośród „murzyńskich" utworów Strawińskiego czy Ravela, by nie mieć wątpliwości, że to Martin był „u źródeł jazzu"). A wszystko to przy niezwykłej (zwłaszcza jak na wiek XX) inwencji melodycznej, niedościgłej finezji rozwiązań harmonicznych i przede wszystkim umiejętności uzyskiwania nad wyraz zniuansowanych odcieni liryzmu. Mając doskonałe wyczucie prozodii słowa poetyckiego (czego dowodem *Kornet* do tekstu Rilkego), kompozytor ten ponosił jednak klęskę na gruncie teatralności, a już zwłaszcza, gdy usiłował osiągnąć efekt śmieszności i groteski. Sceny „komediowe" psują zarówno jego operę *Der Sturm*, jak i *Le Mystère de la Nativité*, oratorium oparte na średniowiecznych miraklach, nie do zniesienia jest też *Polyptyque*, mała instrumentalna pasja z prostodusznie przerysowanym portretem Judasza. Mimo tych swoich wysiłków i wycieczek, Martin pozostaje wszak kompozytorem afirmacji, godzącej estetyczne sprzeczności.

Heinza Holligera (ur. 1939) jest już z kolei naszym współczesnym i mogłem oglądać nie tylko jego żonę Ursulę, ale i jego samego, grającego pięknie na oboju, wprawdzie nie swoje utwory, tylko Mozarta, Bairda i Cartera. Jako kompozytor przekonał mnie do siebie



Quintett, którego część wstępna, hałaśliwa i rytmicznie rozwichrzona, wspaniale kontrastuje z późniejszym *lamentoso* i epilogiem, kiedy to instrumenty dęte szepczą i postukują klapami nad wybrzmiewającymi strunami fortepianu; zniechęcił natomiast I *Kwartetem*, polegającym w całości na rozkoszowaniu się niekonwencjonalnymi sposobami wydobycia dźwięku z instrumentów smyczkowych. Przełomowy okazał się więc dopiero chóralno-instrumentalny *Scardanelli-Zyklus*, który po swoim ukazaniu się na płytach tak długo zalegał w sklepie *Music Corner*, że aż zdecydowałem się go kupić – i od razu pełen zachwyt – jest to bowiem istny manifest nowego estetyzmu i nowej prostoty, co nie oznacza jednak rezygnacji z awangardowych środków i dążności do arcyindywidualnych efektów brzmieniowych. Cykl ten powstał do późnych liryków Hölderlina, który uporczywie powracał do motywu „pór roku", próbując dać poetycki ekwiwalent harmonii człowieka z naturą. O ile literacka wartość tych wierszy, pisanych w obłędzie, często jest podawana w wątpliwość, o tyle cykl Holligera stanowi przykład idealnego stopienia muzyki i poezji. Kompozytor poprzestaje na środkach prostych, takich jak homofonia bądź kanon, chórzyści śpiewają wszakże zgodnie z „naturalnym" rytmem serca lub oddechu, a instrumentalne *ricercary*, pozbawione wyrazistych napięć i akcentów, przywodzą na myśl „zawieszone w czasie" sytuacje przepływu, kwitnienia, zastoju i więdnięcia, sprawiając że naiwnie wyrażony przez poetę nastrój dochodzi do głosu w sposób sugestywny i wyrafinowany. Swój nieomylny gust literacki potwierdza Holliger nieustannie: w małych operach do tekstów Becketta i zwłaszcza w utworach inspirowanych twórczością Roberta Walsera, zbiorze kontratenorowych pieśni *Beiseit* i operze *Schneewittchen*, będącej ironiczną reinterpretacją baśni o Królewnie Śnieżce. W przeciwieństwie do Martina, twórca ten rzadko pozwala sobie na element „zabawności", jednakże skoro już to robi, to z wdziękiem, czego przykładem *COncErto…? Certo! – cOn soli pEr tutti*, popisowy koncert na orkiestrę, napisany z okazji dwudziestolecia Chamber Orchestra of Europe.

Płytę z tym utworem otrzymałem jakiś czas temu od dziewczyn z Pro Helvetii, które ją również dostały, wraz z paroma innymi, i nie wiedziały, co z nimi dalej począć, bo też co począć z płytami, mającymi na celu wypromowanie mniej znanych kompozytorów szwajcarskich? Czy gdyby w Polsce powstawała taka seria poświęcona mniej znanym kompozytorom polskim, ktoś by się nią w Szwajcarii zainteresował? Zapewne nie, próbowałem zainteresować tymi płytami Polskie Radio i nawet przeprowadzić o nich cykl audycji, Radio jednak zareagowało wręcz drwiąco, samo zapewne mając już w swoich zbiorach mnóstwo takich płyt, skoro cała seria liczy ich ponad sto, a mnie darowano zaledwie dziesięć. Postanowiłem jednak coś o nich napisać, zwłaszcza że jest to pouczająca pigułka szwajcarskości. Prawdę mówiąc, gdy przyjeżdżam do

jakiegokolwiek kraju, staram się poznać jego mniej znanych kompozytorów, czasami są to przeżycia fascynujące (jak w przypadku Primoža Ramovša), czasami dość okropne (by wspomnieć Vladana Radovanovicia). Akurat ze strony Szwajcarów nie doznałem żadnego rozczarowania, zawsze to jest muzyka najwyższej jakości, może i powstająca w nieco cieplarnianych warunkach i stąd nie mająca zbyt wielkiej siły perswazyjnej, niemniej trudno mi ją traktować wyłącznie jako materiał poglądowy.

Taki np. Jacques Wildberger (1922-2006), na zdjęciu wyglądający jak filuterny staruszek, okazuje się twórcą głęboko przejętym tragedią Żydów w czasie II wojny światowej. Co więcej, w przeciwieństwie do wielu polskich dzieł na ten temat, jego utwory budzą mój estetyczny respekt, obydwoma dyryguje sam Holliger, a w warstwie tekstowej łączy je wykorzystanie *Hyperiona Pieśni Losu* Hölderlina, którą już wcześniej umuzycznił Brahms. W dziele wcześniejszym, *An die Hoffnung*, śpiewa ją sopran, po czym orkiestra intrygująco ilustruje streszczany przez recytatora przebieg Zagłady, z kolei zaś następuje ironiczny, mahlerowsko-szostakowiczowski marsz, ubarwiony cytatami z Beethovena i Wagnera, by w końcu ustąpić miejsca tryumfowi gorzkiej *An die Hoffnung* (sopran) do tekstu Ericha Frieda. Zarówno Hölderlin, jak i Fried powracają w utworze późniejszym, *Tempus cadendi*, *tempus sperandi*, złożonym z czterech pieśni na chór i perkusję, tu jednak zwracają uwagę dwa wiersze Celana, zwłaszcza *Tenebrae*, gdzie słowo 'Herrrrrr' stanowi (w warstwie muzycznej) sugestywną mieszankę uniżoności i drwiny. Pomiędzy tymi holokaustowymi utworami umieszczono na płycie arcydzieło Wildbergera, kwartet smyczkowy *Commiato*, poświęcony pamięci jego młodo zmarłej chrześnicy, oparty na brzmieniach szmerowych, spośród których wydobywają się strzępy a to melancholijnej kantyleny, a to jakby zawrotnego, straceńczego tanga, całość zaś kończy wyraziste i trafne nawiązanie do XIV Symfonii Szostakowicza. Jakoś to tak jest, że w muzyce nieszczęście osobiste zawsze lepiej „działa" niż tragedia milionów.

Thomas Kessler (ur. 1937) to osobowość z gruntu odmienna, z wyglądu poważny starzec, a jednak zainteresowany głównie mediami elektronicznymi i kulturą młodzieżową. Z jego dawniejszych kawałków wybrano utwór na perkusję i komputer z cyklu *Control*, w którym samotny solista nie tylko gra na swoim instrumencie, lecz również obsługuje komputer przetwarzający te dźwięki w czasie realnym, dokonuje więc aktu swoistej „samokontroli". Efekt jest chwilami hipnotyczny, chwilami arcyzabawny, zwłaszcza że muzyk używa też swojego głosu, mówiąc nam, co wprowadza do tego komputera, a potem zaraz go odkształcając. W ogóle głos wykorzystywany jest przez Kesslera w sposób szczególny, w utworze *Is it?* sopran i saksofon sopranowy „odczytują" unisono pytania Cage'a z książki *Silence*, tworząc niezwykły konglomerat gry, śpiewu i mowy, z kolei zaś w *said the shotgun to the head* poemat amerykańskiego slammera Saula Williamsa w autorskim wykonaniu wykorzystany został jako materiał melodyczny (!) dla partii orkiestry, na której tle poeta-dredziarz znów recytuje swój wiersz, dobarwiany głosami „chóru" siedmiorga raperów z Bazylei. I znów: spośród wszystkich znanych mi ukłonów, jakie klasyczni kompozytorzy oddawali w stronę muzyki popularnej, ten jest zarówno najbardziej wytworny, jak i zwyczajnie luzacki, bez kompleksów.

Na płycie Rolanda Mosera (ur. 1943) znalazły się tylko dwa dzieła, imponujące zarówno rozmiarami, jak i ciężarem gatunkowym. Pierwsze z nich to kantata *Wortabend*, nawiązująca do licznych w muzyce dawnych epok „lamentów samobójczyni", przy czym zamiast wybrać którąś z bohaterek antycznych, kompozytor oddaje tu głos samotnej sąsiadce z blokowiska, miotającej się po swoim małym mieszkanku. Kantata została napisana w stylu webernowskim, dźwięki partii solistki prawie nigdy nie powtarzają się, lecz skaczą wciąż po całej skali, sugestywnie oddając postępy rozstroju emocjonalnego. Rzecz kończy się wezwaniem śmierci, nazywanej po francusku *la belle dame* i traktowanej jak kochanka, co być może wskazuje dyskretnie, iż źródłem kryzysu bohaterki mogły być jej problemy z orientacją seksualną (po niemiecku śmierć bowiem jest rodzaju męskiego). Doceniam kantatę, prawdziwym uwielbieniem darzę jednak utwór *Wal* na „ciężką orkiestrę", czyli stuosobowy zespół zbliżony do tych, jakich wymagał Bruckner dla swoich symfonii. Ten masywny aparat wykonawczy służy Moserowi do uzyskania poczucia swobodnego dryfu w bezkresnym oceanie, jakiego zaznaje tytułowy wieloryb. Jest to zatem spokojne, pogodne adagio, rozwijające się z ogromną delikatnością, a brzmiące szczególnie pięknie, gdy do orkiestry dołącza pięć saksofonów, żeby nie tyle zagrać, co wygłosić jakąś elokwentną, acz pozajęzykową homilię, nie będącą bynajmniej naśladowaniem głosu morskich ssaków, lecz raczej skierowanym do nich ludzkim przesłaniem. W ramach „muzyki ekologicznej" ten utwór należy do najświetniejszych, dodatkowo zaś stanowi ważny głos w kwestii twórczego wykorzystania późnoromantycznych konwencji wykonawczych.

Do twórczości Hanspetera Kyburza (ur. 1960) jakoś nie mogę się przekonać (mimo że był on uczniem Andrzeja Dobrowolskiego, którego wysoko cenię). Jest to kompozytor intelektualny, piszący wedle skomplikowanych algorytmów, jednak efekty są mało swoiste i nie mają mocy stochastycznej muzyki Xenakisa. Stosunkowo najlepiej dociera do mnie koncert saksofonowy *Cells*, w którym Kyburz powściąga swoją tendencję do grania na wszystkich instrumentach równocześnie i nawet zdobywa się na coś w rodzaju liryzmu (ciekawa skądinąd jest ta predylekcja Szwajcarów do saksofonu, Martin wszak również napisał *Balladę* na saksofon i orkiestrę), stanowczo odrzucam natomiast *The Voynich Cipher Manuscript*, który jest próbą muzycznej interpretacji późnośredniowiecznego manuskryptu (bądź falsyfikatu) zapisanego w nieodcyfrowanym dotychczas języku, który jednym przypomina sanskryt, innym wietnamski, a jeszcze inni uznają go za szyfr. Twórczość Kyburza też oczywiście jest rodzajem szyfrogramu, którego założeń próżno dociekać, jednak jej jazgot hałaśliwy niezbyt pasuje mi do botaniczno-kosmologicznego traktatu, jakim ta księga prawdopodobnie jest. Wolę już słuchać Christopha Neidhöfera, mojego rówieśnika, który na okładce płyty wygląda jak kierowca ciężarówki, a jego muzyka przypomina mi jakieś rozgęgane ptactwo, już to spokojne, już to przestraszone, tyle się tam wciąż dzieje, a nie bardzo wiadomo, o co właściwie chodzi. Niemniej może ze względu na niewielkie rozmiary (zazwyczaj ok. 10 minut) i preferowane małe składy (zwykle ok. 10 osób) są to utwory na swój sposób przejrzyste, daje się je ogarnąć, a nagłe zawieszenia głosu, „pytania bez odpowiedzi", bywają w nich frapujące. Najlepszy z tego wszystkiego jest *Kwartet smyczkowy* (chwilami przypominający kwartety Krauzego), no ale tak jest zawsze, bo to tak trudna forma, że każdemu wychodzi.

Do grona Szwajcarów weszła również Bettina Skrzypczak (ur. 1962), choć ona jak najbardziej polska, urodzona w Poznaniu, kształcona w Bydgoszczy, tak jej się jednak życie ułożyło, że została praktyczną

Szwajcarką. Jej artystyczne credo mogłoby brzmieć: „pisz dużo i rozmaicie"; jak sama stwierdza, męki twórcze są jej obce, nie cierpi na brak pomysłów, a pusta kartka raczej podnieca ją, niż przestrasza. To słychać, i też chyba dlatego trudno tu mówić o jakimś wyrazistym stylu, raczej o serii „podejść" do rozmaitych sytuacji wykonawczych, w których wyraża się za każdym razem inna strona ekspansywnej osobowości kompozytorki. Mamy tu sugestywny „opis" polskiego krajobrazu (*Fantasie* na obój solo) i odę ku czci nowej gwiazdy (*SN 1993 J* na orkiestrę), jest *Scène* na skrzypce i wiolonczelę, tak świetnie napisana, że z powodzeniem może konkurować bądź współwystępować z *Sonatą* Ravela, i jest *Koncert fortepianowy*, w którym nieustannie pobrzmiewa fascynacja *Koncertem* Lutosławskiego. Do tego cztery pieśni (a każda w innym języku) i coś na flet i perkusję, toccata. Twórczość Skrzypczak prowokuje do pytań w rodzaju: czy jednolitość jest cnotą?, czy kompozytor powinien być konsekwentny, a jeśli tak, to w czym?, czy doprawdy wyraźny rozwój zadowala nas bardziej niż skakanie z kwiatka na kwiatek? W jej muzyce znajdziemy mnóstwo wybornych szczegółów, ale one giną w lawinie pomysłów zaledwie przeciętnych; kiedy indziej z kolei spójną całość psuje jakiś nadmierny szczegół. A przecież sama radość tworzenia, spontaniczność tych dzieł chwilami autentycznie wzrusza.

Dowodem na to, iż konsekwencja popłaca, jest płyta Nadira Vasseny (ur. 1970), również zawierająca szereg krótkich utworów, a jednak brzmiąca jak świetnie zaprojektowana całość, w dodatku nie ma tu momentów nudnych ani też niepotrzebnych. Vassena jako jedyny ze znanych mi Szwajcarów studiował we Włoszech, stąd niewątpliwie bliskie mu jest instrumentoznawstwo i „muzyka materii" takich twórców jak Sciarrino czy Billone, sam jednak na tej bazie stworzył swój niepodrabialny styl, i to już w bardzo młodym wieku (prawie wszystkie utwory z tej płyty powstały, gdy był koło trzydziestki); jeżeli z czymś można by tę muzykę porównać, to chyba tylko z twórczością Crumba, a to poprzez jej nokturnowość oraz kaligraficzność. Vassena stwarza klimaty „jak gdyby" egzotyczne, tajemnicze, niepokojące, ale bez zbytniej teatralizacji i bezpośrednich nawiązań do obcych folklorów, wszystko tu raczej ciche, lecz jakby przyczajone, panuje atmosfera napiętego oczekiwania, spodziewania się czegoś, co być może jest po prostu śmiercią (*4 danze macabre*). Przede wszystkim to jednak subtelny kolorysta, mistrz złożonego wewnętrznie akordu, i jeżeli istnieje coś takiego jak „harmonia barw instrumentalnych", to właśnie u niego (zwłaszcza w *5 nodi groteschi e crudeli*) termin ten ma jakiś sens; nawet gitara, instrument, którego nie lubię, w jego utworach brzmi intrygująco, jak nie ona (raczej jak irański tanbur), tak niekonwencjonalnie się ją tu traktuje. Ponieważ jednak trudno się pisze o tym, co zachwyca, przetłumaczę tu, co sam Vassena napisał o procesie twórczym w eseju, który również bardzo mi się podoba:

Ścieżka, mniej lub bardziej precyzyjnie z góry wytyczona, okazuje się podróżą z tysiącem niebezpieczeństw i nieskończonych możliwości, bez poczucia tego, co „konieczne" bądź choćby oczywiste, choć przypisujemy te cechy temu, co jest naszym punktem dojścia. Każdy moment, jakkolwiek silna byłaby pokusa stłumienia siebie jako podmiotu/kompozytora, zmusza nas do wyboru między co najmniej dwiema możliwościami: od najdrobniejszych, najmniej istotnych detali po decyzje fundamentalne dla tego, co objawia się jako końcowy produkt. W tych momentach nie istnieje nic, co mogłoby nam pomóc. Trzeba stanąć twarz w twarz z niebezpieczeństwem i […] im bardziej czyjeś pisanie zbliża się do katastrofy, tym bardziej fascynujące i bogate są rezultaty. Dla tego kompozytora domagam się natychmiastowej, międzynarodowej sławy, której jeżeli jeszcze nie osiągnął, to chyba dlatego, że jest zbyt skromny i dobrze wychowany.

Należący do tej samej generacji Xavier Dayer (ur. 1972) to już tylko wrażliwy estetа, zafascynowany poezją Pessoi i malarstwem Twombly'ego, w jego utworach manifestuje się nieokreśloność, płynność i senność. Jest to co prawda piękne, ale niczego nie przekracza, opływa raczej słuchacza jak delikatnie rozfalowane „metafizyczne horyzonty", poza którymi rozlega się efemeryczne echo. Słyszymy tu i reminiscencje *Scardanellego* Holligera, i wpływy Feldmana, jednak przeszkadza zbytnia miękkość, poduszkowość wykluczająca perspektywę jakiejkolwiek przygody. Przy muzyce Dayera czuję się jak dziecko prowadzone za rękę, któremu są opowiadane historie co prawda nie z tej ziemi, jednak zaludnione przez jakieś dobre wróżki, pozostające na służbie u łagodnego Ducha Poezji. Prawdopodobnie trzeba nie być poetą, by tego słuchać z satysfakcją.

Na koniec Felix Profos (ur. 1969), ktoś z całkiem innej bajki, muzyczny trefniś, filut, ironista, zafascynowany dziecinnością, dziecinnym żartem i dziecinną melancholią. Pod swój „najpoważniejszy" utwór *Come to Daddy* podkłada płacz dziecięcia dobywający się z brzucha lalki. W kwartecie fortepianowym *Leonardo* wielokrotnie powtarzana dziecinna melodyjka doprowadza znienacka do jakiejś przesadnie dramatycznej kulminacji, podobny zapętlony motyw w utworze *Pink Chips* skonfrontowany zostaje z montażem hiperwirtuozowskich cytatów pobranych chyba z dzieł Liszta albo Skriabina, a z kolei w *Pai* głosik bohatera japońskiej kreskówki odtwarzany jest na tak wolnych obrotach, że zmienia się w jakieś budzące grozę pomruki, na których tle cichuteńko plumkają dwa fortepiany. Inne utwory Profosa są jeszcze zabawniejsze, *Force majeure* (jednogłosowa, acz na ośmiu wykonawców) zainspirowana została przez rozmaitość samochodów widzianych z okna, a orkiestrowy *Zwang* to zgryźliwa fantazja na kanwie *Bolera* Ravela i sam kompozytor stwierdza, że woli nagranie z koncertu, na którym słychać śmiechy publiczności. Trzeba przyznać, że wszystko to pomysły dość proste i zresztą nie wiadomo, ile wysiłku i samozaparcia wymaga bycie takim zawodowym wesołkiem, jednakże na przykładzie Profosa mogę wreszcie stwierdzić, iż znam dowcipnych Szwajcarów.

Można by oczywiście dalej poszerzać ten zestaw, choćby o Sandora Veressa (który był *de facto* Węgrem, ale pół życia spędził w Bernie, gdzie studiowali u niego Holliger i Moser, i napisał arcyszwajcarski *Hommage* á *Paul Klee* na dwa fortepiany i orkiestrę), Wladimira Vogela (Rosjanin, nauczyciel Wildbergera) czy Czesława Marka (Polak, pochowany obok Canettiego i Joyce'a na cmentarzu w Zurychu), ale już trudno, koniec, chciałem wszak tylko dowieść, że Szwajcarów warto słuchać, nie bać się ich i nie pogardzać nimi, podobnie jak (o czym wszyscy już wiemy) warto ich czytać i oglądać. Robota wykonana, a teraz puszczę sobie *Kwartet* Martina, bo na śmierć o nim zapomniałem, a przecież to jednak od niego (tak, tak, w Sukiennicach!) wszystko się zaczęło.

Sztuka, moralność, naród

Klaus Huber, kompozytor szwajcarski

Max Nyffeler
Tłum. Katarzyna Kwiecień-Długosz

Stosunek jednostki do społeczeństwa i państwa był często podejmowanym tematem przez twórców szwajcarskich. Ostatnio szczególnie intensywnie zajmowano się nim w drugiej połowie XX wieku, gdy literaci i filmowcy dokładniej przyglądali się roli Szwajcarii w czasie drugiej wojny światowej. Ma to związek z realistycznym pojmowaniem sztuki, jakie w XIX w. reprezentował pisarz Gottfried Keller – poczucie przynależności do demokratycznie zorganizowanego państwa federalnego z 1848 roku w połączeniu z krytyką bezmyślnego materializmu nowych warstw mieszczańskich przewija się przez całą jego twórczość.

W centrum wszelkich twórczych rozrachunków z rzeczywistością społeczną w Szwajcarii znajduje się odtąd niemal zawsze szczególna cecha tego kraju: jego niewielkie rozmiary tudzież, używając negatywnego sformułowania, brak wielkości. Po roku 1945, gdy ustało zagrożenie ze strony Rzeszy Niemieckiej, Szwajcaria nagle znów otworzyła granice, a jej małość była przez wielu tym silniej odczuwana. Szczególnie twórcy i intelektualiści dostrzegali w owej małości przyczynę między innymi małostkowego sposobu myślenia, jakiego doświadczali w swoim otoczeniu i które ostro krytykowali.

Rolę preceptora wobec owego ruchu krytyki Szwajcarii przejął Max Frisch. Motyw jednostki ograniczonej w rozwoju przez ciasnotę małego państwa uczynił swego rodzaju modelem myślenia. Z powieścią *Stiller* i refleksjami jego *Dzienników* identyfikowało się całe pokolenie. Kuriozalnie, owo cierpienie z powodu ciasnoty małego państwa przetrwało u niektórych aż do dziś, choć Szwajcaria na skutek globalizacji jest pod względem gospodarczym i kulturalnym tak silnie wpisana w międzynarodowy kontekst, jak mało które z pozostałych państw europejskich.

Skorumpowany i zniechęcony kraj?

Max Frisch miał także wpływ na poglądy polityczne Klausa Hubera, dobrego znawcy literatury szwajcarskiej. W swym artykule *Oase der Mittelmäßigkeit. Nachdenken über den Schweizer in mir* („Oaza przeciętności. Rozważania o Szwajcarze we mnie")[1] z roku 1991 Huber wielokrotnie się na niego powoływał, a sam artykuł określał jako *hommage à Max Frisch*. Rozlicza się w nim kategorycznie ze wszystkimi negatywnymi cechami ówczesnego zamożnego mieszczanina – jego zdaniem ten właśnie typ współczesnego człowieka znalazł doskonałe ucieleśnienie w obywatelu małego państwa szwajcarskiego. W ten sposób Huber aż do czasów najnowszych przedłużył starą tradycję krytyki małego państwa, która – o czym będzie jeszcze mowa – sięga wstecz do epoki pisarza Conrada Ferdinanda Meyera (1825-1898).

Artykuł Hubera ukazał się w 1991 r. z okazji jubileuszu 700-lecia Konfederacji Szwajcarskiej jako rodzaj kontrapunktu dla oficjalnych mów jubileuszowych. Muszę się przyznać: byłem jednym z tych, którzy go do tej publikacji nakłonili. Jako punkt wyjścia dla swych rozważań Huber cytuje Frischa: *Ojczyzna jest niezbędna, lecz nie jest już związana z posiadłościami ziemskimi. Ojczyzna to człowiek, którego istotę pojmujemy i do której docieramy*[2]. Sam

Huber posługuje się pojęciem ojczyzny tylko wtedy, gdy mówi o pochodzeniu swych przodków: o miejscowości Hasliberg na przedgórzu alpejskim w kantonie Berno. Do tej pory czuje się emocjonalnie zakorzeniony w tym regionie. Jednakże ton radykalnej krytyki Szwajcarii przewija się przez cały tekst Hubera, począwszy od wzmianki, że jego nauczyciel języka niemieckiego w Zurychu był zagorzałym nazistą, a skończywszy na chłostaniu Szwajcarii jako przystani dla brudnych pieniędzy. Z tą drugą kwestią rozprawił się też twórczo w 1985 r. w utworze *Cantiones de Circulo Gyrante* do tekstów Hildegardy z Bingen i Heinricha Bölla. Tekst, który otrzymał od Bölla, brzmi następująco: *Zwiastuni tysiącletniego szczęścia / ważyli złote zęby pomordowanych / złoto / bardziej mobilne niż ziemia / trwalsze niż krew*[3], przy czym Huber nie pomija wzmianki o tym, iż owo złoto wylądowało oczywiście w szwajcarskich bankach. W swej filipice z 1991 r. ponownie podejmuje temat owego brzemiennego w skutki powiązania Szwajcarii z - jak to Szwajcarzy często mówią o Niemczech - „dużym kantonem": *Nasza nieustraszoność, pierwszy warunek bycia ostoją wolności, upadła najwyraźniej w czasie drugiej wojny światowej i po jej zakończeniu. Co więcej: można powiedzieć, iż wytępiono ją doszczętnie od wewnątrz. Jak coś takiego może się wydarzyć w kraju, który celebruje i gloryfikuje swą historię zawsze wtedy, gdy w sposób szczególny dochodzą w niej do głosu szwajcarskie cnoty nieustraszoności i skłonnej do poświęceń odwagi? Sądzę, że faszyzmowi udało się naprawdę w dużym stopniu zainfekować rdzeń naszego społeczeństwa, spolaryzować nasze słynne cnoty, skorumpować nas i po prostu złamać naszą wiarę we własne siły. Choć Szwajcarzy nie przegrali wojny, to w dużym stopniu utracili swoją odwagę, wskutek czego zdjął ich ogromny strach.*[4]

Tak brzmi przesłanie artykułu z 1991 r., który Huber nieco kapryśnie określa jako *wypociny w stylu kazań pokutnych Abrahama a Santa Clara* [5,6]. Interesujące jest tu spostrzeżenie, że Szwajcarów ogarnął strach przed ich własną odwagą. Zjawisko to widoczne jest także obecnie. Tym razem już nie faszyzm, lecz moloch brukselskiej biurokracji, wywierając stały nacisk, drąży od środka szwajcarską wiarę we własne siły. Warunki polityczne są inne, lecz problemy pozostały te same.

Stosunek Klausa Hubera do Szwajcarii jest bardziej złożony i nie da się sprowadzić do obrzucania kraju błotem, szeroko dziś rozpowszechnionego wśród postępowych intelektualistów. Wyraża się on, jak swego czasu u Gottfrieda Kellera, z jednej strony poprzez uzasadnioną moralnie krytykę nieprawidłowości występujących w państwie i społeczeństwie. Z drugiej zaś strony przejawia się w praktycznym działaniu na polu twórczości i polityki kulturalnej, mającym na celu zmianę sytuacji – w zaangażowaniu Huberа-obywatela. Najbardziej znaną i być może najbardziej owocną z jego inicjatyw jest założone przez niego w 1969 r. Międzynarodowe Seminarium Kompozytorów w Boswil, którym kierował do 1981 r. Zaangażowanie Klausa Hubera jako zainteresowanego polityką twórcy wyraża się więc dwojako: z jednej strony w sposób negatywny w postaci ostrej krytyki *status quo*, z drugiej zaś strony w sposób pozytywny poprzez praktyczne działanie zmieniające rzeczywistość.

Kwestia tradycji, obejmującej jednocześnie zarówno myślenie krytyczne jak i konstruktywne, zostanie dokładniej omówiona w dalszej części artykułu.

Niesmak w małym państwie

W 1963 r. szwajcarski literaturoznawca i wykładowca Karl Schmid opublikował słynny zbiór esejów pod tytułem *Unbehagen im Kleinstaat* („Niesmak w małym państwie")[7]. Tytuł ten miał na wiele lat stać się kluczowym hasłem dla określenia intelektualno-politycznego stanowiska szwajcarskiej inteligencji. W centrum swych badań Schmid stawia pytanie o stosunek pisarza do małego państwa szwajcarskiego i o zmianę owego stosunku od czasów Gottfrieda Kellera. Punktem wyjścia jest esej o Conradzie Ferdinandzie Meyerze, poświęcony zainteresowaniu pisarza wielkimi postaciami historycznymi i wielkimi losami – zainteresowaniu, w którym wyraża się tęsknota za wyrwaniem się z ciasnoty i ogarnięciem ogółu wydarzeń na świecie. Szwajcaria jest dla Meyera miejscem małości i ograniczoności – nie tylko pod względem geograficznym, ale także intelektualnym. Później perspektywę tę przejmie Frisch, a za nim Klaus Huber.

Następnie Karl Schmid omawia autorów, którymi, mimo przeciwstawnych pozycji, kierowało wspólne poczucie – właśnie owego „niesmaku w małym państwie". Oprócz Conrada Ferdinanda Meyera są to:
- genewczyk Henri-Frédéric Amiel (1821-1881), współczesny Baudelaire'owi

1
Klaus Huber, *Umgepflügte Zeit. Schriften und Gespräche*, Kolonia 1999, s. 125-144.

2
Huber, *Umgepflügte Zeit*, dz. cyt., s. 125.

3
Verlag G. Ricordi & Co., Monachium, nr kat. Syg. 3002.

4
Huber, *Umgepflügte Zeit*, dz. cyt., s. 132.

5, 6
Abraham a Santa Clara – austriacki kaznodzieja z II poł. XVII w., znany z kwiecistego stylu wypowiedzi (przyp. tłum.); Huber, *Umgepflügte Zeit*, dz. cyt., s. 133.

- bazylejczyk Jakob Schaffner (1875-1944), współczesny Schönbergowi
- oraz pochodzący z Zurychu Max Frisch (1911-1991).

Cierpienie z powodu małości Szwajcarii – kraju, w którym nie wydarzyło się nic wielkiego, nie uprawiano historii świata i nie decydowano o losach ludzkości – owo nieco luksusowe cierpienie pozostawiło głębokie ślady w twórczości tych czterech autorów. Schmid przeciwstawia im bazylejskiego historyka Jacoba Burckhardta (1818-1897), po ojcowsku wspierającego Nietzschego w Bazylei, słynnego autora *Rozważań o historii powszechnej* i *Kultury Odrodzenia we Włoszech*. Także i Burckhardt doskonale rozumiał problemy małego państwa. Inaczej jednak, niż owa czwórka, nie reagował na nie wściekłością, rezygnacją czy eskapizmem, lecz ze spokojem wyznawcy schopenhaueryzmu, który godzi się z faktami.

Kim byli owi dwaj literaci wymieniani obok Frischa? Genewczyk Amiel kultywował pozycję neutralnego obserwatora-outsidera, stając się w ten sposób neurotycznym diagnostykiem swej własnej elitarnej izolacji. Na szesnastu tysiącach stron dzienników objawia się jako obdarzony bystrym umysłem, lecz ostatecznie niechętny i niezdolny do działania obserwator – prototyp współczesnego intelektualisty. *U boku Amiela* - pisał Karl Schmid - *nie stała muza, lecz tylko jej szara siostra: refleksja*[8]. Z kolei Jakob Schaffner w poszukiwaniu „ogółu wydarzeń", powiewu losu, udał się na łono Matki Germanii. Jego ucieczka z odczuwanego jako więzienie małego państwa zaprowadziła go prosto *do domu, do Rzeszy* i w ramiona nazistów. W 1944 r. zginął podczas alianckiego bombardowania w Strassburgu. Makabryczny los Schaffnera skomentował później nieco młodszy pisarz niemiecki Carl Zuckmayer w następujący sposób: *Autorowi nie jest znany żaden inny Szwajcar, który w takim stopniu stałby się orędownikiem nazizmu i zdrajcą ideałów i tradycji swego kraju.*[9]

Pozycja Maxa Frischa mieści się pomiędzy obiema skrajnościami, lecz zachowuje on dystans zarówno wobec Amiela i jego sterylnej postawy niezaangażowanego obserwatora, jak i wobec dezercji Jakoba Schaffnera, który uległ irracjonalnemu powabowi wielkiego mocarstwa. Jak podsumowuje Karl Schmid w 1963 r., Frisch stale odczuwał swą egzystencję w Szwajcarii jako „więzienie", toteż z zasady opierał się idei konsensusu społecznego:

Frisch jest przedstawicielem pokolenia, które (...) żądanie wiążącej przynależności jednostki do kolektywu przyporządkowuje «nacjonalizmowi» i dlatego z góry je odrzuca. Wszelkie stosunki międzyludzkie, które milcząco lub kategorycznie roszczą sobie prawo do kształtowania jego myślenia i życia, Frisch spontanicznie i zdecydowanie odrzuca jako próbę uwięzienia. Taką formą więzienia jest małżeństwo, inne formy to społeczeństwo obywatelskie i naród. Małżeństwo, naród i państwo z elementów służących utrzymaniu porządku w kolektywie stały się dla Frischa takimi elementami, które zawężają życie jednostki. Pod pozorem zapewnienia wyższych form życia wykluczają wolność.[10]

Opisywana tutaj przez Karla Schmida postawa Frischa jest co prawda bezkompromisowa, ale nie wyjątkowa. Inni, choćby Albert Camus, formułowali takie myśli już przed nim, choć może nie ciętym tonem rozczarowanego rzeczywistością protestanta. W tle odgrywają rolę doświadczenia pokolenia wojennego i ich świadomość rozpadu wartości. Frisch znał wojnę tylko z opowiadań, jako skazany na bezsilne przyglądanie się osadzony w „więzieniu Szwajcarii". Prawdopodobnie to właśnie jest powodem jego radykalności. Oburzenie widza wobec otaczających go okropności miesza się z protestanckim poczuciem wstydu z powodu bycia oszczędzonym i świadomości, że właśnie dlatego naprawdę jest się winnym. Radykalna krytyka Frischa, skierowana przeciwko warunkom życia w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, żywi się także poczuciem, że udało się wyjść z tej sytuacji bez szwanku, oraz wynikającym z niego pochopnym wnioskiem, że ten, komu udało się uratować z katastrofy, zawdzięcza to tylko mieszczańskiej podwójnej moralności, wirtuozowsko skarykaturowanej choćby przez Brechta i Weilla, obejmującej takie cechy jak: oportunizm, egoizm, obłuda, tchórzostwo, skąpstwo, brak solidarności i inne „grzechy śmiertelne drobnomieszczanina".

Max Frisch przypisuje owe ludzkie, arcyludzkie cechy przede wszystkim mieszkańcom małego państwa Szwajcarii. Należy jednak dopuścić postawienie pytania: czy takie doświadczenia nie należą do codzienności także w innych, większych krajach? Można czasem odnieść wrażenie, iż Frisch wykorzystuje negatywny obraz swojej ojczyzny, by dostarczyć pożywki dla swej fundamentalnej krytyki niewłaściwego życia, a czyni to tym ofiarniej, im bardziej sam czuje się zniewolony w „więzieniu Szwajcarii": małe państwo staje się ekranem projekcyjnym dla literatury, która chce dotrzymać kroku wielkiemu światu.

O strachu przed byciem kołtunem

Uprawiana przez Maxa Frischa krytyka małego państwa służyła w konsekwencji licznym intelektualistom jako wzór dla ich własnego obrazu tego kraju. Obejmuje on między innymi wyobrażenie Szwajcarii, która nie tylko kurczowo trzyma się przestarzałych granic państwa narodowego, lecz także odgrodziła się pod względem intelektualnym, by odizolować się od niesprawiedliwości świata.

Moralne więzy małej, łatwej do opanowania społeczności, rzec można, jej rytuały plemienne, stają się dla Frischa siłami, które utrudniają jednostce samorealizację. Odczuwa on to tym silniej, że wartości kulturowe, na których owe rytuały się opierają, najpóźniej od czasów drugiej wojny światowej uległy rozkładowi w całej Europie. W ten sposób jego krytyka moralności staje się krytyką kultury europejskiej. Karl Schmid przytacza centralną wypowiedź z *Dzienników* Frischa:

Jednym z decydujących doświadczeń, będących udziałem naszego urodzonego w tym stuleciu, lecz wychowanego w duchu minionego wieku pokolenia, związanym szczególnie z okresem drugiej wojny światowej, jest doświadczenie, które mówi, iż ludzie pełni owej kultury, znawcy, potrafiący z polotem i żarliwością rozprawiać o Bachu, Haendlu, Mozarcie, Beethovenie czy Brucknerze, potrafią też bezceremonialnie odgrywać rolę rzeźników, a wszystko to w jednej osobie. Określmy to, co wyróżnia ten gatunek ludzi, mianem kultury estetycznej. Jej szczególną, zawsze widoczną oznaką jest brak mocy wiążącej, staranny rozdział kultury od polityki albo: talentu od charakteru, lektury od życia, koncertu od ulicy. Jest to taki rodzaj umysłu, który potrafi rozmyślać o sprawach najwyższych (...) a jednocześnie nie zapobiega tym najniższym, rodzaj kultury, która jak najściślej wznosi się ponad wymagania codzienności, będąc całkowicie na usługach wieczności. Kultura w takim rozumieniu, pojmowana jako

bożek, który zadowala się naszymi osiągnięciami artystycznymi czy naukowymi, liżąc potajemnie krew naszych braci, kultura jako schizofrenia moralna jest w naszym stuleciu właściwie czymś powszechnie przyjętym. Jakże często, wracając do przykładu Niemiec, przywołuje się Goethego, Stiftera, Hölderlina i wszystkich innych, których wydały Niemcy, właśnie w tym sensie: geniusz jako alibi.[11]

To inteligencja krytyczna w czystej postaci. Przenikliwość Frischa w opisie starego, mieszczańskiego rozumienia kultury, które stało się wrogą życiu ideologią, wzbudza podziw. Potępiając ją, pisarz wyraźnie przybiera pozę moralisty. Mimo tego jest zadziwiająco dalekowzroczny. Lokalizuje starą, bezużyteczną już metafizykę sztuki w obszarze kulturowym Niemiec i wyraźnie wyłącza z niego Szwajcarię. Frisch zauważa, że pojęcie kultury w Szwajcarii naznaczone jest trzeźwym, odnoszącym się do rzeczywistości myśleniem:

Pod pojęciem kultury bardziej rozumiemy chyba osiągnięcia obywatelskie, postawę wspólnotową, niż artystyczne czy naukowe arcydzieło pojedynczego obywatela. Nawet jeśli atmosfera, jaka otacza szwajcarskiego artystę w jego ojczyźnie, często jest jałowa, to owa bolączka, niezależnie od tego, jak bardzo nas ona osobiście dotyka, jest tylko przykrym efektem ubocznym postawy, która – przez większość Niemców pogardzana jako kołtuńska – jako całość ma nasze pełne poparcie – właśnie dlatego, że postawa odwrotna, kultura estetyczna, doprowadziła i musi prowadzić do śmiertelnej katastrofy. Ogromny strach przed byciem kołtunem i zawarte już w nim nieporozumienie, starania, by osiedlić się w sferach wieczności, aby tylko nie być odpowiedzialnym na Ziemi, tysiące przywar pochopnej metafizyki – czyż nie jest to dla kultury bardziej niebezpieczne, niż wszyscy kołtuni razem wzięci?[12]

Są to refleksje mądre i konieczne. Czy powstałyby także w niemieckim lub francuskim umyśle? Zdaje się, że są możliwe tylko z perspektywy małego kraju, w którym wzloty do sfer dwuznacznej metafizyki sztuki należą do zbędnych dóbr luksusowych. Interesujący jest fakt, że Frisch waha się pomiędzy rozsądnym przekonaniem, iż ograniczenie do małych struktur ma duże zalety, a zaciętą krytyką tejże właśnie małości. Bohaterowi swojej powieści Stiller każe rozmyślać o Szwajcarach w więzieniu (!): „Oni sami nazywają umiarem to, co mi działa na nerwy; w ogóle mają rozmaite słowa na to, by się pogodzić z faktem, że brakuje im wszelkiej wielkości." Uważa on, „że szwajcarska atmosfera ma dziś w sobie coś pozbawionego życia i ducha w takim sensie, w jakim człowiek staje się pusty, gdy nie chce już tego, co doskonałe. Jej widoczną pogoń za materialną doskonałością, manifestującą się we współczesnej architekturze i nie tylko, postrzegam jako nieświadomą rekompensatę". Ze swych obserwacji Stiller, niezadowolony i pogrążony w rozmyślaniach Szwajcar, wyciąga miażdżący wniosek: *Czy nie jest jednak tak, że nawykowa, a więc zbyt łatwa rezygnacja z tego co wielkie (całe, doskonałe, radykalne) ostatecznie prowadzi do impotencji nawet fantazji? Ubóstwo zachwytu, ogólna niechęć, jaka uderza nas w tym kraju, to chyba wyraźne symptomy tego, jak blisko już do owej impotencji.*[13]

Znów pojawia się tęsknota za wielkimi ideami, której w małym państwie najwyraźniej nie da się zaspokoić. Spowodowany tym stanem niesmak doprowadził w końcu Maxa Frischa do radykalnego sprzeciwu wobec wszelkiego rodzaju tożsamości narodowej czy uczuć narodowych. Tego rodzaju odczucia krytykuje on jako efekt przestarzałego tworzenia mitów. Jego polemiczny tekst *Wilhelm Tell für die Schule* („Wilhelm Tell dla szkoły")[14] jest swego rodzaju podsumowaniem antynarodowego credo. Tożsamość nie konstytuuje się już poprzez przynależność do znienawidzonego narodowego kolektywu, lecz poprzez przynależność do wspólnoty ludzi krytycznie myślących, zobligowanych wobec zasad humanizmu. Zasad, które nie są przypisane do granic państw i które dziesiątki lat później odegrają centralną rolę także w artykule Klausa Hubera *Oase der Mittelmäßigkeit*. Z egzystencjalistycznym patosem Max Frisch stwierdza już w roku 1958:

Czyż my, którzy próbujemy przetrwać życie pisząc, nie jesteśmy zaprzysięgłymi innej instancji, wiernymi w innym sensie, świadkami innej i bezwarunkowej, niezależnej od zmian królów i urzędów wolności? – ponad granicami krajów, ponad granicami języka, ponad granicami rasy, połączeni w afirmacji jednostki, sami nie będąc niczym innym niż jednostkami, wspólnie w naszym produktywno-milczącym sprzeciwie wobec ojczyzn w ogóle.[15]

Owa idea sprzysiężonej wspólnoty intelektualistów, daleka kopia republiki uczonych

7
Karl Schmid, *Unbehagen im Kleinstaat. Untersuchungen über Conrad Ferdinand Meyer, Henri-Frédéric Amiel, Jakob Schaffner, Max Frisch, Jacob Burckhardt*, Zurych 1963.

8
Schmid, *Unbehagen…*, dz. cyt., s. 123.

9
Cyt. za hasłem „Jakob Schaffner" na www.wikipedia.org.

10
Schmid, *Unbehagen…*, s. 171.

11
Tamże, s. 181-182.

12
Tamże, s. 182-183.

Klopstocka, brzmi niczym program dla nadchodzącego typu intelektualisty politycznego – typu, który definiował się w sposób radykalnie zindywidualizowany, jednak od 1968 r. paradoksalnie zdegenerował się do roli stereotypu, jaki uosabiają dziś owi wielcy intelektualiści, którzy, korzystając z różnorodnych subwencji, jedzą chleb ze stołu zaciekle krytykowanych panujących.

Empatyczne credo Frischa pachnie egzystencjalizmem lat pięćdziesiątych i rewolucją lat sześćdziesiątych, toteż sprawia wrażenie nieco przestarzałego. Nie można mu jednak odmówić dalekowzroczności. Jego wyznanie wierności „innej instancji", która nie zna granic państwowych, to dokładna antycypacja tego, co dziś określa się mianem „lokalnego tworzenia się tożsamości", gdzie w miejsce cech narodowych pojawiły się cechy etniczne, kulturowe czy charakterystyczne dla danej płci.

Max Frisch jako wzorzec

Tak oto wracamy do teraźniejszości i Klausa Hubera. Wiele z cytowanych tu wypowiedzi Maxa Frischa napotyka się w podobnej formie również w pismach Hubera, a także, podobnie jak u Frischa, pojawia się u niego silne podejrzenie, że tego rodzaju myśli mógł sformułować tylko przedstawiciel małego narodu.
Roszczenie moralne, manifestujące się w takim dziele jak *Erniedrigt, Geknechtet, Verlassen, Verachtet...*[16], porównywalne jest z przekonaniami, jakie formułował Frisch, spoglądając wstecz na nazistowską III Rzeszę: *Mieszkaliśmy na skraju izby tortur, słyszeliśmy krzyki (...) Nasz los zdawał się pustką między wojną a pokojem. Naszym wyjściem pozostało pomaganie.*[17] Frisch określa też, jaki obowiązek moralny musi wynikać dla Szwajcarów z roli widzów: „Być może na tym właśnie polega właściwy dar, jaki przypadł oszczędzonym, oraz ich właściwe zadanie. Mają oni rzadką już dziś wolność pozostania sprawiedliwymi. Co więcej, muszą ją mieć! Jest to jedyna możliwa godność, dzięki której możemy się ostać w kręgu cierpiących narodów."

Trudne zadanie moralne i zuchwały cel: bycie sprawiedliwym, może nawet sprawiedliwszym niż inni, i to jeszcze w „kręgu cierpiących narodów". Taką postawą, jak wiadomo, nabywa się prawo do tego, by jako pierwszy rzucić kamieniem. Apel Frischa porusza się na granicy obłudy, ponadto w jego oskarżeniu pobrzmiewa demagogiczny ton. Bo przecież komuś, kto na tak nierzeczywistej wysokości ustawia poprzeczkę ideałów, łatwo jest potępić moralnie tych, którzy nie potrafią jej przeskoczyć.

Huber także wielokrotnie podkreślał, iż jako przedstawiciel „oszczędzonego narodu" również poczuwa się do spłaty moralnego długu. W przeciwieństwie jednak do swego intelektualnego poprzednika Frischa, posługującego się podmiotem „my", patetycznie operującego pojęciami nadrzędnymi typu „narody" i wysuwającego wobec Szwajcarii żądania o polityczno-moralnym charakterze – przy czym nie do końca wiadomo, czy ma na myśli także samego siebie, czy też stawia się ponad tymi problemami – w przeciwieństwie do Frischa Huber reaguje z konkretnością twórcy: jego celem jest przemiana jednostki pod wpływem muzyki. Chodzi mu o to, by poruszyć sumienie jednostki i wstrząsnąć nią do głębi. W związku z oratorium *Erniedrigt, Geknechtet, Verlassen, Verachtet...* pisze:

W muzyce, którą tworzę, próbuję tu i teraz dotrzeć do świadomości moich współczesnych, moich braci i sióstr, którzy – jak my wszyscy – stali się śpiącymi współsprawcami światowego wyzysku, obudzić tę świadomość. I to w nie mniejszym stopniu, niż spowodować wyłom w ich myśleniu i odczuwaniu i wstrząsnąć nimi.[18]

W tym celu Huber wprowadza w swych rozważaniach o oddziaływaniu estetycznym pojęcie nawrócenia, metanoi. Powołuje się przy tym na lewicowego teologa Johanna Baptistę Metza i jego ideę „rewolucji antropologicznej"[19]. Metz propaguje „nawrócenie serc", napełniając ten prachrześcijański – a także buddyjski – motyw aktualną polityczno-ekologiczną treścią. Chodzi mu o powstrzymanie nieopanowanego materialistycznego myślenia postępowego. W pociągu, który jego zdaniem zmierza ku przepaści, chce zaciągnąć duchowy hamulec bezpieczeństwa. Huber wyciąga z tego bardzo konkretne wnioski:

Według Metza, nowa orientacja może wyrosnąć tylko na gruncie powstania, które spowoduje przerwanie pędu. Aby jednak antropologiczno-rewolucyjna walka nie utkwiła w jednostce, nie została niejako przerwana na płaszczyźnie indywidualnej, musi wyniknąć z niej wgląd w konieczność praktykowania solidarności.[20]

Tam, gdzie Frisch używa argumentów polityczno-moralnych i mówi o „pomaganiu", Huber, pod wpływem Metza, sięga po argumenty artystyczno-moralne z domieszką antropologiczno-teologiczną. Także aspekt chęci pomocy podświadomie odgrywa pewną rolę w jego politycznie zaangażowanych utworach, choć nie jest pierwszoplanowy – na korzyść muzyki, gdyż demonstracyjny samarytanizm obniżyłby jej wartość. Frischowski kompleks pomocnika i sprawiedliwości jest u Hubera w różnoraki sposób na nowo kodowany. Dochodzi do tego wprowadzony przez niego aspekt solidarności. A to, co u Frischa niejasno określane jest jako „pomoc", staje się u Hubera chrześcijańskim współczuciem. Także i tutaj wolno jednak krytycznie zapytać o różnicę między symbolicznym współczuciem w dziele sztuki a prawdziwym współczuciem międzyludzkim.

Połączenie wysokiej moralności, nieczystego sumienia, chęci pomocy i niezwykle dyskretnego przedstawienia siebie w korzystnym świetle: wszystko to wydaje się jakoś tak bardzo szwajcarskie. Od razu przychodzi na myśl Czerwony Krzyż. Powiedzenie *Am deutschen Wesen soll die Welt genesen*[21] samo zdyskwalifikowało się w biegu historii. Szwajcarskość zaś długo jeszcze wyciągano z rękawa jako drobny atut humanitaryzmu.

„otwartości na świat", która od dawna już istnieje, pojawili się tymczasem ludzie aktywnie pracujący nad przyłączeniem Szwajcarii do brukselskiej Europy. Ich argument: bez Unii Europejskiej Szwajcaria nie będzie zdolna do przetrwania. Być może istnieją przemawiające za tym argumenty gospodarcze, ale z całą pewnością brak argumentów politycznych czy kulturalnych. Kulturalna Szwajcaria już dziś jest równie międzynarodowa, co Szwajcaria jako ośrodek finansowy, na dobre i na złe.

Artysta w modelowym państwie globalizacji

Powyższe cytaty pozwalają wyciągnąć następujący wniosek: wielki intelektualista Max Frisch, bezlitosny krytyk szwajcarskiej wątłości, narodowy dezerter i literacki światowiec z Zurychu, w równie niewielkim stopniu potrafił się odciąć od swych szwajcarskich korzeni, co Klaus Huber. W przeciwieństwie jednak do niego, Huber nigdy nie uczynił stosunku do kraju swym programem estetycznym. Krytyka Szwajcarii była u niego poniekąd zjawiskiem ubocznym. Spowodowały ją przypuszczalnie głównie doświadczenia zawodowe, a mianowicie możliwość porównania realiów szwajcarskich i niemieckich w świecie muzycznym. Porównanie musiało wypaść bardzo na niekorzyść rodzimego kraju.

W dwóch pierwszych powojennych dekadach, decydujących dla kompozytorskiego rozwoju Hubera, szwajcarskie środowisko muzyczne wciąż jeszcze było nieznośnie zacofane. Panowała prowincjonalność, w której można było sobie całkiem wygodnie żyć. Dziś sytuacja uległa zasadniczej zmianie. Szwajcaria stała się modelowym państwem udanej globalizacji, liczy sobie około dwudziestu dwóch procent cudzoziemców i ma wysoko konkurencyjną gospodarkę. Wszystko to w połączeniu z perfekcyjnie funkcjonującą infrastrukturą. Fakt ten nie położył jednak kresu skargom i samooskarżeniom Szwajcarów, przeniósł je jedynie na wyższy poziom. Obok „wczorajszych", wciąż jeszcze narzekających na rzekomą „ciasnotę" i domagających się

Nowe twórcze perspektywy na świat

Stosunek Szwajcarii do świata, jakiego Klaus Huber był świadkiem w ciągu pierwszych dekad powojennych, naznaczony był brakiem mobilności i nieufnością wobec obcych. Nie dziwi więc fakt, że w tych okolicznościach sięgano po książki Maxa Frischa i w jego precyzyjnej inwentaryzacji problemów tamtego okresu rozpoznawano własne doświadczenia. W latach sześćdziesiątych powoli nadeszło ożywienie w kulturze. Ale jeszcze około roku 1970 o wiele lepiej można się było realizować jako kompozytor czy pisarz w sąsiednich Niemczech czy Francji niż w domu.

Dziś, jako że Szwajcaria stała się otwartym krajem, Klaus Huber zdaje się tylko w ograniczonym zakresie interesować tematyką narodową. Ważniejsze są dla niego począwszy od lat 90. kwestie ekologii politycznej, dotyczące światowych problemów. Jego żywym zainteresowaniem cieszy się też antropologia i religia. Owa zmiana perspektywy odzwierciedla całkowicie osobistą reakcję na proces globalizacji. Huber pozostał jednak wierny specyficznie szwajcarskiemu sposobowi myślenia: w radości z odkrywania tego, co nowe, pobrzmiewa stare, uzasadnione moralnie odrzucenie tego, co własne.

Jest to wyraźnie widoczne w jego reakcji na dwa różne wydarzenia w roku 1991. Był to ów tak gwałtownie przez niego krytykowany rok jubileuszowy Konfederacji, a jednocześnie rok pierwszej wojny w Zatoce Perskiej. W tym

13
Tamże, s. 186.

14
Frankfurt 1971.

15
Cyt. za: Schmid, *Unbehagen*, dz. cyt., s. 197.

16
Verlag G. Ricordi & Co., Monachium, nr kat. Syg. 2350.

17
Cyt. za: Schmid, *Unbehagen*, dz. cyt., s. 194.

18
Tamże, s. 177.

19
Johann Baptist Metz, *Jenseits bürgerlicher Religion. Reden über die Zukunft des Christentums*, Monachium 1980.

20
Huber, *Umgepflügte Zeit*, s. 174.

21
„Niemieckość uzdrowi świat" (przyp. tłum.)

właśnie roku Huber zwrócił uwagę na kultury islamskie. W romantycznie wyidealizowanym islamie dostrzega, jako przeciwwagę dla szwajcarskiej przystani dla pieniędzy, ostoję humanitaryzmu. Na znak swojej sympatii, a przypuszczalnie także napędzany niewykorzenialnym szwajcarskim poczuciem wstydu z powodu bycia oszczędzonym, z całą pewnością jednak także powodowany ożywczą kompozytorską ciekawością, zagłębia się w podstawy islamskiej kultury muzycznej. Podziw dla osiągnięć cywilizacyjnych Arabów w okresie wczesnego średniowiecza miesza się znów z uzasadnionym moralnie opowiedzeniem się po stronie poniżonych i ciemiężonych; po Latynosach to Palestyńczycy budzą jego muzyczne współczucie.

Dialektyka arabska

Jednak nawet owo opowiedzenie się po stronie słabszych nie daje się u Klausa Hubera tak po prostu sprowadzić do płaskiej retoryki polityczno-moralnej. Ma ono także aspekt utopijny. Wartości humanitarne, jakich domaga się kompozytor w dziele *Die Seele muss vom Reittier steigen...* do cudownie poetyckiego tekstu Mahmuda Darwischa[22], mają znaczenie ponadczasowe. Gdy zastosuje się je do teraźniejszości państw islamskich, okazują się być wręcz materiałem wybuchowym. Nigdzie nie napotka się dziś więcej tortur i cynicznie uprawianej polityki kosztem ofiar, nigdzie ogólne prawa człowieka nie są bardziej lekceważone, niż w dyktatorsko rządzonych państwach, począwszy od Sudanu poprzez Syrię aż po Iran, a wszystko to w imię ropy naftowej i Allaha.

Nawet w odniesieniu do złotej ery humanizmu muzułmańskiego, któremu Huber wystawił pomnik, odwołując się do takich filozofów i przyrodników jak Al-Kindi i Awicenna, należałoby poczynić pewną uwagę. Jak każda wysokorozwinięta cywilizacja, także i ta ma swoją ciemną stronę, a jest nią handel niewolnikami. Europejsko-amerykański handel niewolnikami trwał od XVI do XIX wieku, zaś uprawiany przez muzułmanów obejmował okres od VII aż do XX wieku. Jego ofiarą padli nie tylko Afrykanie w szacowanej liczbie co najmniej 17 milionów[23], lecz także liczni Europejczycy. Schyłek średniowiecza był okresem muzułmańskiego piractwa na Morzu Śródziemnym. Nadciągając z Afryki Północnej, piraci napadali nie tylko na statki handlowe, lecz także na wsie i miasta wybrzeży południowoeuropejskich, uprowadzając wielu niewinnych ludzi. Badania nad owym ciemnym i przemilczanym rozdziałem historii mówią o ponad milionie chrześcijan, którzy do XVIII wieku znalazły się na rynkach niewolników na północy Afryki[24]. Tu właśnie tkwi przyczyna jasnego odcienia skóry w niektórych domach arabskich władców, a Uprowadzenie z Seraju ma swoje realne podłoże. Nie tylko Niemcy od czasów Kanta do Hitlera, ale także islam, począwszy od Al-Kindiego aż po współczesnych ajatollahów, stanowi obrazowy przykład tego, co Horkheimer i Adorno nazwali dialektyką oświecenia.

Bez zainteresowania Klausa Hubera Al-Kindim i arabskimi systemami dźwiękowymi trudno byłoby o tego rodzaju wgląd w historię kultury, a już na pewno nie byłby on możliwy w dalekim od rzeczywistości świecie muzyki współczesnej. Można też słusznie zakładać, że ciekawość Hubera zawdzięczamy między innymi jego bardzo szwajcarskiej potrzebie wyrwania się z ciasnego środowiska. Także tutaj mamy więc do czynienia z dialektyką – dialektyką ciasnoty i przestrzeni, ograniczoności i wolności. Potomek drobnych rolników z Haslibergu w swojej twórczości szeroko otworzył okna swej szwajcarskiej egzystencji, a my wszyscy możemy nie tylko przez nie spoglądać, ale także ingerować w świat, który staje się coraz mniejszy.

22
Verlag G. Ricordi & Co., Monachium, nr kat. Syg. 3559.

23
Tidiane N'Diaye, *Der verschleierte Völkermord. Die Geschichte des muslimischen Sklavenhandels in Afrika*, Reinbek 2010. Por. też recenzję Thomasa Speckmanna, „Die doppelte Unterwerfung", [w:] *Süddeutsche Zeitung*, 13.7.2010, s. 12.

24
Günther Stockinger, „See der Angst", [w:] *Der Spiegel* nr 19/2004, oraz Beat Stauffer, „Geduldet, verdrängt und beschönigt", w: *Neue Zürcher Zeitung*, 13.10.2008.

Uwaga autora:
Niniejszy artykuł jest pierwszą publikacją tekstu opartego na wykładzie wygłoszonym przez autora w 2010 r. w ramach sympozjum poświęconemu Klausowi Huberowi w Musikhochschule Zürich.

NOTES
NA 6 TYGODNI

najlepsze czasopismo o polskiej kulturze najnowszej
projektowanie przestrzeni, dizajn, sztuka, refleks

www.bęczmiana.pl/notes

Projekt współfinansuje
MIASTO STOŁECZNE WARSZAWA

Scardanelli-Zyklus Heinza Holligera

forma i symbolika

Tomasz Biernacki

W pejzażu muzyki szwajcarskiej oddzielne miejsce zajmuje postać zamieszkałego w stołecznym Bernie, Heinza Holligera – wybitnego wirtuoza oboju, dyrygenta i kompozytora, którego twórczość wyróżnia się wyrazistą stylistyką i – nierzadko – pewną ekscentrycznością. Związana jest ona z zamiłowaniem artysty do skrajności („moja muzyka to sięganie do granic", mówi kompozytor) oraz predylekcją do podkreślania jej fizykalnych, czasem wręcz biologicznych aspektów, co zapewne łączy się z doświadczeniami na polu wykonawczym. Holliger jest też wybitnym znawcą możliwości instrumentalnych i w swym sięganiu po brzmienia graniczne, niekonwencjonalne wydaje się bliski Helmutowi Lachenmannowi, z którym łączy go zresztą obopólna sympatia.

Jednak to, co pozornie wspólne w wymiarze wrażliwości dźwiękowej, okazuje się niezwykle odległe pod względem genezy i filozofii twórczej.

Muzyka Holligera nie wynika ze strukturalnej gry jakościami brzmień, lecz jest rodzajem *Denkbildu*, gdzie dźwięk staje się medium korespondującym ze stojącą u jego źródeł ideą.

Znakomitym przykładem tej estetyki jest niemal 2,5-godzinny *Scardanelli-Zyklus*, na który składa się szereg utworów pisanych na przestrzeni aż 16 lat (1975-91) będących czymś w rodzaju niewielkich „kartek z dziennika" (niedługi czas trwania, jedna dominująca zasada formalna w każdym z nich, co umożliwiało szybkie naszkicowanie w ciągu zaledwie jednego dnia).
Łączą je nie tylko inspiracja poezją i życiem Friedricha Hölderlina, lecz także liczne związki formalne zachodzące pomiędzy nimi.

Biorąc pod uwagę nasycenie symboliką, statyczność narracji i podporządkowanie ścisłym rygorom konstrukcyjnym można by chyba nazwać to przedsięwzięcie arcydziełem muzycznego konceptualizmu.

Na *Scardanelli-Zyklus* składają się 24 utwory ujęte w dwie grupy po 12 kompozycji: część czysto wokalną – chóralny, potrójny cykl *Die Jahreszeiten*, który można wykonywać oddzielnie (każda pora roku napisana jest w trzech wersjach) i czysto instrumentalną, będącą komentarzem do tej pierwszej – *Übungen zu Scardanelli*, *Turm-Musik, (t)air(e)*, każde z nich także istniejące jako samodzielna pozycja koncertowa.

Prymat fragmentów wokalnych wynika oczywiście z faktu, że dysponują one tekstem poetyckim, który kształtuje ich przebieg, artykulację, ekspresję. Dlatego w większości przypadków to one powstawały jako pierwsze, a dopiero później dokomponowane zostały instrumentalne komentarze.

Istotą całego cyklu jest swoboda, jaką twórca zakłada przy wykonaniu – za każdym razem program koncertu należy skonstruować samodzielnie, dokonując własnego przetasowania lub wręcz wyboru z 24 kompozycji (należy np. wykonać przynajmniej jedną z trzech serii *Pór Roku*). Jedynym warunkiem jest to, by zachować naprzemienność fragmentów wokalnych z instrumentalnymi, oraz by rozdzielić

utwory skomponowane z tego samego materiału (komentarze i pierwowzory). Mimo pozornej dowolności, w każdym z układów zauważalna będzie rysująca się wyraźnie oś napięcia przebiegająca między materiałem ukształtowanym homofonicznie i polifonicznie, między tym co rozpostarte na płaszczyźnie dzielonej chromatycznie i ćwierćtonowo (bądź w jeszcze węższy sposób) oraz ostatecznie – między tym co dyskursywne (duża rola solistycznego fletu), a pozaczasowo obiektywne i zdystansowane w swej ścisłej formie (gdzie czasem nasuwa się skojarzenie z powściągliwą ekspresją bachowskiej *Kunst der Fuge*).

aksjologiczną i w końcu: czy my możemy ją w pełni pojąć?

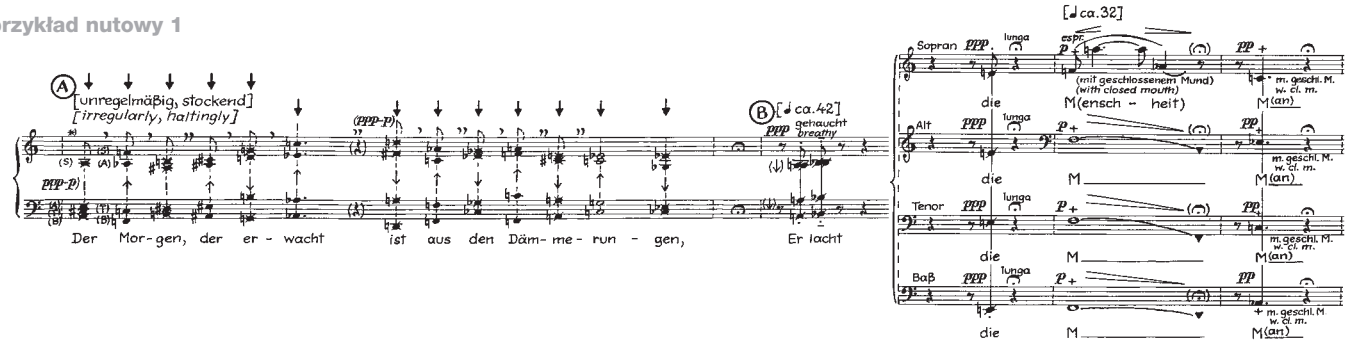
Dlatego kompozytor sięga nie po te utwory Hölderlina, które stanowią o jego literackiej wielkości i miejscu w historii literatury języka niemieckiego, lecz po późne, z okresu jego szaleństwa i pobytu w nadnekarskiej wieży, podpisywane fikcyjnym imieniem – Scardanelli oraz anachronicznymi datami.

Wiersze te, dla odmiany, nie cieszyły się nigdy szczególnie dużym uznaniem wśród znawców. Zarzuca się im zbyt dużą prostotę, błahą tematykę czy emocjonalną pustkę.

„Die Menschheit" – „ludzkość", rozbrzmiewa już całkiem niemo. Uobecnia się ona w umyśle poety głównie przez swój brak w zamkniętym świecie banity z wieży. *Der Frühling (I)* nie jest jednak typowym przykładem holligerowskiej symboliki. To pierwszy utwór jaki w ogóle powstał w tym cyklu, a kompozytor nie powrócił już potem do podobnych, nieco dosłownych, rozwiązań.Forma do której zmierzał, miała opierać się na głębszej hermeneutycznej symbiozie.

Muzyka i nieobecność

przykład nutowy 1



Wszystko to jest jednak podporządkowane nadrzędnemu porządkowi formy oraz psychoanalitycznej precyzji, z jaką Holliger traktuje poezję Hölderlina.

Odsłanianie skrytości

Holligera fascynowało zawsze to, co marginalne i ukryte. Do jego ulubionych postaci oprócz Hölderlina należą też Robert Walser, do którego libretta napisał m.in. operę *Schneewittchen* oraz Robert Schumann (szczególnie z późnego okresu), którego chętnie cytuje i interpretuje. Tym, co łączy tę trójkę, jest oczywiście rozstanie się z racjonalnym porządkiem społecznym i zapadnięcie we własny, zamknięty przed intruzami z zewnątrz świat. Konsekwencją tego staje się ostatecznie ich fizyczne odseparowanie i poddanie reżimowi nadzoru.

Holligera zdaje się zastanawiać kwestia, w jaki sposób postrzega się świat z tej perspektywy, jakim zmianom ulega wrażliwość estetyczna – czy owa „osobność" rodzi też odmiene postrzeganie, inną hierarchię

Holligerowi sprawa wydaje się jednak bardziej skomplikowana. W jego ujęciu teksty te są pełne swoistych napięć, dwuznaczności, dramatyzmu, który idealnie maskuje się pod powierzchnią obojętności, tak jak życie emocjonalne poety pędzącego autystyczny żywot w odosobnieniu. Ich prawdziwa treść zdaje się być przed nami precyzyjnie skryta w gładkich wersach.

Najsilniej wyczuwa się to w trzech ujęciach *Wiosny* z serii *Die Jahreszeiten.* Przypatrzmy się fragmentom z *Der Frühling (I).*

przykład nutowy 1

To co zdaje się radosnym powitaniem nowego, wiosennego dnia, zinterpretowane zostaje przez kompozytora jako doświadczenie niepewne, duszne, przepełnione trwogą. „Er lacht" („śmieje się") na wpół szeptane w pp, opatrzone jest adnotacją, by wykonać je ze słyszalnym wydechem, podobnie jak pozornie entuzjastyczna fraza o wstawaniu nowego dnia – tu: z wahaniem, nieregularnie, z więznącym w piersi oddechem.

By dać wyraz podobnej precyzji formalnej, jaką spotyka się u późnego Hölderlina, Holliger bierze na warsztat ścisłe, abstrakcyjne formy, przede wszystkim kanony. Jak sam przyznaje, wzorem była dla niego kościelna muzyka Renesansu – wspaniale skonstruowana, lecz emocjonalnie niedostępna i właściwie dość statyczna. Wybór ten wziął się także stąd, że kompozytor miał właśnie za sobą doświadczenie pisania muzyki bujnie rozgestykulowanej i wręcz fizycznie intensywnej, jak powstały tuż przedtem *I Kwartet Smyczkowy* – wielki fresk o wyraźnie zarysowanej formie.

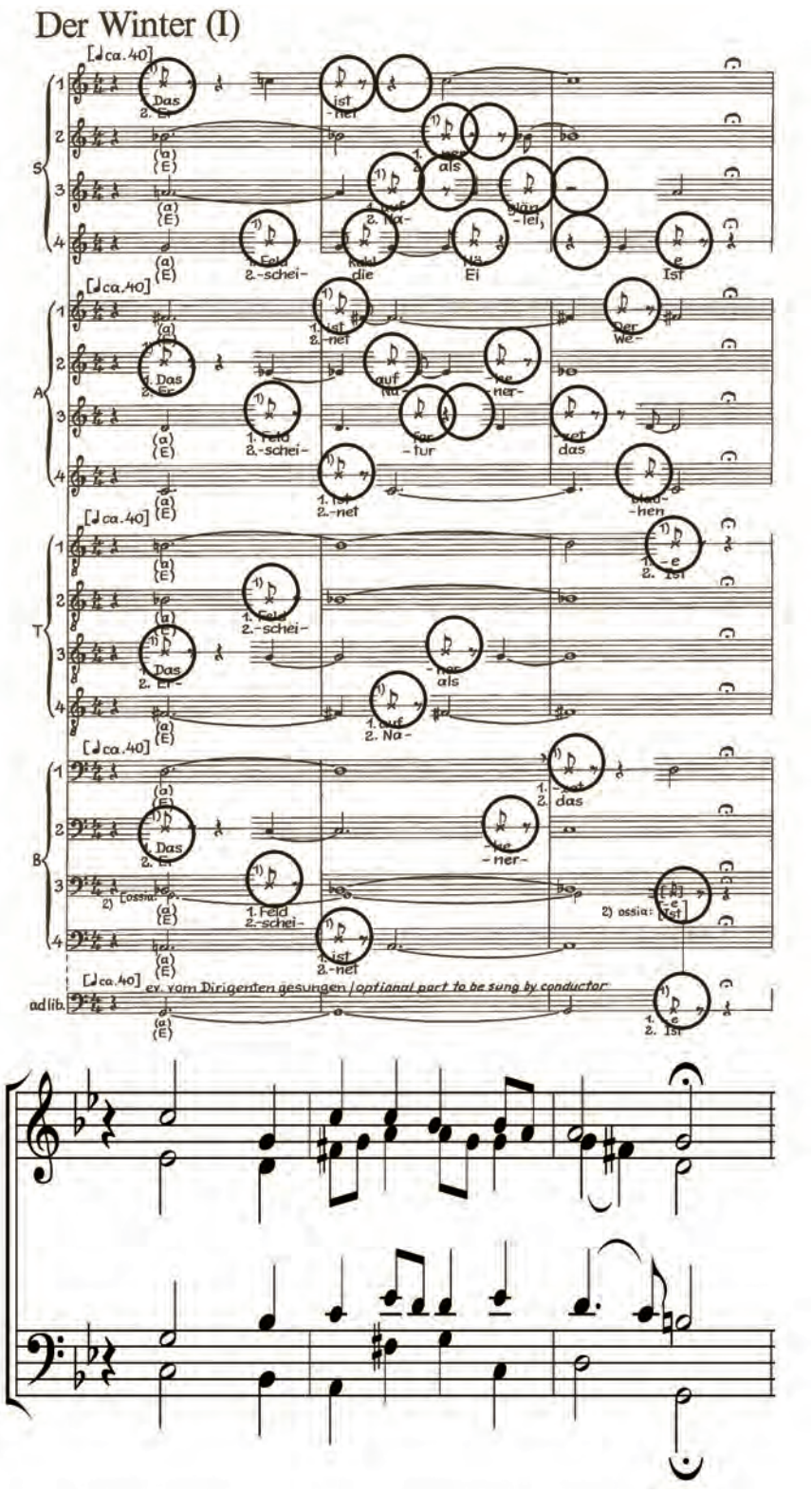
Najbardziej radykalny przykład odwrotu od tego modelu można odnaleźć w serii *Der Sommer*. Wszystkie trzy wersje obywają się bez udziału dyrygenta, a jego miejsce zajmuje „indywidualny metronom" pulsu każdego z wykonawców.

W tym miejscu warto dodać, że zamiłowanie Holligera do nieregularnych pulsów i rytmów jest w zasadzie regułą w jego utworach – sam kompozytor twierdzi, że zawdzięcza je

upodobaniu do schumannowskiego rubata oraz wpływowi estetyki Pierre'a Bouleza.

W *Der Sommer (I)* z tego powodu kompozytor wręcz rezygnuje z zapisu partyturowego, ograniczając się do zapisania serii 12-dźwiękowej z opisem procesu jakiemu należy ją poddać podczas „żywej" interpretacji. Jego istotą jest stopniowe zastępowanie dźwięków pauzami – za każdym powtórzeniem serii ginie jeden dźwięk więcej. W ten sposób, choć literalny kształt tej muzyki zmieniać się będzie z wykonania na wykonanie, jej profil statystyczny pozostanie wciąż taki sam.

przykład 2



Podobnie metaforyczny obraz utraty daje się odnaleźć również w *Der Winter (I)*, gdzie przez pięć statycznych pionów akordowych chóru przesuwa się w niezależnym rytmie milczący cień bachowskiego chorału (*Komm, o Tod, du Schlafes Bruder* z kantaty *Ich will den Kreuzstab gerne tragen*, BWV 56).

przykład 2

Komentarzem do tego chóralnego utworu jest smyczkowe *Eisblumen* oparte na podobnej zasadzie formalnej, grane jedynie przy użyciu flażoletów na pustych (w połowie swej liczby, przestrojonych) strunach. Utwór ten powstał jako samodzielny, jeszcze przed zamysłem całego cyklu i jako ostatni został wzięty na warsztat w celu zupełnego przetworzenia.

Warto też wspomnieć tu o kameralnym *Schaufelrad*, które opiera się na rotacyjnym ruchu dwóch dopełniających się sześciodźwięków. Rezultatem jest rodzaj *Klangfarbenmelodie*, realizowanej w dwóch modelach rytmicznych (wewnętrznie zmiennych na quasi-rotacyjny sposób).

przykład nutowy 3

Wraz z rozwojem utworu kolejne wysokości „grane są" bezgłośnie, stopniowo zwężając fakturę utworu, aż do kompletnego zaniku w ostatnim, niemym „obrocie" całej struktury.

Na podobnej zasadzie oparty jest chóralny *Der Herbst (II)*, gdzie mamy dla odmiany do czynienia z rotacją wysokości w czterech grupach po trzy głosy każda (plus znaczące pedałowe „d").

W stronę muzyki symbolicznej

Dźwięk „d" odgrywa istotną rolę w całym cyklu i jest wyrazem zamiłowania kompozytora do rozmaitych kodów i szyfrów. Zapewne wielu z nich nie jesteśmy w stanie odczytać bez odpowiedniego klucza. Wiemy, że kompozytor lubi np. przydawać dźwiękom litery (tu zapewne znów wpływ Schumanna) i składać z nich ukryte przesłania jak w *Glocken-Alphabet*. Nadaje też im znaczenie symboliczne. I tak w *Scardanell-Zyklus* centralny punkt odniesienia stanowi „d", mający złowrogie znaczenie przynajmniej od czasów Mozarta (*Don Giovanni*, *Requiem*) ale też obecny w podobnym kontekście u Schuberta czy Albana Berga. Ten sam dźwięk w operze Holligera *Schneewittchen*

skonotowany jest wyraźnie z pojęciem śmierci, a i tutaj najpełniej brzmi w częściach odnoszących się do jesiennego zamierania natury – *Der Herbst (II)* i *(III)*, gdzie brzmi burdonowo przez cały czas.
Innym jeszcze aspektem determinacji konstrukcji przez czynnik symboliczny są proporcje wywiedzione z biografii Hölderlina.

Poeta żył 73 lata, z czego dokładnie połowę spędził w stanie zaburzonej poczytalności w tybińskiej wieży. Zamieszkał tam w wieku lat 36,5.

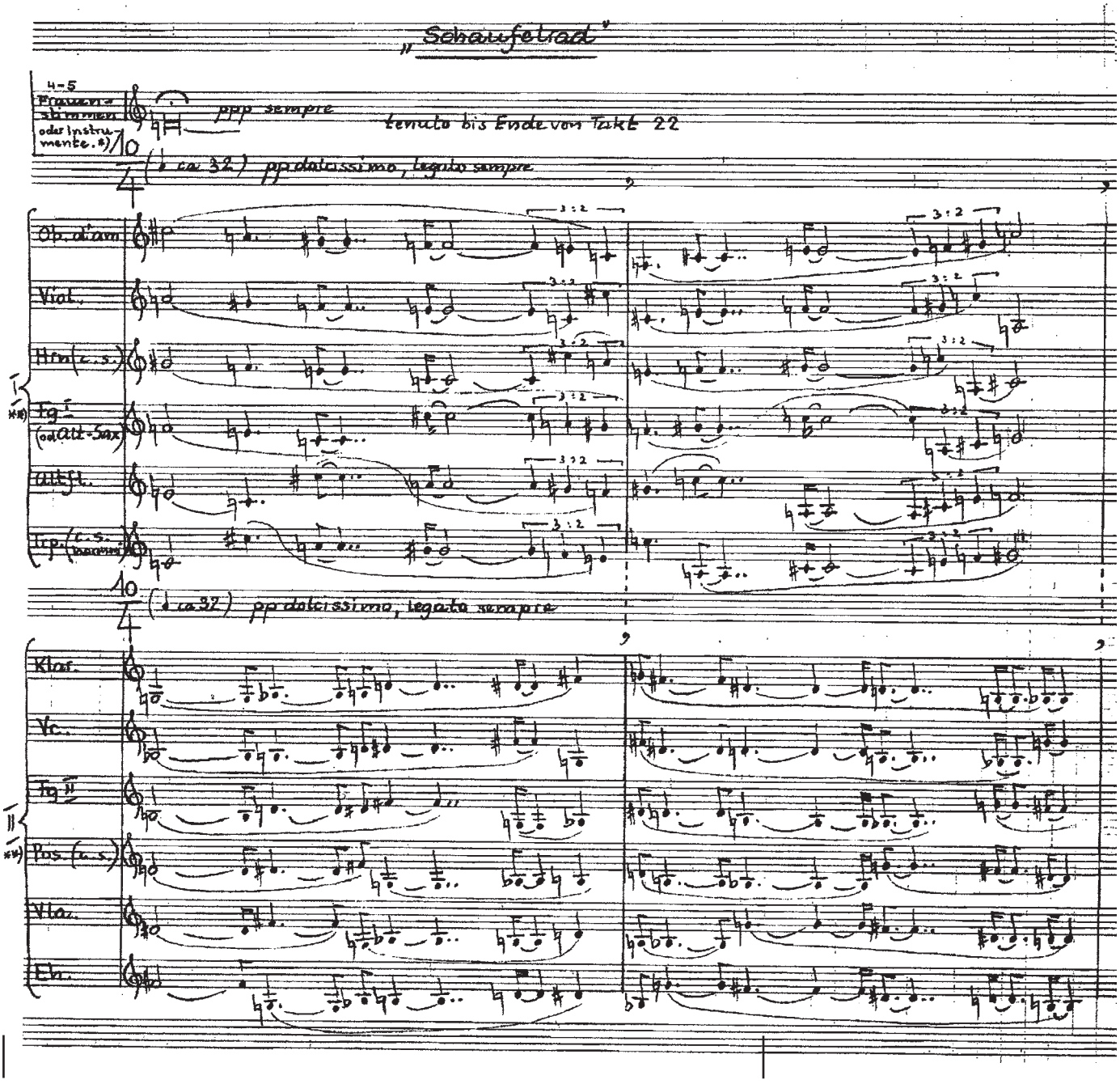
(kalendarzowo, wg rocznika ten czas dzieli się na 37 i 36, lat co będzie miało znaczenie w konstrukcji „ostinato funebre", o którym później). Ponadto w połowie swojej świadomej części życia opublikował pierwsze dzieło, które przyniosło mu uznanie – *Hyperion*.
W ten sposób narodził się niejako dla świata na kolejnych 18 lat.

Ta niezwykła symetria w życiu poety skłoniła także Heinza Holligera do posłużenia się w swym dziele symetrią i proporcją. A także do budowania formy na liczbach 3 i 7 oraz 37 i 73.

Symetrycznym układem prowadzenia głosów (wokół osi e-f) cechuje się np. *Der Winter (II)* i wiele partii w *Der Herbst (III)*. System proporcji natomiast determinuje formę m.in. *Der Sommer (II)* i jego instrumentalnego komentarza, *Engführung* na zespół kameralny (w tym instrumentów smyczkowych w znaczącej liczbie 7 właśnie).

Dany jest tu jedynie abstrakcyjny model 3-głosowego ruchu, który wykonawcy muszą przetranskrybować na właściwą treść muzyczną, używając jego interpretacji na trzy kolejne sposoby, za każdym razem w dwukrotnie mniejszej skali, np. półtonowej,

przykład 2



ćwierćtonowej i 1/8-tonowej (to oczywiście aluzja do zastanawiających proporcji w biografii Hölderlina).

Każdy głos w podanym modelu sam w sobie stanowi trzygłosowy kanon, więc ostatecznie mamy tu do czynienia z kanonem potrójnym, w którym głosy są ze sobą w różnych interwałowych stosunkach początkowych przy każdym przeprowadzeniu (w *Engführung* dźwięki wyjściowe zaproponowane są w kilku wariantach do wyboru, w *Der Sommer (II)* w jednym).

Przykład 4

Podobną konstrukcję ma także siedmiogłosowy kanon na głosy żeńskie w *Der Sommer (III)*, z tą jedynie różnicą, że jest to kanon pojedynczy, zapisany notacją tradycyjną, choć z racji dowolności tempa wykonania każdego z głosów, nie partyturową. Zachowuje jednak tę samą zasadę dyminucji przestrzennej – wyjściowa seria 12 dźwięków staje się serią ćwierćtonową i w końcu przebiega w przestrzeni 1/8 tonu. W *Sommerkanon* obserwujemy rozszerzenie tej zasady. Identyczny model linearny rozpisany jest symultanicznie w trzech skalach przestrzennych:

przykład 5

Warto tu zauważyć, że tak skomponowana tkanka dźwiękowa ma wszelkie cechy obiektu samopodobnego, opierającego się na multiplikacji, przeskalowaniu i symultaniczności – stanowi więc rodzaj fraktala muzycznego. Homofoniczną odmianą powyższej techniki jest ta zastosowana w obu Chorałach. Są to przejrzyste konstrukcje oparte na rozszerzeniu pomysłu przedstawienia jednej linii melodycznej w kilku perspektywach. Tym razem jednak dzieje się to bez kanonicznych opóźnień.

Rezultat przypomina sytuację, w którym kamera filmująca ruchomy obraz przesyła go do odbiornika, który sama przy okazji rejestruje. W efekcie widzimy go jednocześnie w kilku coraz to mniejszych rozmiarach.

I tak, gdy pierwszy głos realizuje określony model ruchu w skali całotonowej, drugi podejmuje go w skali połowę węższej wobec pierwszego (półtonowej), trzeci czyni to samo w podobnej proporcji wobec drugiego (ćwierćtonowej), a czwarty wobec trzeciego (1/8-tonowej).

Ten sam model ruchu przedstawiono w „skrócie perspektywicznym", zaczynający się od identycznej wysokości.

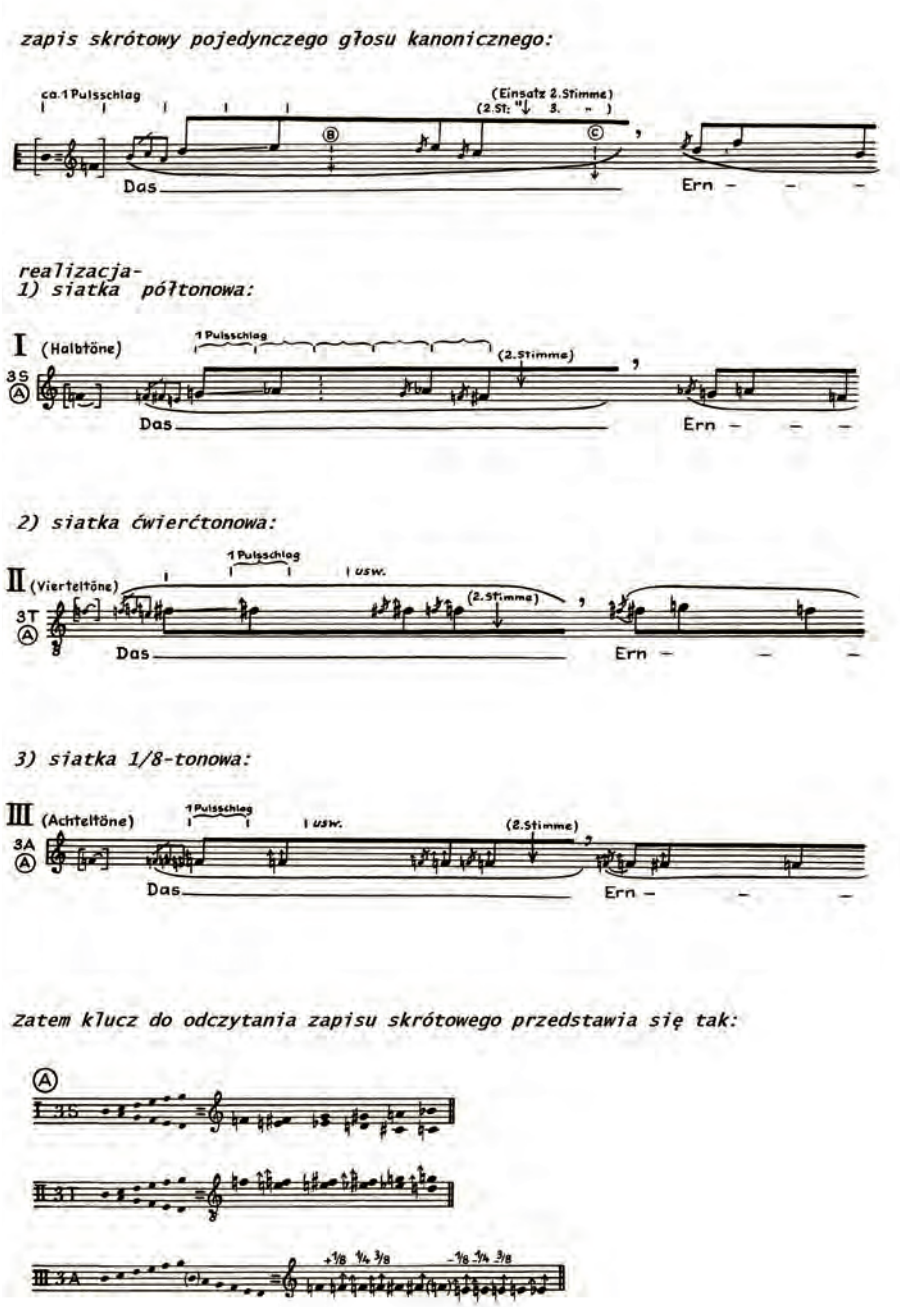
przykład 6

Obecność i rola solistycznego fletu jest także symbolicznym zabiegiem Holligera w tej kompozycji.

Instrument ten pełni funkcję alter ego poety, Hölderlin bowiem sam grywał na flecie i nie zaprzestał muzykowania także podczas swojego pobytu w tybińskiej wieży. Partia fletu skomponowana jest znacznie bardziej dynamicznie niż części przeznaczone na inne składy. W dwóch krótkich utworach na orkiestrę kameralną (składających się na „muzykę z wieży" *Turm-Musik*) *Bruchstücke* i *Glocken-Alphabet* instrumentowi temu przypada solowa rola koncertująca, a jedną oddzielną część cyklu stanowi utwór *(t)air(e)*, który skomponowany został na sam flet.

Zaledwie 4-minutowe *Bruchstücke* to sugestywny obraz alienacji. Towarzyszący soliście zespół gra od początku rolę jego rezonansu,

przykład 4



przejmującego i zwielokrotniającego fletowe gesty. Tytułowe „złamanie" formy następuje w momencie konfliktu intensyfikującego się napięcia partii solowej i popadającego w apatię zespołu smyczków.

W *Glocken-Alphabet* flet i towarzyszący mu zespół grają niejako obok siebie – partia solowa została niezależnie dokomponowana do powściągliwej formy następujących po sobie trzydźwiękowych harmonii.

Najbardziej tajemnicze jest fletowe *(t)air(e).* Wieloznaczna nazwa podkreśla niestabilność możliwych interpretacji – „air" to „powietrze" i „aria", zaś francuskie „taire" oznacza „przemilczać", „zatajać", „milczeć".

I rzeczywiście jest to muzyka pełna niedomówień, a jednocześnie bardzo wirtuozowska, złożona z czterech segmentów o odmiennym profilu.

Pierwszy z nich stanowi studium odcieni pomiędzy brzmieniem a szumem, w który przechodzą cztery najniższe dźwięki instrumentu, następnie akcja przenosi się w skrajny rejestr, gdzie brzmienie fletu również ulega załamaniu w szum poprzez zastosowanie techniki whistle-tone, polegającej na bardzo subtelnym zadęciu najwyższych dźwięków.
Trzeci segment oparty jest na zasadzie prowadzenia przez solistę dwóch oddzielnych akcji artykulacyjnych, składających się niejako na „wewnętrzną polifonię", w większości przypadków prowadzonych w odmiennej dynamice.

Ostatni segment, najbardziej tajemniczy ze wszystkich, składa się z 12 fraz rozdzielonych pauzami. Każda z nich zbudowana na innym modelu symetrii, bądź skali złożonej z innego, powtarzalnego modelu interwałowego:

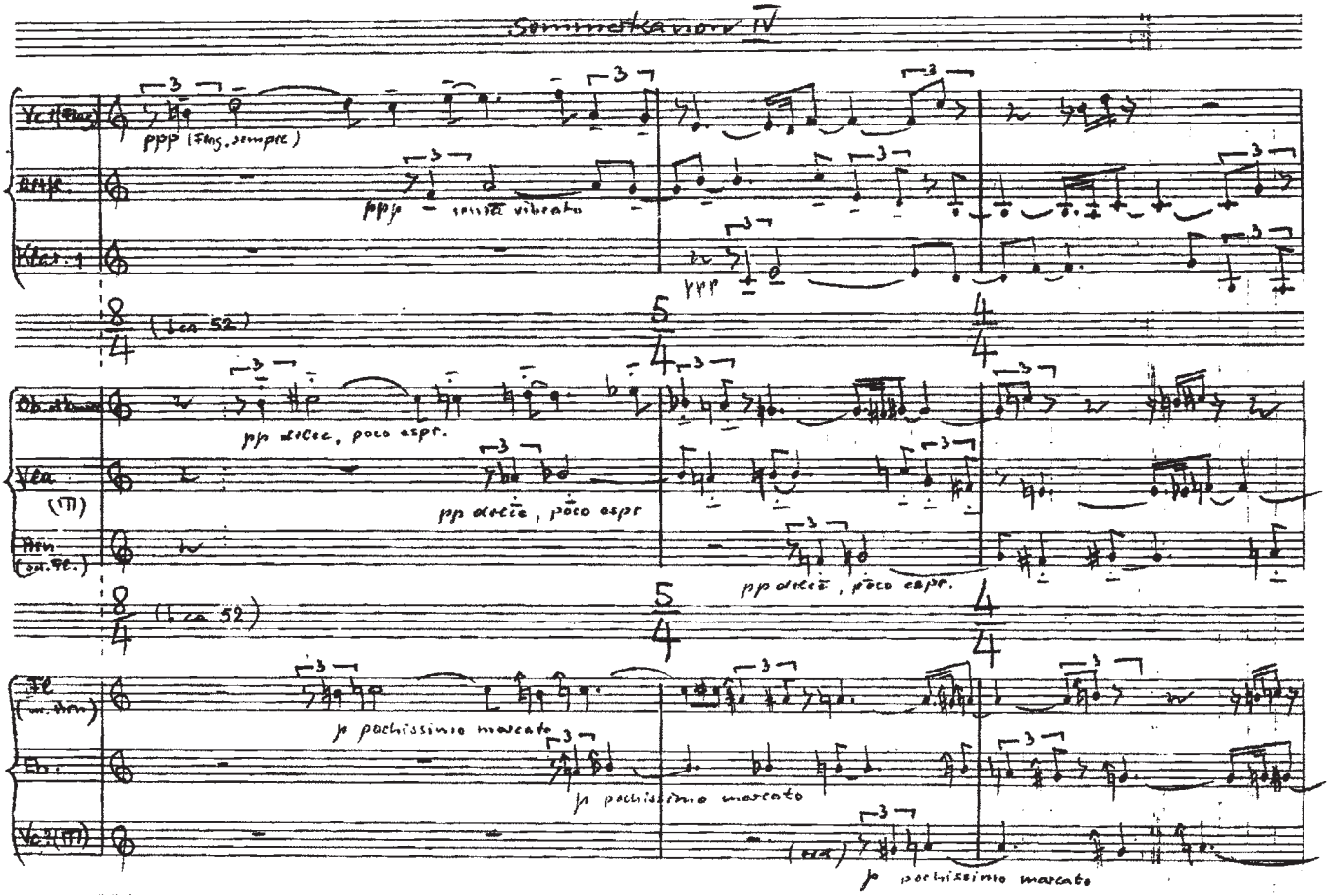
przykład 7

W znaczących punktach 37. i 73. impulsu ćwierćnutowego akcja zawiesza się na dźwięku „h" (za drugim razem mikrotonowo podwyższonym), będącym oczywiście inicjałem Hölderlina. W miejscu 73. ćwierćnuty powinno też zostać uruchomione nagranie z taśmy, będące tłem dla utworu ad marginem – symbolicznego przejścia muzyki ze stanu jednostkowego gestu instrumentalnego w nadrzeczywistość szeroko rozpiętej akustycznie, spektralnej magmy, która w skomplikowanych procesach kanonicznych zmierza powoli ku skrajnym granicom słyszalności...

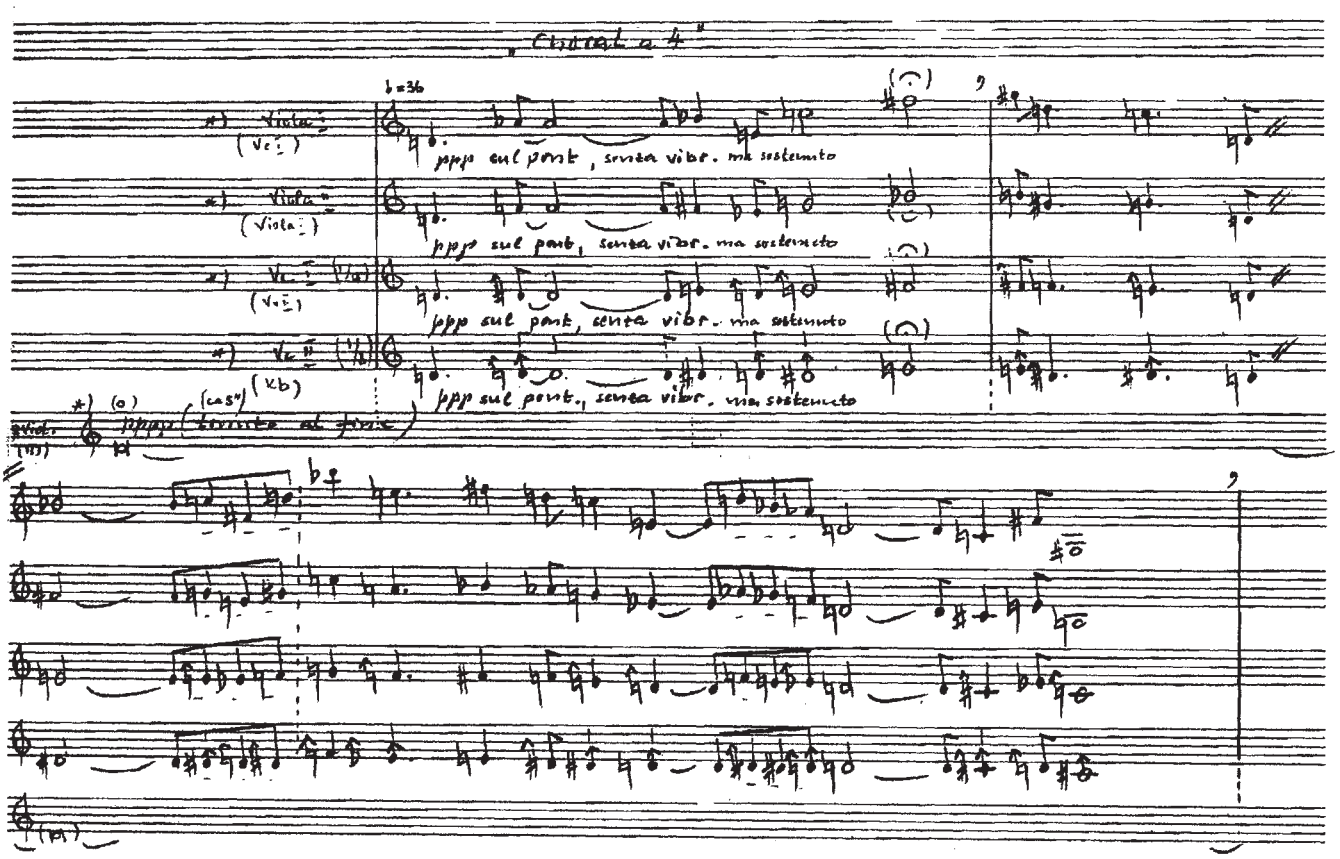
Muzyka autystycznego odrętwienia

Wśród wielu zabiegów kompozytorskich zwraca także uwagę specyficzna instrumentacja, mająca oddawać klimat odosobnienia. Jest to brzmienie, które wiąże się u kompozytora z wyobrażeniem lodu i odrętwienia, także emocjonalnego. Obecne jest np. w jego operze *Schneewittchen*, gdzie partia (koncertującego niemal) continuo powierzona jest harmonice szklanej, tworzącej specyficznie odrealniony nastrój.
W *Scardanelli-Zyklus* instrument ten jest także wyraziście obecny.
Holliger chętnie sięga też przy okazji po współbrzmienia w nietemperowanym stroju.

przykład 5



przykład 6



Spotykamy je zarówno w chóralnym *Der Herbst (I)* (o strukturze radykalnie homofonicznej), jak i we wspomnianym już polifonicznie splątanym smyczkowym *Eisblumen*.

Podobnie utwory *Der Winter (III)* i *Der ferne Klang* wykonywane być powinny w stroju naturalnym (głosy kanonów zbudowane zostały na trójdźwiękach majorowych, rozumianych jako współbrzmienie 4., 5., oraz 6. dźwięku składowego) i za swą brzmieniową zasadę przyjmują mikrotonalne oscylacje harmoniczne wobec pedałowego C-dur. Oba oparte zostały na tej samej konstrukcji zwierciadlanego kanonu.

Metodę budowania takich kanonów możemy prześledzić szczegółowo na przykładzie *Der Winter (III)*.

Pierwszy segment to podwójny kanon lustrzany – A i B (wykonywany przez głosy 1 i 4 oraz 2 i 3, które stanowią tu stałe pary).

W przypadku kanonu A mamy do czynienia z kontrapunktem ruchu prostego z jego ruchem wstecznym w transpozycji (1/4 tonu wyżej) – tak więc z odbiciem „pionowym", a w przypadku kanonu B z równoczesnością postaci zasadniczej z jej inwersją – odbiciem „w poziomie".

przykład 8

Gdy wszystkie głosy zbiegają się ponownie na wyjściowym C-dur, po fermacie pojawia się drugie przedstawienie kanonu lustrzanego A.

Tym razem głos prowadzący (bez żadnych zmian w stosunku do oryginału) ma za kontrapunkt swój ruch wsteczny (tym razem bez transpozycji) oraz temat kanonu B w raku. Jako kontrapunkt swobodny utworzona jest „linia melodyczna" C, która stanie się podstawą kolejnego kanonu lustrzanego.

przykład 9

W trzecim segmencie zasadniczą rolę odgrywa kanon C – ruch prosty (dokładne powtórzenie linii z poprzedniego segmentu) w kontrapunkcie do jego inwersji (lustrzane odbicie w poziomie).

Głosem towarzyszącym mu jest A w odwróceniu, w raku i transpozycji o 1/4 tonu w górę (nawiązanie do pierwszego przeprowadzenia kanonu A). Dokomponowany jest dopełniający swobodnie głos D.

Finalnie całość zbiega się znowu w C-dur.

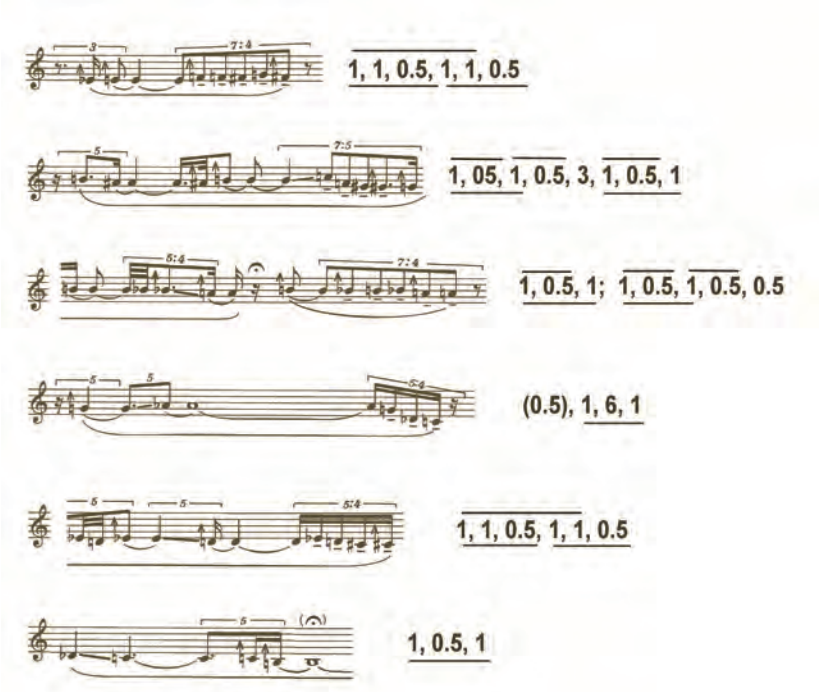
przykład 10

Technika kanonu lustrzanego ma tu wyjątkowo spekulatywny charakter, którego istotą jest pozbawienie muzyki jej charakteru narracyjno-temporalnego.

Kompozytor zestawia tu niejako ze sobą dwa pojęcia: „aeternitas" – nieskończoną nieruchomość (niezmiennego, burdonowego trójdźwięku) oraz „semperitas" – nieskończony, dyskretny przepływ czasu, zaklęty w lustrzanych odbiciach kanonicznych.

W partyturze *Der Winter (III)* nie został zanotowany rytm, ani dokładne proporcje czasowe między głosami, tylko przybliżone tempo,

przykład 7



w jakim powinien toczyć się ruch. Jest to więc muzyka poza rytmem i metrum.

Ostinato funebre

Ukoronowaniem symboliki całego cyklu stało się napisane jako ostatnie, instrumentalne ostinato funebre na orkiestrę kameralną.

Utwór ma formę passacaglii opartej na temacie charakterystycznego motywu tercji z mozartowskiej *Maurerische Trauermusik*, które obecne są stale, choć nieraz w postaci zamaskowanej (np. brzmień multifonicznych oboju lub fagotu), w kolejnych parach instrumentalnych.

73-taktowa kompozycja przedzielona jest w połowie – po 37 taktach – wyraźną cezurą. W jej pierwszej części ćwierćnuta ma wartość 37 uderzeń na minutę, a w drugiej symboliczne 36.

Muzyka do momentu cezury rozwija się w kierunku konfliktu ciągłego legata tematu passacaglii i impulsowych interwencji ze „świata zewnętrznego", a po cezurze stopniowo zanika i przechodzi w szum.

Rytmikę utworu z mechaniczną precyzją, co 8 ćwierćnut, wyznacza w partii wielkiego bębna imitacja uderzenia serca, sugerująca jakąś uchwyconą i zintensyfikowaną akustycznie przez kompozytora skrytość całego tego procesu, któremu się przysłuchujemy. Jest to zresztą podobny efekt do zastosowanego we wcześniejszym jego utworze – *Cardiophonie*.

Sugestywnie oddaje to introwertyczny, soliptyczny i wręcz biologicznie zinternalizowany charakter tej muzyki.

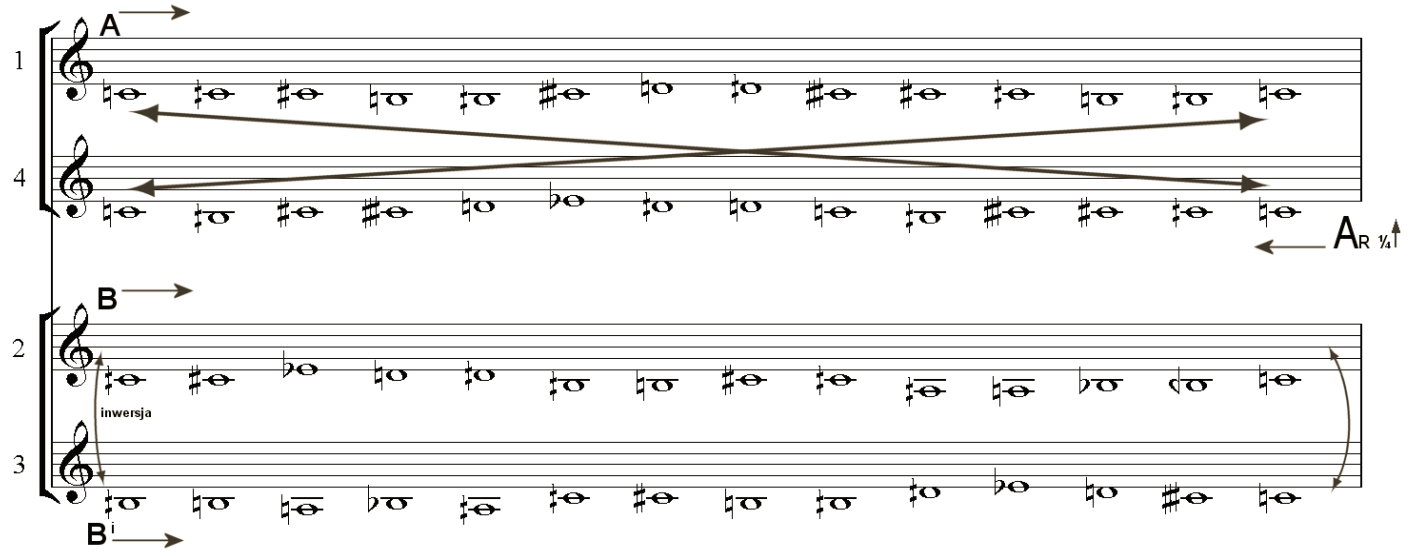
W rozbudowanej pod względem instrumentarium partii perkusji mamy do czynienia z ośmioma modelami aktywności, z których następnie trzeci i siódmy pojawiają się często obok siebie.

Po środkowej cezurze perkusyjne impulsy pobudzające krwioobieg utworu stają się częstsze, a utwór urywa się w 73 takcie, gdy akcja zostaje niespodziewanie przerwana serią uderzeń niebezpiecznie zintensyfikowanego pulsu.

Ostinato funebre stanowi niejako podsumowanie całego cyklu, łącząc w swojej ścisłej formie zarówno elementy procesualne jak i pozaczasowe, obecne w pozostałych częściach.

* * *

przykład 8



Scardanelli-Zyklus Heinza Holligera można rozumieć, poza wszystkimi jego autonomicznymi cechami, także jako pewien głos w dyskusji na temat filozoficznej istoty przeżycia estetycznego. Kompozytor w tym wielkim, metaforycznym cyklu zdaje się dawać wyraz swojemu przekonaniu, że muzyką nie jest tylko rzeczowość dźwiękowego konkretu, lecz także pewien naddatek, coś, co samo w sobie dźwiękiem nie jest, lecz mimo to w istotny sposób warunkuje odbiór i rozumienie samej kompozycji.

Muzyka w jego rozumieniu ma cechy pozaczasowego artefaktu, a nie zaledwie procesu akustycznego odczuwalnego w czasie realnym. Staje się połączeniem fizyczności dźwięku i nieuchwytnego świata nierzeczowego.

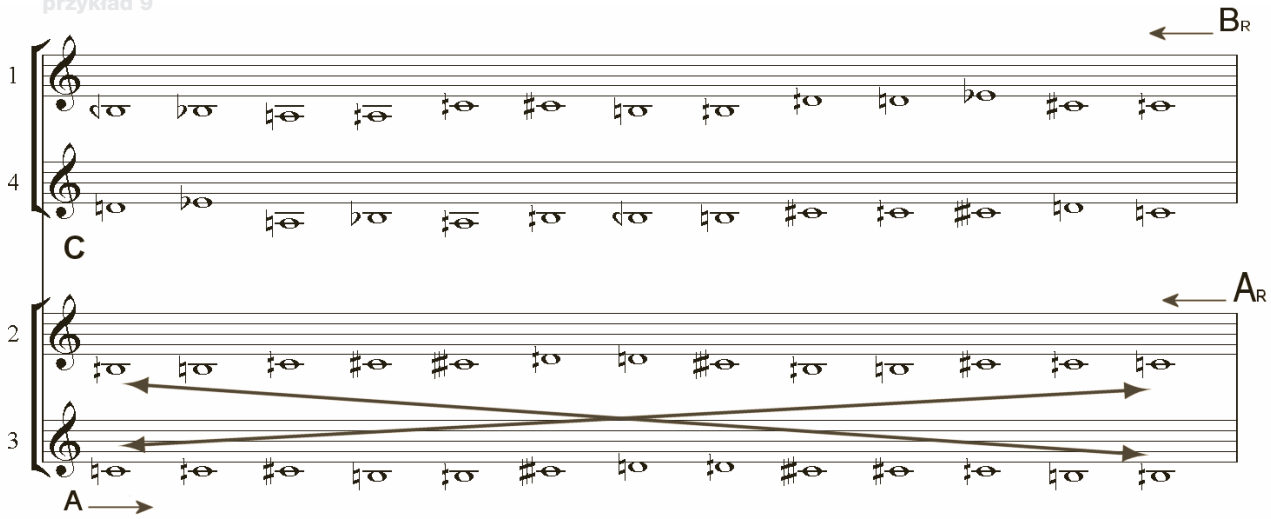
Autor podkreśla, że nie skomponowałby tak dużej ilości ścisłych, konceptualnych form, gdyby miał je tworzyć abstrakcyjnie, bez jakiejkolwiek pozamuzycznej inspiracji. Pomysły na nie przychodziły zawsze w pojedynczym impulsie biorącym swe źródło z próby wyobrażenia sobie odpowiedniego dźwiękowego przekładu tekstu poetyckiego. Dla Holligera bowiem komponowanie to jakby „akustyczne odczytywanie" rzeczywistości, tak jak poezja czy jakakolwiek literatura są jej odczytaniem językowym.

Dziś kompozytor przyznaje, że w zasadzie nie pisze już muzyki zupełnie abstrakcyjnej. Każdy – nawet czysto instrumentalny – utwór wynika z jakiegoś ukrytego związku z rzeczywistością pozamuzyczną, stając się jej mniej czy bardziej zawoalowaną alegorią. Jest w tym oczywiście także rys bergowski (Alban Berg to zresztą jeden z jego ulubionych twórców) – czyli postrzeganie muzyki jako rodzaju „życiopisania", by posłużyć się terminem Białoszewskiego. Muzyka będąca intymnym dziennikiem, pełna kodów i zakamuflowanych zapisków. Ale też stanowiąca wynik konfrontacji artysty ze światem pozamuzycznym.

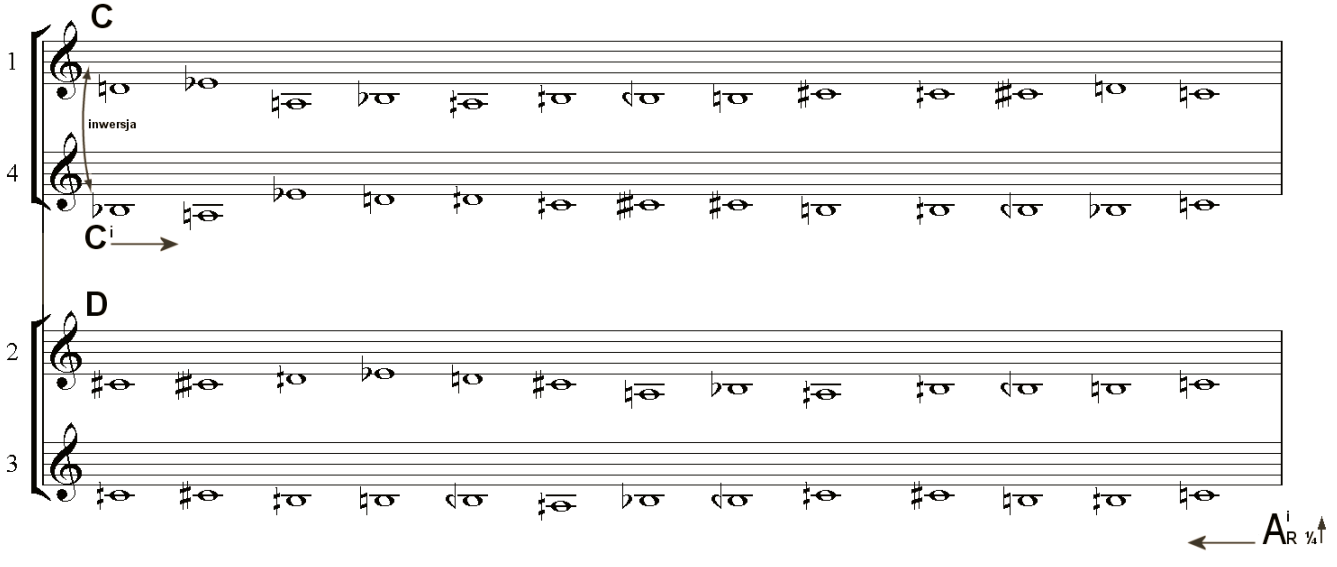
Ostatnia fascynacja kompozytora postacią Roberta Walsera, kolejnego pisarza „odrzuconego", zaowocowała nie tylko wieloma nowymi utworami, ale też – jak podkreśla Holliger – zmianą w podejściu do samej materii dźwiękowej. Dzięki ekspresyjnej postaci Walsera i jego twórczej spontaniczności, kompozytor zwrócił się ku muzyce potoczystej, wartkiej, a także zmienił sposób pisania na bardziej intuicyjny, stający skądinąd całkowicie na antypodach wykoncypowanego stylu znanego ze *Scardanelli-Zyklus*.

Nie ma chyba lepszego dowodu na to, jak silnie związana jest problematyka twórcza artysty z jego bieżącymi, intelektualnymi fascynacjami.

przykład 9



przykład 10



FIRLEJ PRESENTS:

asymmetry 4.0

FESTIVAL

3RD - 5TH OF MAY 2012

WROCLAW/POLAND

BROWAR MIESZCZANSKI

ASYMMETRYFESTIVAL.PL
FACEBOOK.COM/ASYMMETRY.FEST

/ KILLING JOKE /
/ SLEEP /
/ BOHREN & DER CLUB OF GORE /
/ RED FANG /
/ BROKEN NOTE /
/ AMENRA /

wrocław • poland
european capital of culture
2016

3 DAYS
3 STAGES
OVER 40 BANDS

john cage year
Lublin 2012

www.johncageyear.pl

Organizator:

[r] ośrodek międzykulturowych inicjatyw twórczych rozdroża

Honorowy patronat:

PATRONAT HONOROWY | PREZYDENT MIASTA LUBLIN KRZYSZTOF ŻUK

Patroni medialni:

dwójka POLSKIE RADIO · TVP KULTURA · TVP LUBLIN · RADIO LUBLIN

Glissando · akcent literatura i sztuka · kwartalnik · muzyka serpent.pl nie dla każdego · WESLEYAN UNIVERSITY PRESS

EDITION PETERS · nuta.pl dobra strona muzyki · popup www.popupmusic.pl

Paul Klee i muzyka

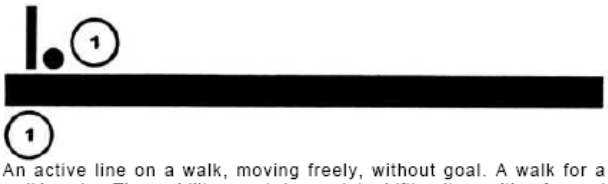
Magda Kaźmierczak

W 1950 roku Pierre Boulez dostał od Karlheinza Stockhausena pisma niemiecko-szwajcarskiego malarza Paula Klee. Wręczając je Stockhausen powiedział: *Pan zobaczy, Klee jest najlepszym nauczycielem kompozycji*[1].

Paul Klee (1879-1940) w dzieciństwie bardziej związany był z muzyką niż z twórczością plastyczną. Jego rodzice ukończyli konserwatorium, a sam Paul zaczął uczyć się gry na skrzypcach w wieku siedmiu lat. Osobą, która dała mu w prezencie pierwsze kredki, którymi rozbudziła w małym Paulu talent plastyczny, była jego babcia. Co ciekawe, niektóre z powstałych w okresie dzieciństwa rysunków Paul Klee włączył później do kolekcji swoich dzieł. Nie wiadomo, jakie dokładnie były przyczyny dokonanego później przez artystę wyboru, natomiast faktem jest, że zamiast skrzypkiem (do czego namawiali go rodzice), Klee został wybitnym malarzem. Nie stało się to od razu, prawdziwy przełom w twórczości polegający na odkryciu koloru nastąpił dopiero podczas podróży do Tunezji w 1914. Pomimo poświęcenia się malarstwu, muzyka towarzyszyła Klee przez całe życie. Jego żona Lily Stumpf pracowała jako nauczycielka gry na fortepianie, a on nie rezygnował z grania - przez jakiś czas pracował nawet jako skrzypek w orkiestrze, a także zajmował się pisaniem recenzji z koncertów oraz był częstym bywalcem opery.

Wszystko to sprawiło, że dość łatwo jest historykom sztuki stawiać tezę o niewątpliwym wpływie muzyki na twórczość malarską Paula Klee, zwłaszcza z lat 20. i 30. Dostrzec to można zresztą już w samych tytułach dzieł: *Nowa harmonia* (1936), *Fuga w czerwieni* (1921), *Polifonia* (1932). Ze strony malarza nie była to jednak prosta próba namalowania muzyki, jak czynił to na przykład August von Briesen, który z zamkniętymi oczami słuchał muzyki, aby zasłyszane dźwięki jak najwierniej przekształcić w obraz. Paul Klee nie malował muzyki, chociaż byli kompozytorzy tacy jak Gunther Schuller (*Seven Studies on Themes of Paul Klee*) i David Diamond, którzy próbowali stworzyć dźwiękowe interpretacje jego obrazów. Klee miał wiedzę muzyczną na tyle dużą, żeby wykorzystywać ją w swoich pracach plastycznych, nie zajmując się w ogóle możliwościami i efektami prób przetransponowania obrazu malarskiego na partyturę muzyczną. Był zwolennikiem idei jedności sztuk, a związki muzyki i malarstwa odnajdywał na poziomie bardziej elementarnym, dotyczącym samych procesów powstawania poszczególnych dzieł i założeń będących podwaliną obu sztuk. Podobieństwa przestrzeganych przez Paula Klee zasad tworzenia do pracy kompozytorskiej były jednym z powodów tego, że obrazy oraz teksty teoretyczne malarza stały się inspiracją dla niektórych kompozytorów, zwłaszcza zaś dla bohaterów wspomnianej wyżej anegdoty – Stockhausena i Bouleza.

Na pierwszy rzut oka obrazy Paula Klee wydają się proste, składają się bowiem z nieskomplikowanych elementów podstawowych. Jednak dłuższe przyjrzenie się każdemu z nich pozwala dostrzec wirtuozerię kompozycji, a pozorna przypadkowość okazuje się precyzyjnie budowaną formą. *Tworzenie obrazów nigdy nie zaczyna się wraz z pojawieniem się poetyckiego nastroju czy idei, ale polega na konstruowaniu jednej bądź większej ilości figur, harmonizowaniu pewnych kolorów i wartości tonalnych, lub uchyleniu wszelkich związków duchowych*[2]. Ten pochodzący z notatek artysty fragment doskonale pokazuje, czym dla Klee była twórczość. Artysta tworząc dzieło nie działa spontanicznie, robiąc dokładnie to, co podpowie mu intuicja artystyczna. Wychodzi natomiast od dokładnego badania poszczególnych elementów bazowych, które potem będą składać się na obraz. Kosmiczny punkt generujący ruch, który tworzy linię i zarazem pierwszy i drugi wymiar, dalej kolor, który zastępuje tradycyjną perspektywę i jego gradacja tworząca głębię (trzeci i czwarty wymiar) zostają w kolejnych dziełach Klee dokładnie przestudiowane. Wszystko po to, aby potem te poszczególne elementy formalne ułożyć na płaszczyźnie obrazu w doskonałą wizualną *polifonię*, osiągnąć *kosmiczną kompozycję sił*, energii, napięć. Dopiero doskonałe poznanie podstawowych elementów formalnych umożliwia, zdaniem malarza, pobudzenie wyobraźni i podążanie drogą nieskończonych możliwości twórczych. Drogą, ponieważ sztuka nie służy realizowaniu wcześniej ustalonego planu, ale jest samym nieskończonym procesem twórczym, ciągłym skrupulatnym badaniem form i barw, ich wieczną analizą i syntezą. Zdaniem Paula Klee artysta w punkcie wyjścia znajduje się jakby u początku stworzenia świata, w momencie Genesis. Jego – zawsze świadome – działanie artystyczne jest swego rodzaju powtórzeniem aktywności natury, a obrazy stają się analogiami jej wytworów. Nieregularność form, brak hierarchii i punktu centralnego kompozycji oraz widoczny np. we *Flowering* (1934) wzrost pozwalają myśleć o obrazach Klee jako o żywych organizmach, które przypominają nam o tym, że najgłębszą prawdą o człowieku jest to, że stanowi on część całości natury tworzącej i stworzonej. *Sztuka zawsze jest przenośnią wobec kosmosu. Wyzwolić elementy, zespolić je w złożone grupy, rozczłonkować je i budować z nich nowe całości od różnych stron naraz, uzyskać polifonię artystyczną, nadać spokój przez zrównoważenie ruchów (…); ale i to wciąż jeszcze nie jest sztuka w swym najwyższym kręgu. Najwyższy krąg zawiera ukrytą w wieloznaczności ostateczną tajemnicę; i tu światło intelektu bezlitośnie gaśnie*[3]. Malarstwa Klee nie można nazwać ani sztuką abstrakcyjną, ani naśladującą. *Sztuka nie odtwarza tego, co człowiek widzi, ale czyni*



An active line on a walk, moving freely, without goal. A walk for a walk's sake. The mobility agent, is a point, shifting its position forward (Fig. 1):

Fig. 1

The same line, accompanied by complementary forms (Figs. 2 and 3):

Fig. 2

Fig. 3

The same line, circumscribing itself (Fig. 4):

Fig 4

Two secondary lines, moving around an imaginary main line (Fig. 5):

Fig. 5

widocznym. Grafika dzięki swej istocie wiedzie w łatwy i naturalny sposób do abstrakcji. Jest w niej zjawiskowość i baśniowość świata wyobraźni oraz wielka precyzja wyrażania go[4] - pisał artysta.

Wspomniałam, że Paul Klee próbował dopasować pojęcia zaczerpnięte z teorii muzyki do tego, co dostrzec można na płaszczyźnie obrazu. Szukał zwłaszcza możliwości wizualnej realizacji polifonii, której czasowość zostałaby zastąpiona elementem przestrzennym. Sądził, że to, co dokonało się w muzyce w osiemnastym wieku, nie dokonało się jeszcze w malarstwie, a dotarcie do polifonii w malarstwie byłoby donioślejszym wydarzeniem niż w obszarze muzyki. *Malarstwo polifoniczne ma tę wyższość nad muzyką, pisał Klee, że element czasu jest raczej przestrzenny, w jeszcze większym stopniu występuje tu element równoczesności*[5]. Wielogłosowość w malarstwie polegała na tym, by poszczególne, autonomiczne elementy składowe – punkty, linie, obszary kolorów – przenikały się w harmonijny sposób tworząc wrażenie ruchu i wewnętrznych napięć energii na płaszczyźnie obrazu. Za najpełniej realizujący ideę polifonii obraz uznaje się (za Andrew Kaganem, który jako pierwszy dogłębnie zbadał związki twórczości Klee z muzyką) *Ad Parnassum* (1932).

Zadziwia, że pomimo swej awangardowości w dziedzinie sztuk plastycznych (chociażby odrzucenie tradycyjnych podziałów), Klee nie lubił muzyki sobie współczesnej i nie interesował się nią. Nie przepadał za twórczością Schönberga ani Bartóka, uważał je za zbyt wyszukane i racjonalne. Cenił wszak nieograniczoną wolność twórczą, dla której narzędzie i metoda pracy są tylko początkiem

tworzenia, nie wyznaczają zaś efektu końcowego. Zasłuchiwał się w wielkich mistrzach osiemnastego wieku, w twórczości Bacha, ale przede wszystkim w dziełach Mozarta, które uznawał za szczytowe osiągnięcie muzyki. Sądził, że po Mozarcie żaden dalszy rozwój muzyki nie jest już możliwy. Duże wrażenie zrobiła na nim również opera Offenbacha *Les contes d'Hoffman*, do której stworzył cykl ilustracji. Jednak idee stojące za twórczością artystyczną Klee nie mają wiele wspólnego z tym, czym charakteryzuje się muzyka tak podziwianego przezeń Mozarta. Paul Klee, jak już wiemy doskonale, nie realizował wymyślonych wcześniej form idealnych. Łączą ich co prawda liryzm, zgrabność idealnej kompozycji i dowcip, ale dzieli metoda dochodzenia do momentu ukończenia dzieła. Mozart w swoich kompozycjach mistrzowsko realizował wymyślone wcześniej schematy i nie mógł wyjść poza ścisłą formę, porządek i hierarchiczność poszczególnych elementów składowych (chociaż gdy sam występował publicznie, lubił improwizować). Dlatego też niektórzy sądzą, że mimo braku zainteresowania Klee muzyką dwudziestowieczną, jego pracom bliżej do serialnych dzieł Antona Weberna niż kompozycji Mozarta[6].

Warto jako ciekawostkę dodać, że i Klee, i Webern czytali i wiele czerpali z pism Goethego. Od niego właśnie pochodzi wyznawana przez obu artystów teoria jedności natury wszystkich procesów twórczych i istnienia stojących za nimi fundamentalnych praw oraz idea złożoności zjawisk, które można rozłożyć na jak najprostsze elementy[7]. Serializm jako technika komponowania polega właśnie na ciągłym przetwarzaniu w kolejnych uporządkowanych seriach (czy konstelacjach) tych samych autonomicznych elementów – materiału dźwiękowego, wartości rytmicznych, barwy, artykulacji, stopni dynamiki. Układ elementów nie jest z założenia hierarchiczny, żaden dźwięk nie może być częstszy i ważniejszy od innego. Mały zasób dźwięków, ale wielka liczba możliwych stosunków między nimi sprawia, że poddanie ścisłej kontroli i staranne uporządkowanie wszystkich części składowych umożliwia twórcy olbrzymią ilość sposobów wykorzystania ich w kompozycji. Organiczność dzieła, jego pozorna prostota, pod której warstwą znajdują się misternie i dokładnie uporządkowane elementy formalne przypomina sposób, w jaki opisywaliśmy obrazy Paula Klee. Wskazane podobieństwa między Klee i Webernem pomagają również wyjaśnić, skąd mogła się wziąć fascynacja malarzem Stockhausena i Bouleza oraz czego mógł ich on nauczyć.

Paul Klee w doskonały sposób łączył w swej twórczości skrupulatność badań samodzielnych elementów i możliwości ich wykorzystania na płaszczyźnie obrazu z nieograniczoną inwencją twórczą. Jego wyobraźnia, dzięki wiedzy czerpanej z eksperymentów z linią, kolorem i walorem, poszerzała jeszcze swoje granice, aż do nieskończoności „kosmosu form". Pisał Klee: *Elementy powinny tworzyć formy, nie zatracając się przy tym. Zachowując swe istnienie. Zwykle elementów musi być wiele, żeby utworzyć formy lub przedmioty czy inne rzeczy drugiego stopnia. Płaszczyzny utworzone z linii pozostających we wzajemnym stosunku (…) albo utwory przestrzenne złożone z energii posiadających odniesienie do trzeciego wymiaru (…). Dzięki takiemu wzbogaceniu symfonii form rosną w nieskończoność możliwości wariacji, a tym samym możliwości wyrazu w dziedzinie idei*[8]. Paul Klee poświęcał każdemu z elementów i układaniu ich w dzieło plastyczne wiele uwagi, aby nie ujawniały zbyt wiele, tylko kreowały zmysłowy, nierzeczywisty i nieoczywisty, choć mocno ustrukturyzowany obraz. Dbał, żeby figury na obrazach nie przedstawiały dosłownie tego, co możemy zobaczyć w świecie, a ich elementy formalne były ułożone *tak czysto i tak logicznie, by każdy z nich był nieodzowny tam, gdzie został umieszczony*[9].

Boulez napisał nawet książkę poświęconą twórczości Paula Klee, w której przez pryzmat zachwytu nad jego dziełem opisuje tak naprawdę również swoją metodę pracy. Jak pisze Christophe Casagrande, autor artykułu poświęconego relacjom Bouleza z dziedzictwem Klee, kompozytor opisuje swoje dzieło jako *ukryte, schowane, w którym nic nie wywoływane jest jako oczywiste i koniecznym jest poczynić ciągły wysiłek, aby uchwycić człowieka, jego myślenie i dzieło*[10]. Bouleza, tak jak Klee, nie interesuje bezpośrednia transpozycja pomiędzy obrazem i muzyką. Związki obu dziedzin charakteryzuje jako kłącze, którego rozgałęzienia rozciągają się pomiędzy obiema sztukami. Muzyka i sztuki plastyczne nie są i nie mogą być tym samym, ale mogą wychodzić z tych samych założeń i wykorzystywać te same idee, na przykład kontrapunktu rozumianego jako ornamentacji. Wśród stosowanych przez Paula Klee terminów zaczerpniętych z teorii muzyki znajdowało się związane bezpośrednio z polifonią pojęcie kontrapunktu. Malarzowi było ono potrzebne do zbadania możliwości wykorzystania linii i organizacji jej energii w przestrzeni obrazu. Czym jest kontrapunkt, tłumaczył

1
Christophe Casagrande, "…Pierre Boulez – el Pais Fertil – Paul Klee…", *revista redes música* / enero-junio 2007, s. 64.

2
Nancy Perloff, „Klee and Webern: Speculations on Modernist Theories of Composition", [w:] *The Musical Quarterly*, Vol. 69, No. 2, s. 188.3.

3
Paul Klee, „Wyznanie twórcy", tłum. J. Maurin-Białostocka, [w:] *Artyści o sztuce*, s. 277.

4
Tamże, s. 274.

5
Paul Klee, "Z dzienników", tłum. J. Maurin-Białostocka, [w:] *Artyści o sztuce*, s 271.

6

Sugeruje to m. in. Nancy Perloff w artykule „Klee and Webern: Speculations on Modernist Theories of Composition".

7
Nancy Perloff, „Klee and Webern", dz. cyt., s. 186.

8
Paul Klee, „Wyznanie twórcy", s. 275.

9
Paul Klee, „O sztuce nowoczesnej", tłum. J. Maurin-Białostocka, [w:] *Artyści o sztuce*, s. 281.

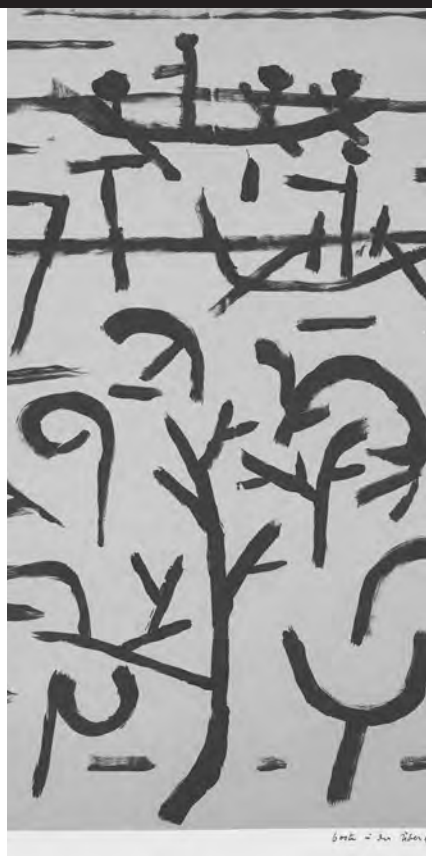
10
Christophe Casagrande, „…Pierre Boulez...", s. 65. Związki Bouleza z Klee opisuję na podstawie tego artykułu.

1112
Ch. Casagrande, „...Pierre Boulez...", s. 74.

12
Rainer Maria Rilke, tłum. M. Prosowska, za: H. Damisch, *Okno w żółci kadmowej*, s. 176.

na przykładzie mężczyzny spacerującego z psem po parku. Ruch mężczyzny wyznacza pewną linię główną, wokół której biegnie linia wyznaczana przez ruch psa (kontrapunkt). Nie są od siebie niezależni, ich energie wpływają bezpośrednio na siebie, tak, że ich podwójny ruch staje się ruchem wspólnym. Tę ideę Boulez wykorzystał na przykład w utworze *… explosant-fixe…* (1993). Rozumie on rozwój linii w muzyce jako proces energetyczny. Jego celem jest, żebyśmy nie słyszeli poszczególnych dźwięków, tylko pewną ciągłość, zupełnie tak, jak to się dzieje na obrazach Klee, których poszczególne elementy układają się w jedność. Oglądając obraz *Ad Parnassum* nie możemy wyłączyć wszystkich poszczególnych punktów z całości, rozpatrywać ich w oderwaniu od ich ułożenia w linie i wywoływanego przez nie wrażenia drżenia, układu kolorystycznego, zmieniających się na przestrzeni obrazu walorów barw. Boulez chciał, żebyśmy *postarali się nie słuchać nut ani rytmu w taki sposób, w jaki się one rozwijają, czyli jedno po drugim, ale poczuć ciążenie lub napięcie wewnętrzne, poczuć prąd płynący do wnętrza, z którego aktywują się nieprzewidywalne zdarzenia*[11]. Udało mu się to uczynić również dzięki temu, że nauczył się od Paula Klee wykorzystywać minimum środków tak, by nie zatracić absolutnej energii, ale rozwinąć ją w jak największej liczbie kreatywnych procesów i otworzyć dzięki temu przed odbiorcą jego sztuki nieskończony kosmos form.

Powiązań sztuki Paula Klee z muzyką jest na pewno wiele więcej. Wszak Rainer Maria Rilke napisał o jego dziele tak: *To, że jego rysunek jest często zapisem muzycznym, zgadłbym, nawet nie wiedząc o tym, że z niesłabnącym zapałem grywał na skrzypcach. Jest to w moim odczuciu najbardziej deprymujący punkt w jego artystycznej egzystencji; jako że nawet jeśli muzyka umożliwia kresce osadzenie w konieczności wartościowej zarówno tu, jak i tam, to nie mogę bez pewnego dreszczyku przypatrywać się zmowie sztuk za plecami natury; tak, jakbyśmy mieli pewnego dnia, z zupełnego zaskoczenia i przerażająco nieprzygotowani, przeżyć atak nadchodzący stamtąd*[12].



ekstaza poprzez asceze

przewodnik

tonus-music, czyli szwajcarski minimal jazz?

Pola Trąbińska

[źródło]

W 1993 roku w Bernie szwajcarski muzyk i kompozytor, Don Li, zakłada Tonus-Music Labor, przyczółek skupiający wokół siebie zainteresowanych podobną stylistyką muzyczną twórców i wykonawców. Określenie 'tonus-music' (z ang.: 'tonicity' – napięcie spoczynkowe mięśni), bierze swój początek w specyficznym podejściu do kreowania formy muzycznej polegającej na skrajnej redukcji materiału oraz utrzymaniu wrażenia stałego napięcia melodyczno-harmonicznego uzyskiwanego poprzez długotrwałe, niemalże rytualne repetowanie pojedynczych fraz umieszczonych w konkretnym przedziale czasowym, w ramach którego dokonują się ewentualne modyfikacje metryczne. Głównym założeniem tej koncepcji jest zatem poszukiwanie równowagi pomiędzy skomplikowanymi kombinacjami struktur rytmicznych a dźwiękową ascezą. Postulaty tonus-music najpełniej realizowane są podczas wykonań na żywo.
W laboratorium Dona Li pracuje rzesza artystów związanych ze szwajcarską sceną muzyki klasycznej, jazzowej, a nawet elektronicznej. Jego działalność obejmuje cykl konceptualnych wydarzeń audiowizualnych, warsztatów muzycznych oraz Tonus-Music Records, wytwórnia muzyczna, regularnie wydająca płyty powiązanych z nią wykonawców.

[ludzie]

Don Li

Tak naprawdę Don Pfäffli, czyli najważniejsza postać w Tonus-Music Labor, pomysłodawca i ojciec założyciel. Urodzony w 1971 roku w Bernie i wychowany w rodzinie grafików, mimo odgórnie zaplanowanej przyszłości artysty plastyka już od najmłodszych lat poczuwał się do bycia muzykiem. Rozpoczął więc naukę gry na saksofonie, fortepianie i perkusji, a już jako szesnastolatek komponował swoje pierwsze utwory. Początkowy kierunek jego poszukiwań wyznaczyło spotkanie z jazzem i inspiracja muzyczną spuścizną pozostawioną przez Charliego Parkera i Johna Coltrane'a. Wykonania swoich wczesnych kompozycji realizował w sekstecie Tonus, w skład którego wchodzili: Mich Gerber, Nik Bärtsch, Björn Meyer, Werner Hasler, Marco Agovino oraz Patrick Lerjen. Wkrótce okazało się, że improwizacja jazzowa nie była jednak typem narracji i ekspresji w pełni odpowiadającym jego oczekiwaniom, bowiem nadmiernie eksponowała indywidualność i przenosiła ze sobą nieprzewidywalne ładunki emocjonalne. Zafascynowany filozofią Dalekiego Wschodu, zaczął dążyć do tworzenia dzieł o charakterze kontemplacyjnym, poprzez ograniczenie warstwy melodycznej do zapętlonych schematów powtarzanych jak mantry starał się nadawać im wymiar medytacyjny.

Forma tych kompozycji ma kształt ściśle zaplanowanej konstrukcji, w której poszczególne instrumenty za pomocą brzmienia jeszcze silniej potęgują wrażenie nieustannego ciążenia i napięcia. Utwory zamykają się zazwyczaj w 60 minutach, przy czym warstwa dźwiękowa jest zsynchronizowana z odpowiednio dobranymi treściami wizualnym i wzbogacona o generowane przez komputer efekty elektroniczne. Stan towarzyszący słuchaniu takiej muzyki Don Li nazywa uważnością, gotowością, byciem „tu i teraz", co bezpośrednio pokrywa się z podstawowymi założeniami ideologicznymi buddyzmu zen. Artysta otwarcie przyznaje się do wzorowania na zdobyczach minimalizmu szkoły amerykańskiej Do współpracy zapraszał wielu znakomitych muzyków, takich jak Jojo Mayer, Skúli Sverrisson, Sanju Sahai, Asita Hamidi, Sha, Zimoun, Vidya Shah, Christian Zehnder. Jako kompozytor, wykonawca (obecnie koncentruje się na grze na klarnecie basowym) i producent, pilnie czuwa nad całokształtem prac w Tonus-Music Labor i aktywnie angażuje się w działania innych wykonawców objętych patronatem. Swymi licznymi konceptualnymi koncertami obiegł Europę, odwiedził także Rosję i Nowy Jork.

Płyta *Gen* z lat 1999-2001 stanowi pierwszą w dorobku twórcy oficjalną dokumentację realizowania koncepcji tonus-music. Nagranie zarejestrowano we współpracy z pianistą Nikiem Bärtschem (wówczas obydwaj muzycy żyli ze sobą jeszcze we względnie dobrych stosunkach). Ponadto sekcja rytmiczna została wzbogacona o saksofon altowy (sam Don Li), trąbkę (Werner Hasler) oraz gitarę (Patric Lerjen). Album *Trigon* z 2000 roku to godzinny zapis rytualnego kreowania kameralnej przestrzeni muzycznej poprzez nieprzerwany strumień dźwięków i jednoczesną redukcji roli improwizacji poszczególnych instrumentów. Począwszy od tego projektu, poprzez kolejne, ściśle spokrewnione stylistycznie z poprzednimi, tj. Kun (2002) oraz *Out Of Body Experience* (2006), stale wykorzystywanym składem było trio muzyków obejmujące bas, perkusję oraz saksofon altowy wymiennie z klarnetem basowym.

Najbardziej interesujące od strony formalnej wydają się jednak realizacje muzyczne powstałe we współpracy z artystą Frantickiem Klossnerem. *15 Squared*, kompozycja napisana w 2004 roku, została wykorzystana w projekcie *Ortung/Localisation* uświetniającym inaugurację budowy nowego placu przy berneńskim parlamencie. Praca nad warstwą wizualną i dźwiękową miała przebiegać symultanicznie, toteż twórcy musieli skonstruować system właściwej koordynacji tych dwóch elementów. Punktem wyjścia dla procesu komponowania muzyki stały się więc sekwencje obrazów obejmujące czas 5, 10, 15 bądź 30 sekund. Uwzględniając treści prezentowane w filmie, Don Li napisał osiemdziesiąt kombinacji rytmicznych, z których każda trwała 45 sekund. Utrzymane w metrum 15/8 oraz tempie *Largo* (60 bpm, gdzie jednym uderzeniem jest ćwierćnuta), były zintegrowane z materiałem wideo przedstawiającym archiwalne ujęcia starego rynku otoczonego budynkami parlamentu. Stale zmieniająca się instrumentacja w połączeniu z siłą napędową rytmu harmonicznego doskonale oddała charakter treści zawartych w obrazach. Utwór został zaaranżowany na kwintet smyczkowy (troje skrzypiec, altówkę oraz wiolonczelę), klarnet, klarnet kontrabasowy, xalę (o tym instrumencie za chwilę), marimbę, fortepian oraz perkusję, a zarejestrowane nagranie zostało wydane w 2008 roku na płycie.

A Portrait Of Edith Piaf to kolejny projekt duetu Li-Kossler będący zapisem muzyki napi-sanej do baletu *La Sincérité* zamówionego przez Stadttheater w Bernie, współczesnej interpretacji spuścizny pozostawionej przez legendarną Edith Piaf. Stojąc przed nie lada wyzwaniem (jak sam przyznał, nigdy wcześniej nie miał do czynienia z tego rodzaju zadaniem), kompozytor postanowił dokonać muzycznego opracowania niektórych z wypowiedzi artystki. Poprzez analizę archiwalnych nagrań wywiadów i licznych rozmów przeprowadzonych z francuską wokalistką dokładnie poznał melodię i rytm jej głosu. Dowiódł, że czterdzieści lat po śmierci Piaf jej słowa same w sobie budują nową ścieżkę dźwiękową. Z metodą, którą po-służył się Don Li, eksperymentowali już w latach 70. Steve Reich lub Hermeto Pasqual. Brzmienie fortepianu, najczęściej wykorzystywanego w piosenkach artystki rodzaju akompaniamentu, przyjęto jako punkt centralny kompozycji, natomiast poszczególne dźwięki podstawione pod odcinki wybranych wypowiedzi wokalistki miały oddawać naturalny puls i ambitus jej mowy. Tak przygotowane sample, zapisywane przy pomocy programu komputerowego, były podstawą do późniejszego dogrywania kolejnych instrumentów – klarnetu basowego, basu i perkusji. Proste, przechodzące płynnie z jednej w drugą, pozbawione gwałtownych progresji harmonicznych, struktury melodyczne dawały wrażenie nieskończoności i otwartości formy. Zapętlone cykle fraz mogły być interpretowane jedynie w odniesieniu do wykorzystanych komentarzy Edith Piaf, zgodnie z założeniem kompozytora nie przenosiły żadnych ponaddźwiękowych znaczeń i nie budowały samodzielnych treści.

Najświeższym projektem zrealizowanym przy współudziale kompozytora jest dzieło *That Land* zamieszczone na płycie z 2009 roku pod tym samym tytułem, będące muzyczną ilustracją do wideoinstalacji Pierre'a-Yvesa Borgeaud. Za użyte brzmienia fortepianu i żywą elektronikę odpowiedzialny był tym razem Peter Scherer, znany między innymi ze współpracy z Billem Frisellem czy Laurie Anderson. Muzycy, posiłkując się wstępnym szkicem formy sporządzonym przez Dona Li, mieli za zadanie zaimprowizować narrację do wyświetlanych na ekranie ascetycznych pejzaży. Z powodzeniem dopuścili się kolejnej próby znalezienia równowagi między obrazem a dźwiękiem.

Obecnie Don Pfäffli zajmuje się promowaniem pozostałych artystów z Tonus-Music Labor, koncentrując się na produkcji kolejnych wydawnictw swojej wytwórni. Nie ustaje jednak w swych poszukiwaniach, koordynuje prace nad cyklem wydarzeń w ramach projektu Orbital Garden, którego inaugurację przewidziano na kwiecień 2012 roku.

Ania Losinger

Berneńska artystka, która stworzyła swój autorski instrument o nazwie xala, będący ucieleśnieniem marzeń o tworzeniu ekspresji za pomocą muzyki i tańca przez jedną osobę w tym samym momencie. Po zdobyciu klasycznego wykształcenia baletowego w prestiżowym Na-tional Rhythmic Gymnastics Squad, usilnie poszukiwała niezbadanych jeszcze przez siebie form tanecznych, aż zafascynowana pulsującym rytmem zatrzymała się na dłużej przy flamenco, co w niedługim czasie zaowocowało kilkakrotnymi wizytami w Hiszpanii. Studiując rytmikę w Konserwatorium Muzycznym w Zurychy, podjęła również pracę nauczycielki gry na fortepianie oraz akompaniatorki podczas zajęć tańca współczesnego. W latach 1997-1999 była związana z grupą taneczną *Flamencos en route*.

Na przełomie 1998 i 1999 Ania Losinger wraz z zaprzyjaźnionym projektantem i konstruktorem instrumentów, Markiem von

Niederhäusernem, rozsławiła pierwszy na świecie ksylofon podłogowy, którego brzmienie uzyskuje się jedynie poprzez taniec. Xala składa się z 24 strojonych drewnianych i metalowych paneli o powierzchni 4,5 m^2 i wadze 400 kg. Do gry na tym unikalnym instrumencie potrzebne są dwie drewniane żerdzie oraz specjalistyczne obuwie przystosowane do tańczenia flamenco. Proces wydawania dźwięków odbywa się jedynie za pomocą konkretnych metod uderzeń oraz opracowanych układów kroków. Ze swoim pierwszym projektem *Soneto* zrealizowanym pod reżyserską opieką Christiana Mattisa Ania Losinger zjeździła całą Europę. Wydany pod szyldem wytwórni Tonus-Music album Xala stanowi dokumentację jej współpracy z kompozytorem Donem Li. Koncepcja abstrakcyjnej syntezy ruchu i dźwięku ujętej w ramach repetowanych struktur melodyczno-rytmicznych wprowadzających w stan medytacji spodobała się mistrzowi na tyle, że postanowił dołączyć do nagrań audio wideoklip ukazujący zasady działania xali i możliwości, jakie ten instrument stwarza dla każdorazowego wykonania muzycznego. Płyta *New Ballet for Xala* z 2004 roku zawiera materiał zarejestrowany podczas widowiska taneczno-muzycznego powstałego przy udziale Pierre'a-Yvesa Borgeaud odpowiadającego za stronę wizualną wydarzenia, Ani Losinger, głównego aranżera i wykonawcy, a także Dona Li, producenta i autora wszystkich kompozycji. Jest to siedmioczęściowa suita utrzymana w koncepcji tonus-music. Ze względu na ograniczenia artykulacyjne i tonalne xali, kompozytor położył tu nacisk na zależności rytmiczne oraz homogeniczne brzmienie wykorzystanego kwartetu smyczkowego. W 2007 roku w wyniku licznych konsultacji z Hamperem von Niederhäusernem oraz poczynionych ulepszeń i modyfikacji pierwotnej wersji instrumentu, nowa, ulepszona xala ujrzała światło dzienne. Jednym z ważniejszych projektów w dorobku Losinger okazało się dzieło The Five Elements vol.1 zrealizowane w 2006 roku wraz z marimbistą Mathiasem Eserem. Przedsięwzięcie to, patronowane przez fundację Pro Helvetia, zostało bardzo ciepło przyjęte na festiwalach w całej Europie. Artyści mieli też okazję zaprezentować się cztery lata temu w Polsce podczas krakowskiego Audio Art.

Mik Keusen

Obecnie najbliższy współpracownik i podopieczny Dona Li. W wieku 8 lat rozpoczął naukę gry na fortepianie, a już jako nastolatek interesował się muzyką etniczną i jazzową. Pierwsze koncerty, interakcje z innymi muzykami oraz zetknięcie ze światem improwizacji wprowadziły go na ścieżkę poszukiwań kierunku własnej ekspresji muzycznej. Będąc świeżo po ukończeniu studiów na wydziale fortepianu jazzowego na Uniwersytecie Muzycznym w Lucernie, trafił w 2000 roku do Tonus-Music Labor, gdzie zafascynowany koncepcją redukcji i repetycji wcielił się w skład projektów Zimoun Momental oraz Zimoun NÅ. Materiał stworzył we współpracy z liderem grupy, basistą o pseudonimie Zimoun, Donem Li i Philippem Schaufelbergerem. Przełomowym momentem stało się spotkanie z klarnecistą i saksofonistą ukrywającym się pod pseudonimem Sha, z którym założył zespół Sha's Banryu. Mate-riał pochodzący z płyty *Chessboxing Vol. I* oprócz standardowego ujęcia koncepcji tonus-music w użytym instrumentarium obejmował także przepiękne, przestrzenne wokalizy kontrabasistki Anny Trauffer.

Keusen, mocno zainspirowany niezależną działalnością muzyczną Nika Bärtscha, postanawia w 2003 roku stworzyć własny kwartet o nazwie BLAU. Muzycznie miał on być kontynuacją i rozwinięciem pomysłów realizowanych w Sha's Banryu, angażował także tych samych artystów (Sha, Anna Trauffer). Rok później Axell and Max Koch-Foundation przyznała muzykom nagrodę za „doskonałą koncepcję brzmieniową", co popchnęło skład do nagrania pierwszego albumu. Na płycie *Blau* znalazły się utwory utrzymane głównie w stylistyce Tonus-Music Labor, da się w nich jednak usłyszeć więcej jazzujących elementów, zwłaszcza w warstwie harmonicznej oraz nowatorskie potraktowanie głosu będącego równouprawnionym instrumentem do kreowania organicznej jedności oraz nieodpartego wrażenia uczestnictwa w sesji medytacyjnej. Materiał wydano w 2005 roku, a niecałe sześć lat później na rynku pojawiła się nowa propozycja o wdzięcznej nazwie *Nalu*. Słowo to, zaczerpnięte z języka hawajskiego, oznacza 'falę', 'surfowanie', a także 'medytację'. Taki też miał być w założeniu charakter muzycznej zawartości drugiego albumu kwartetu - muzyka oddająca uczucie swobodnego unoszenia się na morskiej fali, poruszania zgodnie z rytmem wody. Stopniowo rozwijające się, powtarzane frazy stwarzają poczucie niezwykłej płynności formy, a zastosowane zmiany artykulacyjne bądź dynamiczne wewnątrz formy wydają się być głęboko przemyślane. Wykorzystany głos i pozostałe instrumenty składają się na jeden,

[ścieżki internetowe]

www.tonus-music-records.com
www.xala.ch
www.mikkeusen.ch
www.andreas-stahel.ch
www.nikbaertsch.com

prężnie działający organizm dryfujący wokół chwytliwych, pięknych w swej prostocie zwrotów melodycznych.

W ramach stypendium artystycznego, jakie Keusen otrzymał od urzędu miasta, mógł wyjechać na sześć miesięcy do Indii, by pod kierunkiem takich nauczycieli jak Manju Sunda-ram, Sri Jamuna Ballabh „Bhaiyan-ji" Gujrati oraz Sagar Gujrati pogłębiać studia w klasie tabli i organów stroikowych. Doświadczenia zebrane podczas podróży pozwoliły mu na przetarcie szlaków wytyczonych przez samego Dona Li i utwierdziły w przekonaniu, że obrany przez niego kierunek muzycznych poszukiwań jest jak najbardziej słuszny.

Andreas Stahel

Performer, flecista, kompozytor. Urodzony w 1967 w St. Gallen naukę gry na flecie podjął w wieku 11 lat. Zdobywszy klasyczne wykształcenie muzyczne, z impetem wkroczył w świat improwizacji, odkrywania samego siebie i swojego indywidualnego języka dźwiękowego. Od zawsze interesowało go zjawisko korespondencji sztuk, toteż podejmował współpracę z artystami działającymi na różnych polach sztuki, w tym teatru, poezji, malarstwa, a nawet tańca. Nie stronił przy tym od inspiracji jazzem, flamenco, minimalem, free improv, klasyczną muzyką współczesną i awangardową. Kiedy porwał się na eksperymenty z didgeridoo, zafascynowała go technika śpiewu alikwotowego, którą próbował przenieść na grunt gry na flecie kontrabasowym. W ten sposób opracował osobistą koncepcję polegającą na połączeniu za pomocą permanentnego oddechu jednoczesnego wydobywania dźwięków z instrumentu oraz posługiwania się własnym głosem, co automatycznie zbliżyło go do głównych założeń tonus-music. Stahel na gorąco improwizuje ciągnące się konstrukcje melodyczne, których jednostkę metryczną wyznaczają naturalne cezury wdechu i wydechu. Wrażenie nieprzerwanego napięcia w trakcie wykonania zostaje zwielokrotnione poprzez sięganie po różne rodzaje barw i brzmień. Pulsujący, rezonujący charakter tej muzyki oddaje doskonale wymiar kontemplacyjny, wzmagając poczucie uważności umysłu.
Helix Felix z roku 2003 to próba zarejestrowania dokonań niezwykłego muzyka obejmująca szereg transowych kompozycji. Oprócz gry na fletach (głównie altowym i kontrabasowym), śpiewu alikwotowego, nagrane zostały także rytmiczne kroki Andreasa Stahela.

Zadziwiającym jest fakt, jak barwna potrafi być przestrzeń akustyczna wykreowana przez jednego człowieka bez żadnej ingerencji elektroniki. Na *Circular Hocket* artysta dalej podąża tropem wyznaczonym pierwszą płytą. Utwory składające się z zapętlonych, zredukowanych melodycznie motywów są oparte na skali doryckiej, niektóre utrzymane w zapierającym dech w piersiach zawrotnym tempie, ocierają się o stylistykę klasycznej muzyki współczesnej, szczególnie szkoły minimalistów amerykańskich, czy też ambientu.

Nik Bärtsch

Syn marnotrawny Tonus-Music Labor. Absolwent Musikhochschule Zürich, pianista, kompozytor, producent. W latach 1998–2001 studiował na Uniwersytecie w Zurychu filozofię, lingwistykę oraz muzykologię. Zainteresowany oddziaływaniem ruchu na muzykę, kształcił się w sztukach walki i różnych metodach pracy nad ciałem, między innymi aikido, ćwiczeniach Fedelkreisa czy też systemem Gyrotonic. Początkowo powiązany ze środowiskiem Dona Li, szybko znalazł własną drogę twórczą, zakładając własną wytwórnię Ronin Rhythm Records. Swoją koncepcję muzyczną określa jako ritual groove music, której komponenty wykazują podobieństwo do architektonicznie zorganizowanej przestrzeni objętej nadrzędnymi zasadami redukcji i redukcji. Tak zintegrowany wewnętrznie utwór zwany modułem podlega licznym modyfikacjom metrycznym, przesunięciom rytmu i akcentacji, jednak przebieg formy zależy od wzajemnego oddziaływania muzyków biorących udział w wykonaniu. Artyści składający się na niezwykle sprawnie funkcjonujący organizm dopuszczają możliwość improwizacji i kreowania danej kompozycji na żywo.

Pierwsze muzyczne kroki Bärtsch stawiał pod szyldem Tonus-Music Records i pojawił się jako jeden z instrumentalistów na płycie Dona Li, *Gen,* z 2001 roku. W tym samym czasie założył kolektyw Mobile, z którym konsekwentnie realizował swoją koncepcję muzyczną i nagrał dwa albumy, *Ritual Groove Music* (2001) oraz *AER* (2004) na preparowany fortepian (Nik Bärtsch), klarnet kontrabasowy i basowy (Sha), marimba i perkusjonalia (Mathias Eser) oraz perkusję (Kaspar Rast). Michael Melter ocenił materiał znajdujący się na płytach jako „świat surowej poezji napędzany obsesyjnym wrażeniem ruchu". Słychać tu inspiracje jazzem, klasyką, funkiem, ale także gamelanem i japońskim gagaku. Grupa współpracowała z takimi artystami jak wiolonczelista Walter Grimmer, tancerz butoh Imre Thormann oraz Ania Losinger. Z tych wspólnych działań narodziły się wspaniałe projekty: MU BLUE, czyli 36-godzinny rytuał muzyczny oraz SEE, instalacja dźwięku i obrazu.

Indywidualny styl Bärtscha skrystalizował się w okresie działalności kwintetu Ronin mającego w swym dorobku aż sześć płyt, w tym jedną koncertową. Niemałą rolę w życiu muzyka odegrał też roczny pobyt w Japonii, który stał się inspiracją dla kolejnych podejmowanych działań. Etykietka zen-funk, jaka za sprawą artysty przylgnęła do grupy, doskonale wpisuje się w osnutą wokół jej działalności ideologię bushido. Niestrudzenie kroczący drogą samuraja muzycy, Sha (klarnet basowy/kontrabasowy), Björn Meyer (bas), Andi Pupato (perkusjonalia) oraz Kaspar Rast (perkusja) rozwinęli myśl muzyczną podjętą podczas pracy z Mobile, dającą się w skrócie opisać mottem: przekazać maksymalną treść minimalnymi środkami. Trzeci studyjny album, *Holon* z 2008 roku został wydany pod szyldem słynnej wytwórni ECM, która odkrywszy charakterystyczne brzmienie szwajcarskiej sceny, najsilniej zainteresowała się nowatorskim podejściem do jazzu, jakie da się słyszeć w dokonaniach Bärtscha i jego ekipy. Najprawdopodobniej wtedy rozeszły się drogi coraz bardziej popularnego w półświatku pianisty oraz tworzącego wciąż w podziemiu Dona Li. Podstawowe elementy zaczerpnięte z języka tonus-music zostały zaanektowane poprzez koncepcję ritual groove, ta ostatnia wydaje się jednak bardziej przystępna. Bärtsch daje swoim muzykom większą swobodę i bezpośredni wpływ na przebieg formalny utworu, tym samym uzyskiwane brzmienie jest wciąż żywe. Muzyków z Ronin co poniedziałek można spotkać w zuryskim klubie Exil (niegdyś tę samą rolę pełnił nie istniejący już dzisiaj Bazillus-Club), gdzie odbywają się regularne jam sessions, podczas których można usłyszeć nowy narybek instrumentalistów oraz wokalistów coraz częściej przyjmowanych pod skrzydła wytwórni Bärtscha – Ronin Rhythm Records.

Hinterzimmer Records

8 płyt z zaplecza

Filip Lech
Jacek Plewicki
Piotr Tkacz

Hinterzimmer Records zostało założone w 2006 roku przez Reto Mädera i Rogera Zieglera. Zaczęli od wydania albumów własnych projektów (odpowiednio RM74 i Herpes Ö DeLuxe), jednak wytwórnia nie miała służyć tylko temu. Nawiązali współpracę z Kiko C. Esseivasem i Ralfem Wehowsky'm, a potem także z Rhysem Chathamem. Jak wspomina Ziegler: "Razem z Reto zarejestrowaliśmy wiele godzin muzyki, jaką Chatham stworzył z członkami The Bern Project. Następnie w studiu oddzieliliśmy ziarno od plew, poskładaliśmy ze sobą różne ścieżki, by stworzyć nowe utwory i złożyliśmy całą płytę, co zabrało w sumie około stu godzin pracy." Postrzeganie roli producenta jako aktywnego współtwórcy, a nie tylko biernego nadzorcy, miało też duże znaczenie podczas prac nad albumem Ghédalii Tazartèsa. Ziegler opowiada, że po otrzymaniu od niego utworów stwierdził, że materiał będzie wymagał obróbki. Tazartès zgodził się, dał nawet szefom Hinterzimmer *carte blanche*, mogli więc samodzielnie decydować o doborze kompozycji na płytę i ich kolejności.

Wytwórnię cechuje spora dbałość o stronę wizualną wydawnictw. Okładki w obiegającym od normy formacie zrobione są z kartonu pozyskanego z recyklingu. Za oprawę graficzną odpowiadał Reto Mäder, jednak teraz ktoś będzie musiał go w tym zastąpić. Mäder z końcem 2011 roku zdecydował się skupić na swojej działalności muzycznej, a wytwórnię pozostawił w rękach Zieglera.

Nie trzeba jednak martwić się o przyszłość Hinterzimmer, wśród zapowiedzi znajdują się albumy PRSZR (kolaboracja Pure'a i Hati), nowego projektu Z'EVa Ghost Time, Virgila Moorefielda oraz re-edycja *Voyage à l'ombre* Tazartèsa.

Rhys Chatham – *The Bern Project* (CD HINT08)

Jeśli muzyka Satiego przeznaczona była do wszelkich foyers, jeśli Eno marzył o windach, a Hinterzimmer, zgodnie ze swoją nazwą, ma wydawać muzykę do słuchania na zapleczu, to płyta Chathama z pewnością nie mieści się w kluczu tego wydawnictwa. W pomieszczeniu z tym z pewnością można by pomieścić melancholijne, jednostajne gitarowe *drone'y* Chathama z wczesnego okresu jego twórczości, które trudno odróżnić od kompozycji Glenna Branki, z którym zresztą Chatham stworzył swoje najsłynniejsze dzieło – *Guitar Trio*. Obu tych twórców wpisuje się w nurt zwany totalizmem (szczególnie *An Angel Moves Too Fast to See* Chathama czy VI symfonię Branki), który, jako bardziej złożona rytmicznie wersja minimalizmu amerykańskiego, nadał im otoczkę Kompozytorów Muzyki Współczesnej. Jakkolwiek Branca w swoich flirtach z Sonic Youth wykorzystywał swoją dystyngowaną pozycję po to, by dyscyplinować żywiołowych rockmenów, tak *The Bern Project* Chathama dowodzi, że zarówno „wysoką" kompozycję, jak i *drone* da się pogodzić z rockową, ba, stadionową energią. To prawdziwy test dla wielbicieli wyniosłego minimalizmu (czytaj: snobów).

Ani bejsbolówka Steve'a Reicha, ani przeciwsłoneczne okulary Thurstona Moore'a nie zasłonią naszych uszu przed stopniową dekonstrukcją, wręcz ruganiem dronów, jakie ma miejsce na The Bern Project. Wszystkie utwory rozpoczynają się od oswojonych przez fana muzycznej alternatywy prosto z Sacrum Profanum (jednostajny drone, ewentualnie jakiś EBow), jednak zgodnie z rockowym tytułem, jakiego nie powstydziłoby się Black Sabbath, *War in Heaven* przeradza się, bardzo, ale to bardzo powoli w… piosenkę (?), a w każdym w razie w utwór, pod koniec którego Chatham spokojnie mógłby roztrzaskać swoją trąbkę o głośnik.

Właśnie, Chatham oprócz elektrycznej gitary opanował także trąbkę, co nadało jego muzyce bardziej lirycznego charakteru, i to przekłada się również na drugi kawałek, czyli *A Rite for Samhain*, w którym brakuje tylko głosu Lou Reeda – cała reszta brzmi jak niezbyt udana próba gitar Velvet Underground. *Scrying in the Smoke* pokazuje, że warto pamiętać o tym, że niegdyś popularne pieśni opierano na niezmiennym zapleczu (ekhm) harmonicznym. Tym razem nie jest

Hinterzimmer Records

8 płyt z zaplecza

Piotr Tkacz
Jacek Plewicki
Filip Lech

to może lira korbowa, ale Chatham w ten sam sposób pozwala nad swoim brzęczeniem nadbudować się całkiem skocznej melodii. Następnie mamy *My Lade of the Loire*, oparty na schemacie głośno/cicho, poddane silnej postprodukcji, który ewokuje wyśnione muzyczne dziecko Harolda Budda, Sigur Rós i Williama Basinskiego. *Is There Life After Guitar Trio?* [„czyż jest życie po Guitar Trio?"] już w swoim tytule kwestionuje sens całego dronowo-minimalistycznego przedsięwzięcia, odnosząc się do wspomnianej już kompozycji Chathama. Otóż – nie ma, o czym przypomina uderzana pod koniec jak dywan na trzepaku perkusja Szwajcara Juliana Sartoriusa. Jeszcze wyraźniej widać to w zamykającym album *Under the Petals of the Rose*, w którym Chatham nie robi sobie nic z muzycznego języka, z jakiego korzystał wcześniej na tej płycie, porzucając drony dla całkiem fajnej wolnej improwizacji, w którym jego tak bardzo poetycka wcześniej trąbka zamieniona zostaje w instrument do skrzypienia i ziewania. Kawałek ten zamykają przedwczesne oklaski, jakby wzywające do zakończenia tej farsy – w samym epilogu żegna nas zaś ostatni fan, którego odosobnione brawa i okrzyki przypominają o tym, by nie traktować poważnie wszystkich post-rockowych uniesień na *The Bern Project*.

Proszę jednak tego wszystkiego źle nie zrozumieć – płyta Chathama jawi się przede wszystkim jako dosyć dojrzały, bo autoironiczny komentarz do jego własnej twórczości. Po pierwsze, dowodzi tego, że muzyka *drone* jest martwa, po drugie, nie żyje również rock, po trzecie zaś, wbrew sloganowi z Maja 1968, ich zwłoki można konsumować. I ta informacja jest jakoś tam inspirująca, ktoś w końcu musi bowiem donieść prymitywny minimalizm na jego właściwe miejsce, to jest do trumny. I dobrze, że robi to muzyk, który jest w tej tradycji zakorzeniony.

Ghédalia Tazartès – *Ante-Mortem* (CD HINT09)

Z początku może się wydawać, że będzie to jeden z najbardziej przystępnych albumów Tazartèsa. Bardzo wesoło robi się, gdy wchodzi grany na gitarze motyw znany z hitu DJa Dee Kline "I Don't Smoke". Jednak tytuł zobowiązuje - wszystko rozgrywa się w obliczu i zmierza do nieuchronnego końca. Być może jednak nie ostatecznego: industrialna nawałnica przeraża swoim ogromem, jednak nie wieńczy płyty. Odchodzi w dal ustępując miejsca dialogowi, w którym prym wiedzie dziecięcy głos. Jako bonus Tazartès dorzuca swoją wersję "Zdrowaś Maryjo", która jest wycieczką w rejony country i bluesa. Jak zwykle u tego twórcy idiomy czy stylistyki są pretekstami, odskoczniami, formami do wypełnienia. Tazartès swobodnie porusza się między nimi, nawiązując a to do operetki czy wodewilu, a to do śpiewu gardłowego. Miesza też oczywiście języki, przepracowuje motywy, które wcześniej się pojawiły (czy to na tej płycie, czy np. na *Hystérie Off Music*). Dla tych, którzy śledzą jego twórczość *Ante-Mortem* nie będzie zaskoczeniem, tym, co jednak zwraca tutaj uwagę, jest postawienie głosu w centrum i powierzenie mu głównej roli w budowaniu dramaturgii i przekazywaniu emocji, stanów, wrażeń. Zwykle w sposób nieprzystępny, ale często wciągający i fascynujący.

Ural Umbo – *Fog Tapes* (LP HINT10)

Okładkę płyty Ural Umbo spowijają dymy i cienie krążące wokół półnagiej kobiecej postaci owiniętej woalką. Postać wygląda niczym zjawa wywołana na spirytystycznym salonie, przy akompaniamencie wariującej tabliczki ouija i stukocie latającego stolika. Tak samo jak w notkach prasowych donoszących o mediumicznych seansach, postać przedstawiona na fotografii została podwójnie wyeksponowana. Tytuły utworów z *Fog Tapes*

nasuwają podobne skojarzenia – *Ghost Cell*, *Non-Physical Contact*, *The Mediums Feed*. Ural Umbo to Reto Mäder, jeden z założycieli wytwórni Hinterzimmer i amerykański perkusjonalista Steven Hess. Obaj są muzykami związanymi ze sceną elektroakustyczną, w tym projekcie przepracowują swoje fascynacje black i doom metalem, sami opisują swoją muzykę zdaniami bogatymi w określenia – „organiczna i hipnotyzująca mikstura przyczajonej elektroakustyki, atmosferycznego black metalu, epickich dronów, powolnie rozwijających się melodii, *doomowej* mantry do głębi przesiąknięta psychodeliczną atmosferą". Typowe instrumentarium metalu (czyt. gitara, bas i perkusja) zastąpili o wiele szerszym spektrum instrumentów, używali syntezatora, skrzypiec, trąb i kalimby. Materiał został zarejestrowany na analogowej taśmie i na etapie produkcji wzbogacony przez muzyków o kolejne warstwy dźwiękowej materii – powolne, przeciągłe melodie zostały pokryte szumem i brzęczeniem dzwonków, łoskotem taśm. Mimo że Ural Umbo czerpie inspiracje z głośnych i destrukcyjnych odmian metalu ich muzyka jest bardzo cicha, niektóre rzeczy dzieją się wręcz na granicy słyszalności. Perkusja jest stale obecna, ale delikatnie uderzana, potrącana, ledwie przebijają się przez niepokojące drgania dźwięków gitary i łoskot taśm. Trudno osadzić tę płytę w kontekście eksperymentalnego metalu, który od kilku lat jest stale obecny w odtwarzaczach pasjonatów muzyki – jest zbyt subtelna i unika szablonowości. Te same cechy dyskfalifukują ją z działki elektroakustycznej, której wykonawcy zamykają się w ciasnych katalogach wytwórni wypuszczajcych nagrania w nakładzie 33 egzemplarzy i eksperymentując według utartych wiele lat temu wzorów i schematów.

Lubomyr Melnyk – *The Voice of Trees. Continuos Music for 2 Pianos and 3 Tubas* (CD HINT12)

Lubomyr Melnyk jest bardzo wymagającym kompozytorem i rzadko kiedy bywa zadowolony z jakości nagrać swoich utworów. *The Voice of Trees* było zarejestrowane już w 1985 roku, oprócz kompozytora na płycie wystąpił Melvyn Pore, tubista wzspółpracujący z takimi zespołami jak Musikfabrik czy Zeitkratzer. Efekty były dostępne na płycie CD jeszcze tego samego roku, ale twórca nie był zadowolony z efektów uwiecznienia jego muzyki za pomocą raczkującej jeszcze wówczas technologii. Dopiero producentom z Hinterzimmer Records udało się stworzyć płytę, która usatysfakcjonowałaby Melnyka i w ten sposób została uznana za pierwsze oficjalne wydanie nagrania, które ukazało się ponad 20 lat temu.

Lubomyr Melnyk nakreślił własny projekt maksymalistycznej muzyki fortepianowej, nazwał go „continuous music" – muzyką ciągłą. Chodzi o stworzenie nieprzerwanego, trwałego ciągu dźwięków, jaki wprowadzi odbiorcę i wykonawcę w medytacyjny stan, który otworzy przed nimi metafizyczne aspekty dźwięku, jego ukryty, zazwyczaj nieodczuwalny „czwarty wymiar". Czwarty wymiar to pojęcie zaczerpnięte z paranaukowej myśli Piotra Demianowicza Uspienskiego, rosyjskiego ezoteryka i matematyka działającego na początku XX wieku. Miał być on kolejnym po długości, szerokości i wysokości wymiarem przetrzeni, który wymyka się naszym możliwościom percepcyjnym i językowym. Technika wykonawcza Melnyka polega na graniu jak największej ilości nut w jak najszybszym tempie, często dźwięki są bardzo silnie akcentowane. Wszystko to zagrane ze stale wciśniętym pedałem – i, o czym chyba zapomniałem – czasami odegrane na dwóch fortepianach. Jak głosi legenda, Lubomyr Melnyk jest najszybszym pianistą świata – trudno się dziwić, po takim treningu pianista może stać się jednością ze swoim instrumentem.

Inspiracją do napisania utworu *The Voice of Trees* był krajobraz powolnej i dramatycznej walki dostojnych, samotnych drzew z niszczycielskimi siłami przyrody (okładkę nieautoryzowanego nagrania zdobił kiczowaty landszaft, dzisiejszemu wydaniu towarzyszy zdjęcie wykonane przez amerykańskiego muzyka Daniela Menche). Na początku nagrano na taśmę partię jednego pianina i tuby, później kolejną partię tuby. Na scenie odtwarzano obie taśmy jednocześnie i do tego akompaniowali jeszcze Melnyk i Pore. Ich występowi towarzyszył balet Kiliny Ceremony, nie możemy go zobaczyć, ale niekiedy słychać kroki tancerzy.

Wydanie przez Hinterzimmer płyty Melnyka nieco odświeżyło zainteresowanie twórczością ekscentrycznego kompozytora. Na początku tego roku wystąpił w Kolonii i Londynie, koncertom towarzyszą warsztaty – ale to atrakcja tylko dla najbardziej odważnych pianistów.

XX wiek według HatHut Records

Filip Lech
Jacek Plewicki
Piotr Tkacz

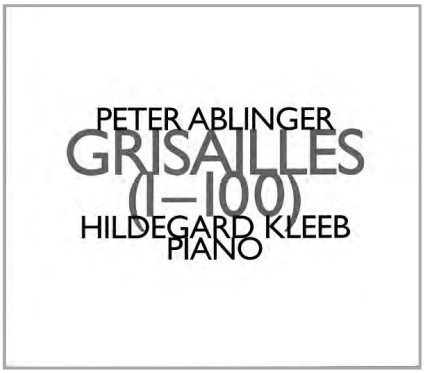
Niedawno na polskim rynku wydawniczym pojawiła się słynna książka *Reszta jest hałasem. Słuchając XX wieku* Aleksa Rossa. Biorąc za punkt wyjścia wystawienie opery *Salome* Richarda Straussa, amerykański dziennikarz przybliża czytelnikowi zagmatwane i złożone koleje losu muzyki – w tym miejscu redakcja zaczyna debatować o tym jaki przydomek jej nadać, na szczęście ktoś spojrzał na okładkę naszego magazynu i sobie przypomniał – współczesnej.

Założenia Rossa są godne podziwu, jednak trudno się do czegoś nie przyczepić – każdy będzie miał na myśli jakiś inny zarzut. Jednemu będzie przeszkadzał prawie całkowity brak kobiet w muzycznej opowieści Rossa, drugiej nadreprezentatywność muzyki amerykańskiej przy jednoczesnych krzywdzących i zaciemniających uogólnieniach dotyczących kompozytorów pochodzących z tak zwanej „Europy Wschodniej". Innym może nie odpowiadać ilość anegdot i dowcipów sytuacyjnych zabierających miejsce, które mogło zostać przeznaczone na analizę i syntezę.

Jednym ze sposobów na załatanie dziur w przyjętym dyskursie jest jego krytyka i ukucie własnej myśli, która, popłynąwszy dalej, będzie mogła być uzupełniona przez kogoś innego. Innym sposobem jest założenie własnej wytwórni płytowej.

Werner Xaver Uehlinger zainteresował się jazzem we wczesnej młodości, umożliwili mu to amerykańscy żołnierze stacjonujący nieopodal jego rodzinnej, przygranicznej wioski (wpływ muzycznych gustów Jankesów służących w Europie na słuchaczy i twórców jest jednym z wielu poważnych i nieodwracalnych skutków obecności amerykańskich garnizonów na obczyźnie). Lata mijały, fascynacja jazzem nadal trwała, ale o ciekawą i innowacyjną muzykę było coraz trudniej. Uehlinger doznał olśnienia słuchając krążka Joego McPhee, było to w 1974 roku. Zaraz potem poleciał do Nowego Jorku, poznał McPhee i wrócił z nim do Szwajcarii – tak powstała jedna z najciekawszych jazzowych wytwórni – HatHut Records. Na początku katalog HatHuta był skupiony na dokumentowaniu koncertowych nagrań Joego McPhee, stopniowo pojawiało się coraz więcej nazwisk, nie tylko amerykańskich. W 1980 roku Uehlinger zrealizował pierwszą płytę w studio, była to *Old Eyes* Joego McPhee – do tego czasu zebrał w swoim katalogu największych: Steve'a Lacy'ego, Davida S. Ware, Cecila Taylora, Maxa Roacha i Anthony'ego Braxtona. A to tylko początek wyliczanki, która zajęłaby kilka stron – jeśli pomyślicie o jakimś muzyku związanym z free jazzem, który odegrał ważną rolę w historii gatunku, to macie wielkie szanse, że spotkacie go w katalogu szwajcarskiej oficyny. Od 1997 roku działa sublabel HatHuta – hat[now]art zajmujący się muzyką nową, oprócz pozycji absolutnie klasycznych (Schönberg, Wolpe, Cage, Feldman, Stockhausen) wydaje się w nim rzeczy nieobecne w głównym nurcie. Swoje miejsce znaleźli tu Haubenstock-Ramati, James Tenney, Cornelius Cardew czy Dane Rudhyar. W latach 1998-1999. wydano trzy płyty w serii hatNOIR przedstawiającej „nowatorskie projekty muzyczne". Każda z nich nosi dzisiaj miano „kultowej", a samo hatNOIR miało potencjał, aby stać się najciekawszą filią HatHuta.

Co w katalogu szwajcarskiej wytwórni skłoniło do myślenia i słuchania naszych redaktorów?



Dane Rudhyar – *Works for Piano* (2004)

Peter Ablinger – *Grisailles 1-100* (2000)

Niezbyt łatwo jest sobie wyobrazić dzieła stojące w większej sprzeczności niż znajdujące się w dorobku Dane'a Rudhyara i Petera Ablingera. A jednak wydaje się, że łączy ich sposób postrzegania dzieła sztuki, przynajmniej w pewnym, dosyć wyjątkowym, kontekście.

Pierwszy z nich, tworzący nieprzerwanie między 1920 a 1980 rokiem, był jedną z wiodących postaci XX-wiecznej astrologii i teozofii, jednym z pierwszych twórców, do którego bez wahania można przypiąć łatkę new age. W swojej książce *Rytm całkowitości* z 1983 roku ocenia muzykę jako w pierwszym rzędzie narzędzie służące do „pełnej afirmacji bycia" – bliskie mu były idee totalne, a jego duchowością i muzyką kierowało przede wszystkim dążenie do ostatecznej, pełnej rzeczywistości – dharmy. Utwory wydane przez HatHut napisał on jednak jeszcze między 1920 a 1929 rokiem, u początku swojej przygody z pismami Junga, myślą Zen i aforyzmami Nietzschego. Celem *Granites*, najpóźniejszegoj z nich, jest podkreślenie ataku – gestu muzyka/pianisty, w opozycji do sprzeczności ewokowanych przez wszystkich pięć części tego utworu granych nieprzerwanie, jedna po drugiej. Wykonawca (Steffen Schleiermacher) posługuje się tutaj trzynutowymi motywami, których rozdźwięk pozwala myśleć o nich jak o paru nachodzących na siebie nawzajem warstwach jakiegoś ornamentu. W ten sposób, za pomocą różnych dźwiękowych tkanek, kompozytor usiłuje skierować słuchacza ku jakiejś wyższej całości, która widoczna jest nie dzięki określonemu następstwu dźwięków, kompozycji, a raczej wykorzystaniu tonów, które, w swojej różnorodności, mają komponować obraz niezależny od swojego czasowego następstwa.

Podobną próbę Rudhyar podjął w dwóch seriach kompozycji – *Tetragrams* (na płycie zawarta została pierwsza) i *Pentagrams* (HatHut oferuje nam, z racji ograniczenia płyty CD, tylko *Pentagram nr 3*). Ich tytuły, odnoszące się do symboli, zdaniem samego Rudhyara reprezentują to, co przekracza ludzką naturę, opartą na troistym podziale. To, co poczwórne i popiątne – a więc nieprzerwanie następujące po sobie kwarty i kwinty czy plątanina tetrachordów, wyrażać ma bezsilność zapisu i konstrukcji utworu względem wartości niesionych przez poszczególne interwały. Symbole (tetragram – kwarta, pentagram – kwinta), pisze Rudhyar na łamach „The Canadian Theosophist" w 1923 roku, „poświęcają się, aby przeciwdziałać niskim dążeniom fizycznie pobudzonego człowieka u początku drogi umysłowej". To jak ukazują się one w partyturze wykonawcy, ich rzeczywiste rozplanowanie, przestaje być widoczne, by ustąpić drogę energii, która jest przez nie niesiona.

Jakkolwiek tajemniczo i śmiesznie brzmią wynurzenia Rudhyara, nie da się ukryć, że koncepcje dzieła sztuki (lub wytworu samego w sobie) jako przedmiotu, przez który prześwieca boskie światło, nie są niczym nowym. I widoczne jest to nie tylko u teologów pokroju Roberta Grossetesta. Kompozycja *Grisailles* Petera Ablingera odnosi się do rozpowszechnionej we wczesnym Odrodzeniu techniki malunku, która wymagała od twórcy operowania tylko i wyłącznie różnymi odcieniami szarości, zazwyczaj, by przedstawić na malunku wizerunek rzeźby lub wypukłego ornamentu. Samo łączenie Ablingera z teologią czy metafizyką wydaje się zupełnie niedorzeczne, zważywszy na jego dorobek, na który składają się często zabiegi intertekstualne, a przede wszystkim na jego kwestionowanie wszelkiej istoty w muzyce, a także istnienie jednej natury czasu, dźwięku czy przestrzeni. A jednak w *Grisailles* zwraca się już nawet nie ku Renesansowi, a ku XIII-wiecznym witrażom z cysterskiego klasztoru w Heiligenkreuz pod Wiedniem. Malunki te, poza tym, że ograniczają się do różnych odcieni szarego, nie są figuratywne, przepuszczają światło i nie rzucają cienia (co całkiem normalne w przypadku witraży) a także złożone są z wielu warstw, z których każda stanowi samoistną kompozycję. Złożony ze stu części utwór Ablingera oparty jest na 24 takich dźwiękowych schematach, odgrywanych na 3 fortepianach jednocześnie.

Podobnie jak w przypadku dzieł Rudhyara, mamy tu do czynienia z porządkiem symbolicznym, który znoszony jest w trakcie wykonywania utworu. Symbolem tym jest tutaj sam wykonawca i jego wpływ na odgrywanie *Grisailles*. Po pierwsze, ma on (raczej ona – Hildegard Kneeb) za zadanie wydawać ledwo słyszalne dźwięki, uderzając o klawiaturę instrumentu, które mają stanowić kontrapunkt dla w pełni słyszalnej części utworu, po drugie – każda ze wspomnianych warstw utworu ma indywidualną strukturę i rozwija się według własnego, niemożliwego do wyśledzenia tempa, choć złożonego z powtarzanych namiętnie oktaw (czyżby do dzieła Ablingera wdarła się jakaś numerologia?), po trzecie – wykonawca jest tutaj tylko jeden, nagrywający kolejne ścieżki utworu w studiu (trudno bowiem grać na trzech instrumentach naraz). Wszystkie te zabiegi służą jednemu – by przepuścić światło, niedościgniony absolut, który wyraża się właśnie w całości, której nie jesteśmy w stanie dostrzec – za każdym razem skupiamy się bowiem na detalu, jednym z odcieni szarości, jednym z ozdobników, jednym z wzorów. Tymczasem muzyka jest totalnością, zapośredniczaną jedynie

przez symbole, na przykład definiowalne nazwy kolejnych dźwięków i struktury przez nie tworzone. Ostatecznie wedle koncepcji Ablingera zniesiony zostanie także symbol ostateczny, jakim jest odtwórca, muzyk – inwokator. „To, co tu się dzieje, nie jest dziełem nikogo" – pisze Austriak (Recitative and Aria, http://ablinger.mur.at/engl.html) – co więc stoi za dźwiękami i treścią przekazywanymi przez utwór? Co jest celem słuchania tego utworu?

Ablinger mówi o jednym z podejść do sztuki (być może swoim):
„(W ramach tej sztuki) się nie tworzy, nie pracuje, a jedynie aranżuje to, co jest – tworzy aranżację, porządek, w którym coś może się wydarzyć – przez który coś może przeświecać"
(Recitative and Aria, dz. cyt.)

Co więc potrzebne jest, by określić to, co prześwieca, skoro owo coś nie jest dziełem nikogo? Rudhyar spieszy z odpowiedzią:

Prawdziwie nowa sztuka wymaga nowej wiary, która z kolei potrzebuje nowej wizji rzeczywistości, nowego rozumu i kolektywnie wywoływanych przeżyć grupowych, wynikających z żywej świadomości, że ludzkość wkracza w zupełnie nowy wymiar możliwości (*When Does Sound Become Music?*, 1983, http://www.khaldea.com/rudhyar/soundbecomemusic.html).

Lourié, Mossolov, Protopopov, Roslavetz, *Soviet Avant-garde I* (1994)

Lourié, Mossolov, Polovinkin, Roslavetz, *Soviet Avant-garde II* (1999)

„Pianino całowane wiotką białą dłonią..."
Paul Verlaine

„Нам с музыкой-голубою/ Не страшно умереть"
Osip Mandelsztam

Okładki płyt z hat[now]art posiadają wspólną szatę graficzną – tytuł płyty, nazwisko kompozytora i wykonawców wybite naprzemiennie na czarno i czerwono, wszystko na białym tle – oszczędnie i elegancko. Te opisywane przeze mnie są jeszcze naznaczone czerwoną pięcioramienną gwiazdą, która bez problemu wpisuje się w miłą dla oka oprawę. Słuchając wymienionych wyżej płyt możemy zapoznać się ze znaczacym fragmentem rosyjskiego i radzieckiego życia muzycznego – zetkniemy się tutaj z futurystycznymi sonatami i inspirowanymi folklorem miniaturami; z emigrantami i powracającymi na własne życzenie, z kompozytorami cenzurowanymi i ulubieńcami władzy. Najstarsze utwory pochodzą z początku wieku, są jutrzenką rewolucji i gwałtownych zmian, zarówno w sztuce, jak i w społeczeństwie i życiu codziennym. Ostatnie, te z lat czterdziestych, są całkowicie oderwane od rzeczywistości.

Zaczynamy od postaci Artura-Vincenta Lourié (ur. jako Naum Izrailewicz Luria, później znany jako Artur Sergiejewicz Lurie), członka peterburskiej bohemy, z nadania Anatola Łunczarskiego kierownika departamentu muzycznego Narkomprosu (Komisariatu Oświecenia Publicznego). W 1921 – w tym samym roku, w którym Piotrogród stał się Leningradem – Lourié wyjechał do Berlina, by już nigdy nie wrócić do Związku Radzieckiego[1].

Pierwsze utwory, których możemy wysłuchać to *Deux poemés op. 8* pochodzące z 1908 albo 1912 roku. W bibliografii zamieszczonej na stronie Arthur Lourié Gesellschaft w Bazylei znajduje się informacja, że utwory pochodzą z 1912 roku, książeczka dodana do płyty Hat Huta podaje datę wcześniejszą – 1908 rok. W każdym razie, są to dzieła z okresu przedrewolucyjnego, pochodzące z końcowego okresu srebrnego wieku kultury rosyjskiej. Ten cykl poświęcony jest poezji Paula Verlaine'a, a dokładniej dwóm wierszom z cyklu *Romanse bez słów*. „Czego ty chcesz, wytworna, rozśpiewana zwrotko/ konająca powoli poprzez letnie cisze/ U otwartego okna, które wonią dysze?"[2] pisał wyklęty poeta, a kompozytor akompaniuje mu za pomocą porozrzucanych, półtonowych plam dźwięków, tworzących coś na kształt serii – społeczne wyobcowanie łączy się tu z odchodzeniem od tradycyjnych form muzycznych[3]. Kolejnym krokiem były cykle miniatur *Synthéses* z 1914 roku i *Formes en l'air* z 1915 roku – ten drugi poświęcony kubistycznemu malarstwu Picassa (twórca *Form w powietrzu* nazwał je „muzycznym wprowadzeniem"). To bardziej radykalne rozwinięcie projektu naszkicowanego kilka lat wcześniej – utwory posiadają większą dynamikę, w miejsce impresji nad symbolistyczną poezją pojawia się ekspresja, wyrzucenie szalonych melodii w przestrzeń. Za dwa lata

Lenin wróci ze Szwajcarii i rozpocznie się rewolucja.

Wrażliwość Lourié wykraczała daleko poza rewolucyjną obsesję postępu i wyrzucania tego co nieświeże „ze statku współczesności" – łączył nieprzystające do siebie porządki. Przestawał z działaczami LEF-u i wygłaszał futurystyczne referaty – przekonał samego Marinettiego do przewodnictwa rosyjskiej muzyki w pochodzie rozwoju sztuki – jednocześnie inspirując się starą i zużytą poezją francuską. Tworzył, wzorując się na Picassie, żeby kilka lat później przyjąć imię Vincent, za Vincentem van Goghiem.

Na płytach *Soviet Avant-garde* nie znajdziemy utworów pochodzących z okresu, w którym Arthur-Vincent Lourié sprawował kluczową dla rewolucji posadę. Komponował wtedy między innymi utwory dla dzieci – *Rojal w' dietskoj*, znane na Zachodzie jako *Eights Scenes of Russian Childhood* (w którego skład wchodzi np. *Wlazł kotek na płotek*); czy *Azbuka*, dwie piosenki dla dzieci, jedną z tekstem zaczerpniętym od Tołstoja; i marsze – *Nasz marsz* do słów Majakowskiego („Radość piej, pój!/ Wiosna tętni w nas krwią!/ Serce, grzmi bój!/ Piersi nasze – miedź trąb"[4]) na fortepian i recytatora. Majakowski i jego towarzysze propagowali co prawda usunięcie Tołstoja i innych skamielin kulturowych z paneteonu kultury nowego, rewolucyjnego państwa, ale widocznie Lourié nie widział tego napięcia. Tworzył też utwory inspirowane melodiami nizin społecznych (*Chants populaires de Basse Bretagne*) i rosyjską poezją: Błokiem i Achmatową, z którą łączyła go głęboka przyjaźń[5].

Po ucieczce ze Związku Radzieckiego Lourié zaczął odchodzić od komunizmu w stronę chrześcijańskiego personalizmu. Studiował *Ćwiczenia duchowe* Loyoli i zaprzyjaźnił się z Jacques'em Maritainem, połączyło ich doświadczenie konwersji na katolicyzm – eks-radzieckiego kompozytora z judaizmu i francuskiego filozofa z protestantyzmu. Pod wpływem zainteresowania scholastyką i znajomości z Igorem Strawińskim spojrzał w stronę neoklasycyzmu. Strawiński, a właściwie państwo Strawińscy – bo z Wierą Strawińską, żoną kompozytora, łączyła go równie gorąca przyjaźń, co z samym Igorem – stanowią kolejny ważny przystanek w życiu Arthura-Vincenta Lourié. Nowe poglądy byłego Komisarza Oświecenia Publicznego wpływały na Strawińskiego, a ten inspirował się jego muzyką. Lourié był stałym gościem w domu Strawińskich, niemal w tym samym czasie wyjechali do Ameryki[6]. Na płytach Hat Huta umieszczono dwa utwory z okresu po emigracji – *Berceuse de la chavrette* z 1936, kołysankę napisaną dla córki jego przyjaciela i *A Phoenix Park Nocturne* z 1938 (dla Jamesa Joyce'a). Echa futuryzmu są już niesłyszalne, dźwięczą tylko w nagłych zmianach artykulacji i umiłowania przeciwieństw – ale to samo można znaleźć w takich utworach, jak *Tango* Strawińskiego z 1940 roku.

Jednak nie każdy radziecki kompozytor miał okazję zajmować ważne posady, podróżować po świecie i przebywać z największymi z twórców świata. Sergiej Protopopow i Leonid Połowinkin nie należą do grona najpopularniejszych artystów, ale z jakiegoś powodu znaleźli się na opisywanych składankach i Steffen Schleiermacher brawurowo wykonał ich utwory. Mimo, że byli związani z awangardą, nigdy nie stali na jej przedzie, pomysły, na które wpadali rzadko stawały się inspiracją dla ich towarzyszy. Podczas odwrotu socrealistycznego nie oskarżono ich o formalizm, dalej kontynuowali pracę kompozytorską, zabrakło im jednak zaradności, żeby kierować urzędami – byli wykładowcami i kierownikami mało znaczących instytucji. Łączy ich jeszcze jedna cecha – dla obu największą inspiracją była muzyka i myśl Skriabina.

Leonid Aleksiejewicz Połowinkin urodził się w 1894 roku, skończył Konserwatorium Moskiewskie, gdzie oprócz kompozycji kształcił się jeszcze na dyrygenta. Potem wykładał na swojej macierzystej uczelni i w Technikum Muzycznym im. Aleksandra Skriabina. Działał też w ASM – Associaciji Sowriemiennoj Muzyki, stowarzyszenia propagującego muzykę modernistyczną i awangardową. Jego największym sukcesem zawodowym było kierowanie Centralnym Dziecięcym Teatrem w Moskwie w latach 1927 – 1937. Warto wspomnieć o serii jego konstruktywistycznych utworów na orkiestrę *Teleskop*, której fragmenty są dziś w repertuarze zespołu działającego przy Centrum Muzyki Współczesnej w Moskwie – Studija Novoj Muzyki. Narracja utworu, zgodnie z tytułem, ma przypominać działanie teleskopu – orkiestra odwraca uwagę słuchacza dwoma motywami, które w końcu spotkają się i pokazują dosadnie to, co starały się przekazać przez kilkanaście minut w trakcie „nabierania ostrości".

Utwory fortepianowe, które weszły w skład *Soviet Avant-garde* są znacznie prostsze, a przede wszystkim bardziej przystępne – chaos i szum konstrukcji został zamieniony przeważnie na bitonalność. Styl Połowinkina określa się mianem „radzieckiego modernizmu miejskiego", dlaczego tak? Kompozytor czerpie wzorce z fokstrotów, walców, elementów jazzu i innych form muzyki popularnej, za pomocą drobnych zmian rytmu i dźwięków „znikąd" muzyka rozrywkowa wychodzi z tanecznych sali na ulice hałaśliwego, zatłoczonego miasta. Jednak trudno się tym wszystkim zachwycić, bo każdą nutę przekrzykuje Skriabin, mówiąc: „o, zrobiłem to samo, ale kilka lat wcześniej".

Sergiej Protopopow urodził się rok przed Połowinkinem, podobnie jak on był dyrygentem, należał do ASM, a Skriabin był dla niego więcej niż tylko ulubionym twórcą. Drugim źródłem inspiracji była myśl jego nauczyciela, Borysa Jaworowskiego – autora teorii rytmu modalnego[7]. Na opisywanych tu płytach znalazł się tylko jeden utwór kompozytora, 16-minutowa, flirtująca z oktatoniczną skalą *Druga sonata* z 1924 roku. To nadzwyczaj masywna, intensywna muzyka operująca bardzo gęstą fakturą – posiada szyk i gracje osiedla złożonego z grupy niesymetrycznie porozkładanych, wylanych betonem bloków. Rosyjski kompozytor i krytyk muzyczny Anton Rowner porównał ten utwór do „Wschodniej" nielinearnej estetyki, która przejawia się w indyjskich ragach. W dziewiątej, ostatniej części *Drugiej sonaty* zostajemy wybudzeni z bezwładnego stanu industrialnej medytacji, oto słyszymy cytaty z *Prometeusza* Skriabina! Szybkie spojrzenie na partytury – nie sposób nie zauważyć zbieżności. Odbiorca ma teraz wielkie pole do popisu – może zinterpretować ten fragment na swój własny sposób, a gotowej odpowiedzi nigdy nie będzie. Czy chodziło (tylko) o zabawę z formą, pokazanie zbieżności pomiędzy koncepcją sztuki stwórcy mistycznego akordu a teoriami Jaworowskiego? A może była to próba opowieści, przedstawienia swojej sytuacji w totalitarnym państwie, staranie ucieczki w pozazmysłowe światy Skriabina? Jedno i drugie spojrzenie wydaje się trywialne, szczególnie w kontekście tego, że kilka lat po napisaniu tego utworu Protopopow przyjął doktrynę socrealizmu.

Dwaj pozostali kompozytorzy, którzy zostali wybrani do reprezentowania radzieckiej awangardy są najszerzej i najlepiej znani z całej piątki. Nikołaj Rosławiec i o dwie dekady

młodszy Aleksander Mosołow byli prawdziwymi „lokomotywami postępu" działalności agitacyjno-artystycznej – w swoim repertuarze mieli opery, suity baletowe, utwory wokalne pod teksty poezji rewolucyjnych, marsze i oczywiście futurystyczne sonaty fortepianowe. Ich twórczość była odważna, konsekwentna i bezkompromisowa – mimo swojego zaangażowanie w działalność propagandową stali się ofiarami stalinowskich czystek.

Rosławiec był prawdziwym nestorem awangardy, w dniu wybuchu rewolucji miał aż 36 lat – jak na działacza rewolucyjnego to wiek prawdziwie sędziwy. Oprócz twórczości kompozytorskiej, trzeba powiedzieć o jego działalności jako krytyka i popularyzatora nowej muzyki – był przede wszystkim kronikarzem radzieckiego życia muzycznego, pisał też o Schönbergu i innych tuzach z Zachodu (sam był nazywany rosyjskim Schönbergiem). Jego najsłynniejszy tekst to „O muzyce pseudo-proletariackiej" z 1926 roku[8], w którym piętnował powierzchowne zaangażowanie ideologiczne, nie będące niczym więcej niż tylko kiczem – to właśnie ten artykuł przysporzył mu najwięcej problemów. Na początku lat 30. pracował jeszcze w taszkienckim Teatrze Muzycznym, ale po powrocie do Moskwy w 1933 roku nigdy nie został już dopuszczony do życia publicznego. Aż do lat 80. muzyka Rosławca potępiana była przez oficjeli. Oskarżenia, które padały pod jego adresem dobrze obrazują paranoję, którą ogarnięty był świat sowieckich urzędników: siostrzenica Rosławca, która chciała oczyścić pamięć po wujku nie słyszała już zarzutów o formalizm i odseparowanie się od klas pracujących – głównym zarzutem był jego domniemany syjonizm.

Młodszy o dwadzieścia lat Aleksander Mosołow pochodził z inteligencji. Pierwsze lekcje muzyki dawała mu jego matka, która była śpiewaczką w teatrze Bolszoj. Działaczem komunistycznym został już w wieku 16 lat, miał nawet okazję poznać osobiście Lenina, któremu donosił korespondencję. Jako ochotnik zapisał się do Pierwszej Armii Konnej Budionnego, gdzie został dwukrotnie odznaczony Orderem Czerwonego Sztandaru. Wojna odcisnęła trwałe piętno na psychice młodego kompozytora, który jeszcze długo po powrocie do domu cierpiał na zespoły lękowe. Jego najsłynniejszy utwór to *Odlewnia stali* – wielki epos futurystyczny, w którym orkiestra naśladuje logikę i bezmiar wielkiej fabryki – nawet jeśli pochód komunistyczny został zatrzymany przez wrogie polskie wojska, to nic nie powstrzyma pędu owoców pracy mas pracowniczych. W latach 30. Mosołow poświęcił się pracy z materiałem muzycznym, który przywoził z Azji Środkowej – Turkmenistanu, Tadżykistanu, Kirgistanu. W 1937 wrócił tam przymusowo, został zesłany do Gułagu. Jego przyjaciołom udało się interweniować i Mosłołsow został uniewinniony, jednak nie mógł przebywać w największych miastach Związku Radzieckiego – Moskwie, Leningradzie i Kijowie.

Mniej więcej tak wygląda paradoksalna i bardzo smutna opowieść o radzieckiej muzyce, którą przedstawiają nam płyty z hat[now]art. Wyznawcy Skriabina kończą jako socrealistyczni wyrobnicy, a prorocy awangardy, których utwory do dzisiaj gra się na światowych festiwalach, umierają w zapomnieniu, otoczeni sztandarami z hasłami, które tylko pozornie przypominają wiele lat wcześniej przez nich samych głoszone. Ale przecież głoszona przez nich zapowiedź zmian struktury społeczeństwa nie nastąpiła, a oni nie mogą nawet zmieniać struktur muzycznych. Kompozytor nie ma nawet wolności na polach tak ideologicznie niegroźnych, jak muzyka ludowa czy przeznaczona do dziecięcych przedstawień.

Swoistym *post scriptum* do tej historii jest wydana w 2009 roku płyta *Works for 2 Pianists Under Soviet Rule* z utworami Szostakowicza i Prokofiewa. Sam tytuł narzuca już odbiorcy pewną recepcję dzieł – kiedy słuchamy utworów klasyków światowej muzyki w filharmonii, projektanci programów koncertowych zmuszają nas do skupienia się na apriorycznym przeżyciu estetycznym – uznaniu dzieła sztuki jako niezaprzeczalnej wartości.

1

Patrz: Stephen Walsh, *Stravinsky, A Creative Spring : Russia and France, 1882-1934*, Westimnster 1999, s. 362. Dokładne powody wyjazdu Lourié nie są znane, wiadomo że nigdy nie wyrzekł się swoich znajomości z czasów porewolucyjnych – spotykał się z przyjaciółmi, kiedy ci byli na zachodzie; w 1922 roku towarzyszył Majakowskiemu w podróży do Paryża.

2

Paul Verlaine, „Pianino całowane...", „Zapomniane piosenki V", [w:] *Romanse bez słów*, tłum. Bronisława Ostrowska, [w:] *Poezje*, wybór i wstęp Maciej Żurowski, PIW, Warszawa 1980, s. 102.

3

W 17. numerze *Glissanda* pojawiły się dwa artykuły, w których muzyka Lourié jest omawiana w kontekście mikrotonowości. Patrz: Lidia Ader, „Rosyjska muzyka mikrotonowa w latach 10.-20. XX wieku: teorie i praktyki", tłum. E. Czarnik i Ewelina Czarnik, „Petersburg/Piotrogród/Leningrad – stolica muzyki mikrotonowej".

4

Majakowski.

5

Lourié przez długi czasu nie utrzymywał kontaktów ze swoją byłą partnerką, ponownie zaczęli korespondować w trakcie Chruszczowowskiej odwilży. http://www.mtvn.ru/show.html?id=1145.

6

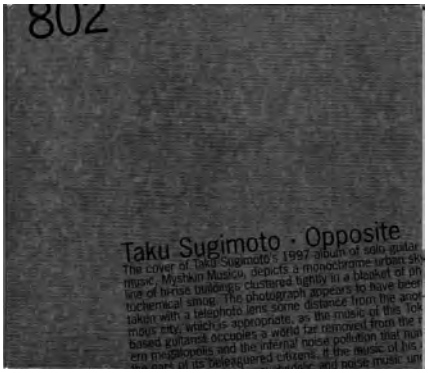
Zainteresowanych Strawińskim odsyłam do pasjonującej książki Stephena Walsha *Stravinsky, A Creative Spring : Russia and France, 1882-1934*.

7

„Postulował on uznać tryton za centralne ogniwo systemu, pierwotną jedność stałości i zmienności („powszechny system symetryczny"). W realizacji schematu Jaworskiego były tworzone łańcuchy podwójnych, potrójnych i więcej symetrii" za: Lidia Ader, „Rosyjska muzyka mikrotonowa w latach 10.-20. XX wieku: teorie i praktyki", tłum. E. Czarnik, [w:] *Glissando*, nr 17.

8

Artykuł jest dostępny w czasopiśmie *Dissonanz* (49/1996).



Taku Sugimoto, *Opposite* (1998)

W latach 1998-99 pod szyldem hatNOIR ukazały się trzy albumy, których okładki nie przyciągały wzroku charakteryzującymi inne serie HatHut czerwienią i pomarańczą liternictwa. Zgodnie z nazwą operowano tutaj mroczną paletą: czarna czcionka tylko nieznacznie odcina się od szarego tła. Ta bardzo interesująca seria, poświęcona gitarze, zakończyła się niestety już po trzech wydawnictwach: solowym *Lorenie MazzaCane Connorsie*, jego duecie z Jimem O'Rourkiem i *Opposite Sugimoto*. Jest to moim zdaniem najpiękniejsza płyta tego japońskiego improwizatora i kompozytora, któremu potem (nie)sławy przysporzyło raczej to jak nie gra na gitarze, niż to, jak gra. Na *Opposite* zarejestrowanym w kwietniu 1997 słyszymy jeszcze sporo dźwięków i to właśnie tych, które są potrzebne. Trudno dociec w opozycji do czego usytuował się Sugimoto i to jest w tym albumie najciekawsze. Bo jest przeciw w sposób zupełnie nie spektakularny, nie akcentuje tego jako gestu zerwania, nie szuka łatwej radykalności. Wystarczy, że taką muzyką wygospodarował sobie zupełnie odrębną przestrzeń. I zrobił to w sposób pozbawiony wysiłku, fajerwerków technicznych, choć nie idąc na łatwiznę, bez ostentacji i z wielką delikatnością, a zarazem zdecydowanie i konsekwentnie.
Bardziej wnikliwi mogą posłuchać tego albumu w zestawie z materiałem zarejestrowanym kilkanaście dni wcześniej, który znalazł się na splicie z Kevinem Drummem *Folie Á Deux*. Tam Sugimoto pokazał swoje nieco bardziej drapieżne oblicze, natomiast bardziej przystępną muzykę nagrał kilka miesięcy później z paroma innymi instrumentalistami (m.in. swoim długoletnim współpracownikiem Tetuzim Akiyamą). Znalazła się ona na płycie *Fragments of Paradise*; o tym, że te kompozycje są spokrewnione z zawartością *Opposite,* świadczą już choćby tytuły niektórych.

Steve Lacy, *Brion Gysin Songs* (1981)

Ernst Jandl, *Laut Und Luise & Aus Der Kürze Des Lebens* (1995)

Dwa spotkania poetów z jazzem. Gdzie muzyka jest zupełnie (u Jandla) lub nieco (u Lacy'ego) bigbandowa, a teksty odwołują się do nurtu poezji dźwiękowej. Wspólny album amerykańskiego saksofonisty i Gysina to efekt ich któregoś z kolei spotkania, lecz pierwszy raz obydwu słychać na płycie. W 1979 Lacy skorzystał już z tekstu Gysina - *Somebody Special* na *The Owl* wykonał podobny skład, jak na Songs. Tutaj Lacy zgromadził zespół złożony ze swoich częstych współpracowników: pianisty Bobby'ego Few, basisty Jean-Jacquesa Avenela, perkusisty Olivera Johnsona oraz Steve'a Pottsa na saksofonie sopranowym i altowym. Wokalnie najwięcej udziela się Irene Alebi, grająca też na skrzypcach - trzeba przyznać, że utwory, w których śpiewa są bardzo przyjemne. Jednak moją uwagę bardziej przykuwają te z udziałem Briona Gysina (który był autorem wszystkich tekstów wykorzystanych na Songs). Najpierw dostajemy natchniony dialog *Luvzya*, gdzie chwilami kojarzące się z rapem, zapalczywe gadanie Gysina jest kontrowane, ale i podjudzane czujną grą Johnsona. Nieco dalej trzy krótkie *Permutations*, gdzie Gysin bawi się krótkimi zdaniami, zmieniając na wszystkie możliwe sposoby kolejność słów. Jako ciekawostkę należy wspomnieć o *Blue Baboon*, który swoim głosem zaszczycił sam Lacy.

Duża część z wierszy Ernsta Jandla właściwą postać uzyskiwała dopiero, gdy była czytana na głos lub wręcz wykonywana. Jeden z tłumaczy poety tak wspomina pierwsze z nim spotkanie: "Ów wieczór autorski był jednym wielkim koncertem, dźwięczną muzyką, i nagle znalazłem się w sytuacji komunikacyjnej, w której wieża Babel i jej następstwa nie miały żadnego znaczenia." Podobnie jest także w przypadku tego podwójnego albumu, który zawiera nagrania z trzech koncertów (lata 1982-89). Pierwszą płytę zajmują utwory z tomu, który przyniósł Jandlowi sławę - *Laut und Luise*. Dużą ich część autor zarejestrował już na albumie z 1968 roku, wtedy bez towarzyszenia żadnych instrumentów. Na wydawnictwie z HatHut słyszymy jego oraz NDR Bigband, a także m.in. Manfreda Schoofa, Gerda Dudka, Konrada Bauera czy Johna Marshalla (z Soft Machine). Muzykę do wierszy skomponował Dieter Glawischnig, w części utworów pełni ona rolę tła, ale w niektórych staje się równorzędnym partnerem dla słów. I wtedy jest najciekawiej, bo mamy do czynienia ze wspomnianą wyżej sytuacją komunikacyjną, która odbiega od normy. Gdy mowa jest dźwiękiem, traci wyłączność nadawania znaczenia, znaczącym może być fraza instrumentu lub jej zestawienie z głosem.

Avant tout: Suisse

Czwarta edycja wrocławskiego festiwalu Avant Art odbyła się na przełomie września i października 2011 roku pod hasłem Szwajcaria. Prezentacja eksperymentalnej sztuki i sceny muzycznej tego regionu miała miejsce 30.09 – 02.10, tydzień później wystąpili również artyści z Austrii, Węgier i Wielkiej Brytanii.

Minimetal – *Velvet Underground* (instalacja)

Ruska 46a, wchodzi się na drugie piętro. Przy wejściu pobrzękiwują kieliszki wypełnione wytrawnym winem. Dalej rozciąga się las, rozdygotane, rozpostarte gałęzie, z bezpiecznej oddali wyłania się kartonowa chatka, z wnętrza której wydobywają się niedorzeczne dźwięki. U drzwi stoi Czerwony Kapturek, nasłuchuje i patrzy. Otwiera, hałaśliwy potwór budzi się. Spowolnione ruchome obrazy napastują ścianę i dziewczynkę. Babciu, a dlaczego las jest tak czarny i duży? Dlaczego Twój domek jest taki niewielki?

Na inaugurację festiwalu Nik Emch i Laurent Goei, wchodzący w skład grupy Minimetal, przygotowali dźwiękową instalację nawiązującą do popularnej baśni o Czerwonym Kapturku. Premiera tej rzeźby dźwiękowej miała miejsce w 2010 roku w zuryskiej Galerie Nicola von Senger. Koncepcja sześcianu – papierowego pudełka bądź płóciennej skrytki często przewija się w twórczości szwajcarskich artystów. Zazwyczaj kiedy dochodzi do punktu kulminacyjnego – konfrontacji bliżej niezidentyfikowanego pakunku z dowolnym elementem zewnętrznym, dźwiękowa zawartość z łoskotem 'wysypuje się' ze środka i ogarnia całe pomieszczenie. Podobny scenariusz został wykorzystany w przypadku Velvet Underground. Jedną z sal Galerii BWA adaptowano do roli minimalistycznego lasu, składającego się jedynie z ogołoconych, suchych gałęzi drzew. W rogu ustawiono kartonowe pudło z uchyloną jedną ze ścianek, a umieszczona wewnątrz kolumna wzbudzała bardzo niskie częstotliwości o ciemnej, doom metalowej barwie. Znajdujący się nad głośnikiem projektor wyświetlał na ścianie zapętlony film przedstawiający członków kolektywu Minimetal – perkusisty i gitarzysty, których obraz w odcieniach głębokiej czerwieni i w spowolnionym tempie korespondował z transowym brzmieniem. W centrum promienia dźwięku i światła została jakby uwięziona figurka dziewczynki w czerwonej pelerynce, rzucająca swój niewielki cień na projekcyjną ścianę. Pierwotna wersja tej instalacji zakładała udział 'żywych' postaci włącznie z samymi artystami-autorami, ograniczała się przy tym do jednorazowej prezentacji. Velvet Underground w BWA można było oglądać aż przez trzy dni festiwalu.

MIR – koncert

Puzzle, znowu pod górę. Podobno mroczne pejzaże dźwiękowe, szwajcarskie nadzieje. Trio coś brzęczy, popiskuje, młodzi słuchają z uwagą, na twarzach wyraz nadskupienia. Wyższe idee, awangarda. Chyba trochę noise, a trochę no wave.

MIR jako nadzieja szwajcarskiej sceny eksperymentalnej? Zespół ten zdążył już współpracować z takimi muzycznymi eksperymentatorami jak John Duncan, Tim Hodgkinson, Zbigniew Karkowski, Mani Neumeier, Phill Niblock, Pere Ubu, Psychic TV, P-Train, Martin Rev, E.A.R./Sonic Boom, Damo Suzuki, Kasper Toeplitz, The Young Gods i Zu. Trio, w skład którego wchodzą Daniel Buess grający na perkusji, Papiro na smyczkach, gitarze i instrumentach dętych oraz Michael Zaugg na syntezatorach, hałasowało przez ponad dobrą, mroczną godzinę. Od strony formalnej muzycy nie zaskoczyli niczym nowatorskim. Przedstawili bowiem szereg utworów, które choć sprawiały wrażenie improwizowanych, wciąż były niewolnikami ogranych schematów, takich jak powroty tematu, liczne zakończenia w unisonie. Brzmieniowo nie zabrakło tu punkowej

prostoty, statycznej harmonii, rozległych, hałaśliwych gitarowych plam, uciążliwych akcentów w dość monotonnych rytmach na tle wirującej elektroniki. Zespół stara się eksperymentować z instrumentarium, każdy z członków grupy wykorzystuje kilka różnych instrumentów, wszystkie są amplifikowane, najczęściej elektronicznie przetworzone, rolę akustycznej podstawy pełni tu jedynie zestaw perkusyjny, rozbudowany dużą ilością blachy i wzbogacony o nietuzinkowe elementy. Wyraźnie obecne w muzyce MIR są inspiracje tradycją Dalekiego Wschodu; szczególnie nią zainteresowany zdawał się Papiro, który podczas występu często sięgał po instrument przypominający szałamaję oraz liczne idiofony o tybetańskim profilu brzmieniowym. Mimo iż bezapelacyjnie koncert w Puzzlach można uznać za niezwykle żywiołowy i świeży, ciężko wyzbyć się (może krzywdzącego) wrażenia, że to kolejny, zgrabny zestaw kilkunastu podobnych barwą utworów, powiązanych ze sobą jedynie ładunkiem energetycznym.

piątek – dzień drugi

Velvet Underground trwa. Nie udaje mi się zobaczyć *Alptraum oraz IN BETWEEN, Dance And Music destroyer – man born out of M.A.D.D* (performance).

Papiro (koncert)

Mazowiecka 17, duży stół, chłodne światło. Pospieszna ściana dźwięku, trzy osoby za stołem. Rozlegają się niewybaczalne kolory.

Jak głosi legenda, Papiro, będący trzonem kolektywu MIR, pewnego dnia wkroczył na niebezpieczną ścieżkę nieskończonej modulacji i wiecznego filtrowania dźwięku. Realnym efektem tych poczynań stały się albumy *Avventure Lontane*, *Ghost Album* oraz *Rev*. Długotrwałym etapem drogi twórczej była także zabawa z analogowymi samplerami, kontrolerami i syntezatorami, która popchnęła go w stronę nakładania na siebie dźwiękowych pętli. By dokonać prezentacji muzycznych pomysłów na żywo, Papiro zaprosił do współpracy dwóch innych artystów. Zebrani wokół wielkiego stołu, w otoczeniu licznych urządzeń generujących brzmienia, wspólnie przystąpili do elektronicznej kontakt-improwizacji. Wzajemne dodawanie bądź odejmowanie poszczególnych sampli, stopniowe poddawanie ich różnym filtrom, barwowym zniekształceniom, przy jednoczesnej kontroli brzmieniowego napięcia. Uzyskane w ten sposób pejzaże dźwiękowe podróżują stylistycznie wokół ambientu, drone'u, niezwykle przejrzystej, a przede wszystkim żywej i przestrzennej, kontemplacyjnej elektroniki. Droga ta stała się na tyle interesująca, że wyraźnie wyczuwalna w niej była emocjonalna szczerość.

Reverse Engineering (koncert)

Tamże, hulanki, ospałe swawole. Jacyś panowie w bieli i maskach gazowych. Jakaś pani w bieli. Ze sceny zachęcają do skoków, tańców. Babciu, a dlaczego masz takie wielkie kły?

Niezupełnie zrozumiałe wydaje się zaproszenie Reverse Engineering do grona wykonawców prezentujących eksperymentalną scenę muzyczną Szwajcarii. Nie całkiem słuszny zdaje się również wybór pomieszczenia przeznaczonego na tę specjalną okazję.

W swym dossier artyści szczycą się kolaboracją z podopiecznymi wytwórni takich jak Ninja Tune, Mo Wax, Warp, !K7 czy Jarring Effects (są to m.in. Cinematic Orchestra, Dj Vadim, Amon Tobin, Dj Krush, Unkle i wielu innych). Mroczny hip-hop instrumentalny – tak organizatorzy festiwalu określają gatunek, wokół którego oscyluje zespół składający się z Davida Pieffeta, Alaina Decrevela i G-Barta. Naciągnięte na twarze maski gazowe wraz z białymi, roboczymi kombinezonami tworzyły dość oczywistą całość. Gdy jednak temperatura na sali wzrosła, trudno było członkom grupy utrzymać zamierzony efekt wizualny. Pozbywszy się masek, ochoczo weszli w interakcję ze słuchaczami. Warto zaznaczyć, że występ w Centrum Sztuki Impart wyrwał z bezruchu nieco zmurszałą publiczność. Ciemne hip-hopowe podkłady, dotkliwy brak MC (mimo uzasadnionych pierwotnych założeń muzycznych kolektywu), wciąż tak samo akcentowany, miejscami monotonny rytm oraz uzupełniające muzykę industrialne wizualizacje korespondujące z kostiumami muzyków składały się na ponad godzinny *live act* Reverse Engineering. Laptop, mikser didżejski, sampler aż prosiły się o obiecane wsparcie zapowiedzianych turntablistycznych akrobacji G-Barta, których nie czuło się niemalże wcale albo było ich na tyle niewiele, że stawały się niedostrzegalne. Koncert ten z pewnością odnalazłby pełniej swoje energetyczne ujście w przestrzeni klubowej, gdzie rozedrgani słuchacze i obserwatorzy mogliby wytańczyć się i zabawić.

sobota – dzień trzeci

Ostatnie chwile z Velvet Underground. Niesprawdzony Strotter Inst. (instalacja/performance)

Minimetal – Never Hang Around (performance)

Tamże. Biały, płócienny sześcian. Z bieli niechętnie wynurzają się mgliste cienie, zarysy. Zjawy o ogromnych głowach w cylindrach, tułowiach we frakach, w towarzystwie instrumentów. Pierwsze, nieprzyjemne dźwięki. Po chwili idą. Słomiane kukły na sznurach, pasterka o niewielkiej głowie, diabelskim głosie, tułowiu w bawarskiej sukience.

Performance został osnuty na ostatnim dziele Minimetal, Super Biker Girl, określonym przez artystów jako punk opera. Wokół pochodzących z lat 1994-1998 kilkunastu piosenek na głos, gitarę i perkusję z radykalnymi,

nieskomplikowanymi, charakterystycznymi tekstami autorstwa Nika Emcha i Laurenta Goei, którzy też sami je wykonują, osnuta została koncertowa opowieść. Kompozycje te miały spełniać rolę archaicznych mantr wygłaszanych przez punkowych kaznodziejów i zawierały w sobie słowa-klucze, z których najważniejsze było sformułowanie 'super biker girl', opisujące zmyśloną kobietę przyodzianą w czarny skórzany kombinezon i przemierzającą w samotni autostrady. Choć utwory opowiadają jej historię, bohaterka ani razu nie pojawia się na scenie.
Never Hang Around rozpoczęło się od oświetlenia znajdującego się w centralnym punkcie sceny płóciennego sześcianu. Znajdująca się naprzeciwko widowni ściana została wykorzystana do zaaranżowania inauguracyjnych 'scen' teatrzyku cieni, którego aktorami byli ubrani w stroje wieczorowe muzycy uwięzieni wewnątrz materiałowej instalacji. Mimo akompaniamentu silnie przesterowanego brzmienia gitary i perkusji nasyconego najniższymi możliwymi częstotliwościami, wciąż odnosiło się wrażenie, jakby zarysy postaci za parawanem były jedynie projekcją rzutnika, a dobiegające odgłosy pochodziły z taśmy. Po teatralnym wstępie na scenę weszła rosła dziewczyna w ludowym stroju pasterki, ciągnąc na sznurku za sobą dwie elegancko odziane słomiane figury przypominające strachy na wróble. Gdy w milczeniu umieściła je po przeciwległych stronach sześcianu, nagle rozległ się ciężki, gitarowy riff, nowo przybyła postać (wokalistka Anna Leuenberger) zaczęła growlować, a perkusja podbiła całość osadzonym, energicznym rytmem. Płótno ponownie rozświetliło się kształtami gwałtownie poruszających się muzyków, tym razem pozbawionych efektownych cylindrów i fraków. Przypominało to kameralny koncert rockowy z przekazem godnym największych protest songów oraz imponującymi efektami wizualnymi (m. in. regularnie akcentowany przez światło puls). Twórcy, pracując nad Never Hang Around, prawdopodobnie inspirowali się alpejską legendą o Sennentuntschi, słomianej lalce towarzyszącej samotnym pasterzom, którzy postanowili ożywić kukłę za pomocą demonicznych czarów. Utwór tchnął życie w pasterkę i strachy na wróble tańczący diabelski taniec, gdy jednak magiczny rytuał dobiegł końca i powrócił temat muzycznego preludium, dziewczyna poczęła delikatnie rozdzierać płótno zakrywające muzyków, wypuszczając na wolność snopy białego światła. Nik Emch i Laurent Goei w kontraście do poprzedniej kreacji, niedbale przyodziani w jasnobeżowe stroje będące czymś w rodzaju piżamy bądź podomki, eksplorowali wybrzmiewanie kolejnych niskich, przesterowanych, modulujących tonów i szeleszczących perkusyjnych talerzy. W kolejnym „akcie", nadal w towarzystwie pasterki-słuchaczki oraz masywnych kukieł, wydali z siebie podsumowujący okrzyk buntu, prezentując kilka sztandarowych utworów z klasycznego, punkowo-metalowego repertuaru Minimetal pochodzących z okresu prac nad Super Biker Girl. Muzycy wyglądający zza odartych zasłon, niemal do utraty tchu skandowali fragmenty radykalnych tekstów („Problems in my life!"). Pomiędzy piosenkami dyskretnie wkradły się oklaski, dlatego trudno było nie oprzeć się wrażeniu, że jest się uczestnikiem prawdziwego rockowego koncertu. Never Hang Around w pełni wpisuje się w charakter performerskiej działalności grupy – postrzegania konkretnego wykonania muzycznego bądź sytuacji koncertowej jako rzeźby dźwiękowej, snucia opowieści posiłkując się bajkowymi lub legendarnymi wątkami, wreszcie konfrontacji postaci z konceptualnie dobranymi rekwizytami.

Syg Baas (koncert)

Na Mazowieckiej, ale w tej mniejszej, kameralnej sali. Pomieszczenie puste, pozbawione krzeseł. Na podwyższeniu ociężale instalują się kolejne elementy przedstawienia. Dziwaczni ludzie, małe instrumenty. Brzmi przemyślanie i zmyślenie, niemożliwie.

Jak na zapowiedziany repertuar piosenkowy, skład grupy wydał się nad wyraz interesujący. Syg Bass tworzą: Daniel Linder – wokalista i autor tekstów, Fran Lorkovic korzystający zarówno z perkusji akustycznej, jak i z zestawu elektronicznego, kontrolując wszystkie brzmienia za pomocą laptopa, oraz Paed Conca, basista i performer, grający także na klarnecie. Zwarta formuła koncertu uderzała wewnętrzną różnorodnością gatunkową, począwszy od muzyki folkowej, a skończywszy na fusion, w tej mieszaninie stylów nie zabrakło także improwizacji jazzowej. Celowo ograniczona rola wokalisty sprowadza się do zaprezentowania niezwykle zaangażowanych emocjonalnie tekstów w fikcyjnym języku brzmieniowo spokrewnionym ze szwajcarskim dialektem języka niemieckiego oraz skrajnie ograniczonego ambitusu melodii, niekiedy niebezpiecznie zbliżana do absurdalnej melorecytacji, a czasem popychana w stronę piosenki aktorskiej. Niedbale potraktowana melodia wraz z nadmiernym zagęszczeniem słowa czasem odwracała uwagę od solidnie przygotowanych, innych elementów formy muzycznej, takich jak często zmieniające się nieparzyste metrum, klarnetowe przebiegi i akcenty, rytmiczna jedność sekcji. Przedstawiony materiał pochodzi z płyty *Himmu Stärne* zarejestrowanej w 2010 roku w Berlinie.

Benfay (koncert)

Tamże, zastępstwo za Dimlite. Nic nie szkodzi. Ten sam wielki stół, co kiedyś. Przytłaczająca, zadymiona przestrzeń bez krzeseł. Bo właściwie tylko jeden człowiek, a aż tyle muzyki. Powściągliwie i przyjemnie. Gdzieniegdzie dyskretne tańce.

Benjamin Fay z wykształcenia jest kontrabasistą, a miłością do elektroniki zaraził się od napotkanego Nielsa Jansena z projektu Dialogue, który wprowadził go w świat edycji sampli, krainę możliwości nieograniczonych. Od tamtej pory zdążył rozpocząć współpracę z wytwórniami takimi jak Everest Records, Made to Play, Quintessentials, Morris Audio. Zaczynał od prostych utworów w stylu techno, z czasem poznał tajniki produkcji i masteringu, wtedy na dobre zaczęło się kształtować jego indywidualne podejście do rytmu i brzmienia. Większość ostatnich jego pomysłów odznacza się chłodną, ambientową podstawą, subtelnymi samplami o stojącej harmonii, pogłębianiem wrażenia przestrzenności i minimalizmu, nieoczywistym stosowaniem akcentów oraz nieregularnymi wejściami często połamanych rytmów. Podczas koncertu najbardziej imponujące było mistrzostwo i precyzja w operowaniu filtrami i nakładanymi pasmami efektów przy budowaniu niekończącego się aranżacyjnego napięcia. Benfay czerpie swoje inspiracje również z muzyki funkowej, co słychać w wykorzystywanych przez niego niektórych samplach perkusyjnych. Sobotni set okazał się zdumiewająco spójny dynamicznie i artykulacyjnie, poszczególne elementy doskonale współgrały ze sobą i tworzyły wspólną elektroniczną narrację. Widok jego skromnej postaci, schowanej za okazałym stołem didżejskim oblężonym przez samplery, syntezatory, gąszcz kabli oraz atakowany światłem o chłodnych barwach potęgował aurę odległej tajemnicy.

Velvet Underground wreszcie ucichło. Nie dotarła Alesandra Bachzetsis.

Stéphane Vecchione – *Eddy* (performance)

Wita Stwosza 32, wysokie schody. Czekając na. Samotne kalosze w otoczeniu pałeczek perkusyjnych. Pan w stroju skrajnie perkusyjnym. Im Pan ma mniej pałeczek, tym głośniej [Pan i pałeczki] grają.
Stéphane Vecchione to współczesny człowiek-orkiestra, na co dzień jest perkusistą szwajcarskiego zespołu Velma, improwizatorem kolektywu Deviation, aktorem oraz kompozytorem muzyki teatralnej. Zafascynowany korespondencją teatru z muzyką współtworzy wiele projektów odważnie oscylujących na pograniczu standardowych koncertów i przedstawień teatralnych. Kiedy publiczność zgromadzona na schodach po obu stronach galerii z niecierpliwością wpatrywała się w znajdujące się na środku sali kalosze z przytwierdzonymi doń pałeczkami perkusyjnymi, artysta pojawił się w dość nietypowym stroju będącym kombinezonem z dużą ilością podoczepianych pałeczek. Te, ocierając się o siebie, samodzielnie wytwarzały dźwięki. Klekotanie i stukotanie narastało wraz z próbami włożenia kaloszy. Performer, nie kryjąc swojego humorystycznego podejścia do sytuacji, nie obawiał się wchodzenia w drobne interakcje z publicznością, czy to delikatnym gestem, czy też spojrzeniem. W miarę upływu czasu, gdy spacerował po galerii, niektóre z pałeczek nie wytrzymując obciążenia, osuwały się z łoskotem na podłogę. Wówczas artysta odkrył brzmieniowe predyspozycje swoich butów. W zależności od tego, gdzie zrobił krok, tam odzywały się kolejne elementy składowe perkusji – stopa, werbel, *hi hat*. Początkowo przestraszył się wydobywanych przez siebie dźwięków, po czym z niezdarnością godną klauna próbował uporać się z uporządkowaniem wymyślonego przez siebie wzoru rytmicznego. Dość oczywisty w swym przebiegu spektakl trwał aż do wyczerpania zapasów pałeczek.

Sudden Infant (koncert/performance)

Sala Kameralna. Ciemno, osowiale.
Pewnego razu był sobie duch niepokojący. Wokół szumu, hałasu, jazgotu, mikrofonów oplatających krtań. Zespół nagłej śmierci łóżeczkowej.

Joke'a Lanza, legendy szwajcarskiej sceny noise, chyba nikomu przedstawiać nie trzeba. Wykorzystując eksperymenty z ciałem i plastyką ruchu, mikrofonami kontaktowymi, stacjami loopującymi, przetwornikami, multiefektami, taśmami artysta ponownie sięgnął po nieograniczone środki wyrazu i techniki. Pojawiło się dużo zgiełku, krzyku, wrzasku, bełkotu, skrajnych częstotliwości i białych szumów niemalże nie do zniesienia dla przeciętnego ludzkiego ucha. Wielokrotnie Lanz za cel stawia sobie doprowadzenie słuchacza i obserwatora do stanu granicznego, ekstremum, emocjonalnej i myślowej walki, a przede wszystkim maksymalnego zaangażowania w przekazywane treści. Tym razem opowiadana historia dotyczyła ducha ukrywającego się pod łóżkiem dziecka. Czy dające się słyszeć głosy były schizofrenicznym dialogiem prowadzonym pomiędzy dwoma różnymi postaciami, czy też może konfrontacją dwóch antagonistycznych tożsamości jednej i tej samej osoby? Wrocławski performance jako część trasy promującej książkę *Noise In My Head* stanowiącą dokumentację dotychczasowej działalności artysty trwał około pół godziny. Artysta świadomie w tak krótkim czasie doprowadził odbiorcę na skraj emocjonalnych doznań, by potem beznamiętnie pozostawić go samemu sobie. Atak dynamiką, napad gwałtownością ruchów, wreszcie zemsta słowem, z zaznaczeniem, że wszystkie możliwe dźwięki są równouprawnione – Sudden Infant konsekwentnie zrealizował pomysł połączenia swojej sztuki muzycznej z elementami performerskimi.

w zdecydowane odwiedziny do:
http://www.minimetal.com
http://www.papiro.ch
http://www.suddeninfant.com

Oy (koncert)

Mazowiecka, ostatni raz. Pacynki, kolory, światło. Zaczęło się od oficjaliów, przedstawiania, wymiany imion, koniecznych uścisków dłoni. Jak nigdy, podrygiwania ostateczne. Przy wtórze śpiewającej pani i jej sympatycznych zwierzątek mówiących. Ludzkim głosem.

Znana ze współpracy z eksperymentalnymi grupami takimi jak Lauschangriff lub Phall Fatale, pochodząca z Ghany wokalistka Joy Frempong, kojarzona jako Oy zrealizowała w ramach swojego występu chyba wszystkie możliwe gatunki muzyczne. Do dyspozycji miała szeroki wybór przeszkadzajek, dziecięcych instrumentów-zabawek, klawiaturę MIDI, laptopa, dwie stacje loopujące, mikser didżejski. Do współpracy zaprosiła zaprzyjaźnione pacynki, które służyły jej jako włączniki bądź wyłączniki kolejnych zaprogramowanych przez komputer loopów. Zaprezentowany przez Oy materiał stanowił mieszaninę stylów, jednak każdy z utworów posiadał klasyczną formę zwrotkowej piosenki. Każda z nich opierała się na stopniowym dodawaniu poszczególnych sampli służących za podstawę. Większość zapętlanych fraz artystka tworzyła na bieżąco, nierzadko zdarzało się jej przy tym improwizować. Nieco infantylne teksty w zrozumiałym języku angielskim dodawały jeszcze dziecięcego uroku. Tematy poruszane przez Oy dotyczyły wspomnień jej lat młodzieńczych i opowiadały o licznych zakamarkach dziecięcej wyobraźni. Śpiewała o wężach schowanych pod łóżkiem, trollach klozetowych, wiedźmach i o tym, jak przezwyciężyć depresję. Podczas koncertu dowiodła, że udało się jej osiągnąć perfekcyjną świadomość własnego głosu, stosując rozmaite techniki wokalne, nieustannie eksplorując brzmienie i operując najróżniejszymi barwami. Dała do zrozumienia, jak istotne jest poszukiwanie w muzyce i próba odnalezienia samego siebie. Nie wstydzi się swego muzycznego autorytetu, Niny Simone, otwarcie przyznaje się do czerpania z jazzu, hip-hopu i elektroniki. Poprzez pozornie uproszczone środki wyrazu Oy zaprosiła wszystkich do swego prywatnego świata, udostępniając nawet najbardziej zamknięte przestrzenie, nie próbując przy tym nikogo omamić lub oszukać, w jej muzyce tkwiła prawda pochodząca z kreowanych dźwięków i uruchamianych przez nie emocji.

Współczesne interpretacje szwajcarskiej muzyki ludowej

Marek Styczyński

Swiss Flavor

Alpy to najwyższy łańcuch górski Europy, leżący na terenie 9 krajów, w tym, co zaskakujące, także na terenie Węgier (wzgórza Köszeg). Szwajcaria jest uznawana za jeden z trzech krajów ściśle alpejskich (dwa pozostałe to Austria i Liechtenstein) i mimo, że jedynie Liechtenstein w całości leży na terenie Alp, to Szwajcaria uchodzi za kolebkę pojęcia alpejskości. A alpejskość jest od dawna w modzie i ma to swe rozliczne ślady w kulturze Europy: srebrzysta szarotka jest „alpejska", mimo że rośnie także w Karpatach, od ich zachodnich granic w Tatrach po południowe masywy w Rumunii, mamy alpejski klimat, to alpiniści wspinają się na szczyty Kordylierów i Himalajów (czasem tylko zastępowani tam przez himalaistów), słynne są alpejskie łąki, nic tak dobrze nie pomaga na kaszel jak alpejskie zioła... wszystkie wojska świata szkolą alpejskich strzelców, a unijna sieć obszarów Natura 2000 chroni między innymi alpejską strefę biogeograficzną ciągnącą się od Gór Skandynawskich po Pireneje i Kaukaz. Nic dziwnego, że musi istnieć również muzyka alpejska i to szwajcarska muzyka ludowa spełnia jej kryteria najlepiej. Jej istotnym wyróżnikiem są elementy alpejskiej tradycji pasterskiej i to właśnie określa się w języku promocji wydawnictw płytowych jako *Swiss Flavor*.

Instrumenty

Poza obowiązkowym zestawem instrumentów w rodzaju skrzypiec, akordeonu, kontrabasu i trąbki, w Szwajcarii używa się w składach zespołów ludowych także cymbałów (zwanych od pałeczek do uderzania w struny cymbałami młotkowymi – hammered dulcimer) , a poza nimi na uwagę zasługuje, a nawet wymusza ją swymi rozmiarami i walorami brzmieniowymi – alphorn oraz technika wokalna bez użycia słów zwana jodłowaniem.

Alphorn to drewniany róg o długości dochodzącej do blisko 4 metrów, chociaż najczęściej buduje się instrumenty niespełna trzymetrowe. Charakterystyczną cechą wyglądu alphornu jest fajkowato wygięte zakończenie i perfekcyjne wykończenie elementów drewnianych.
Alphorn zazwyczaj składa się z trzech części, które łączy się przed graniem. Istotnym elementem alphornu jest doskonale wykonany ustnik, z pomocą którego można wydobywać bardzo precyzyjnie tony skali naturalnej. Prawdopodobnie to precyzja wykonania tego elementu, przypominającego ustnik waltorni, pozwoliła alphornowi wyróżnić się spośród wielu pasterskich rogów i trąb sygnałowych europejskich pasterzy.
Alphorn ma liczne i interesujące rodzeństwo w postaci pięknych i czasem jeszcze dłuższych trąb *bucium* z Karpat (Rumunia) i Zakarpacia (w Bukowinie na terenie Mołdowy instrument ten nazywany jest *tulnic* albo *trâmbiță*), trombit Hucułów, które osiągają ponad 3 metry długości oraz polskich i słowackich trombit góralskich. Z tej licznej rodziny jedynie *bucium* ma fajkowato zagiętą końcówkę i morfologicznie jest rodzajem alphornu – albo to alphorn jest rodzajem *bucium*? W rumuńskiej nazwie 'bucium' pobrzmiewa starorzymska nazwa trąby *buccina* i *buccinatorów* – trębaczy?

Pierwsze pisane świadectwa istnienia alphornu w Szwajcarii pojawiają się w 1555 roku, kiedy to przyrodnik Conrad Gesner opisał alphorn pod nazwą *lituum alpinum*. Pierwsze melodyczne wykorzystanie alphornu w muzyce Szwajcarii datuje się dopiero na wiek XVIII.

Interesujące są przemiany dotyczące materiałów wykorzystywanych do budowy alphornu. Początkowo było to drewno świerku lub sosny, ale sądząc po archiwalnych fotografiach wykorzystywano czasem także drzewa liściaste. Obecnie oferuje się alphorny wykonywane z drewna egzotycznego sprowadzanego z Brazylii, USA i Meksyku... budowane w Ameryce. Tradycyjny instrument z Alp wykonany z egzotycznego gatunku orzecha rosnącego nad Amazonką? Ale to nic w porównaniu z zadziwiającymi nowościami w elementach zdobniczych wykonywanych na szerokim, fajkowatym zakończeniu alphornu (tzw. dzwonie), które od skromnej sygnatury budowniczego przeszły długą drogę do rzeźbionych folklorystycznych scenek rodzajowych, tematów roślinnych (szarotka, tojad, astry alpejskie) i wędkarskich (!), aż po całkowicie surrealistyczne ozdoby[1] w postaci podobizn Sitting Bulla i kolorowych kolibrów! Być może świadczą one o szerokim zainteresowaniu, ale pewnie też o nie najlepszym smaku kupujących. Wszystkim tym, którzy zapragnęli kupić alphorn, a nie wybierają się do Szwajcarii i rezygnują z rzeźbionych kolibrów na rzecz szlachetnej prostoty i piękna drewna, można polecić znacznie bliższe źródła doskonałych instrumentów[2], ale warto pamiętać, że prawidłowo wykonany alphorn to wydatek od tysiąca do kilku tysięcy euro.

Bardzo charakterystycznym instrumentem szwajcarskiej muzyki ludowej bywa głos wydobywany i modulowany techniką jodłowania, służący pasterzom w porozumiewaniu się na duże odległości w górach. Jodłowanie obywa się bez słów i w samym głosie zawarta jest informacja o sytuacji nadającego sygnał. Poza znaczeniem sygnałowym w odniesieniu do ludzi, jodłowanie było częścią komunikowania się ze stadami zwierząt i wchodzi w bardzo interesujący i archaiczny zestaw *zawołań na zwierzęta*. W Karpatach słowackich niektóre brzmienia instrumentów i zawołań pasterskich tworzą aurę bezpieczeństwa i orientacji dla rozproszonych po górach stad bydła i owiec, a w Szwecji zawołania tego rodzaju, nazywane *kulningiem* są bardzo bliskie technice szwajcarskiego jodłowania.

Elementy jodłowania ozdabiają często tradycyjne piosenki i pieśni mieszkańców Alp i stały się, obok języka, ich wyróżnikiem. Stare pieśni pasterskie i rolnicze kultywowane są także poza Szwajcarią i warto wspomnieć o niezwykle intrygujących kobiecych pieśniach pracy towarzyszących sianokosom, zwanych na terenie Słowacji *travnicami*. Słuchając nagrań bardzo interesującego szwajcarskiego zespołu Schönbächler Sisters, uprawiającego tradycyjne alpejskie jodłowanie, trudno uniknąć skojarzeń z travnicami śpiewanymi w Karpatach.
Wzmacnianie głosu w jodłowaniu uzyskiwano poprzez specjalną artykulację i wytwarzanie rejestrów i rytmizacji słyszalnych na duże odległości, ale także przez kierowanie głosu z pomocą dłoni, a nawet z użyciem lejkowatego, drewnianego pasterskiego przyrządu do przecedzania mleka, który działał jak tuba czyli akustyczny megafon.
Aby odtworzyć sytuację na pastwisku i jego specyficzną aurę dźwiękową, do publicznych popisów muzycznych zaczęto włączać pasterskie dzwonki oraz dość zastanawiającą technikę toczenia monetami (*Talerschwingen*), dającą turkoczący dźwięk. Rzucanie monet do ceramicznych misek wzmacniających dźwięk wirującego bilonu w niektórych rejonach Szwajcarii jest obecnie obowiązkowym wstępem do jodłowania.

Interesującą techniką jest łączenie głosu z dźwiękiem wydobywanym z alphornu, co nie powinno dziwić, zważywszy na pierwotnie te same funkcje, jakie spełniał głos i instrument.

Proces włączania elementów pasterskich do świeckiej muzyki użytkowej, bazującej na muzyce popularnej, doprowadził do skonstruowania pewnego rodzaju wzorca źródłowej muzyki Szwajcarii, który zachowywał swój charakter tym łatwiej, im Szwajcaria bardziej dbała o swoją odrębność i niezaangażowanie w wielkie konflikty Europy. Z tego źródła czerpali natchnienie wynalazcy kolejnych form popularnej muzyki ludowej, jaka pojawiła się niespełna sto lat temu.

Szwajcarska tradycja wynaleziona

Szwajcarska muzyka ludowa znana jest właściwie dopiero od XIX wieku i swe istnienie wywodzi od tradycyjnych kompozycji w rodzaju *Kühreihen*, uznanej za najdawniejszą piosenkę rolników alpejskich oraz starszych tradycji muzycznych skupionych wokół alphornu i jodłowania.

Proces zwany *tradycją wynalezioną*[3] rozpoczął Josef Stocker, który założył pierwszy zespół muzyki i tańca ludowego, łącznie z zaprojektowaniem i uszyciem „tradycyjnych" strojów dla wykonawców, co nie odbiegało wcale od praktyk znanych z innych regionów Europy. Za mityczny geograficzny obszar źródłowy i wzorzec tradycji sztuki ludowej Szwajcarii uznano w tym czasie leśny region Unterwalden (Sylvania) w centralnej części Szwajcarii, a później także region Appenzell, górzysty obszar z najwyższym szczytem Säntis (2,504 m n.p.m.).
Wywiedziona z tych regionów tradycyjna muzyka wykonywana była na skrzypcach, cymbałach, akordeonie i kontrabasie z wokalnymi popisami i tanecznymi rytmami. Skoczne melodie i pogodny charakter doskonale nadawał się na wszelkiego rodzaju uroczystości i styl ten opatrzony został mianem *Ländlermusik*. To właśnie ländlermusik uznano za prawdziwie ludową formę muzyki Szwajcarii i jest ona z powodzeniem uprawiana po dziś dzień.

Poza wymienionymi wcześniej „ogólnofolkowymi" instrumentami, które budują podobne rodzaje muzyki ludowej w całej Europie, jedynie alphorn uważany jest powszechnie za wyjątkowy wynalazek Szwajcarów. Tradycja alphornu sięga dawnych praktyk sygnałowych i kontemplacyjnych, które praktykowali wszyscy europejscy górale od najdawniejszych czasów. Alphorn był więc raczej wizualnym i brzmieniowym dodatkiem do skocznych melodii ländlermusik o wyraźnie użytkowym charakterze. Tradycja i brzmieniowe możliwości alphornu zostały przystosowane do nowych potrzeb i kontekstów patriotyczno-religijnych w formie odwołującej się do kontemplacyjnej praktyki nazwanej rytuałem błogosławieństwa alpejskiego (*Alpsegen*), co niejako usprawiedliwiło zachowanie poważnego i indywidualnego elementu muzycznego, nie zajmującego jednak zbyt wiele czasu w prezentacjach muzycznych.

Do przyswojenia w muzyce rozrywkowej (za jaką można uznać popularną muzykę ludową) znacznie lepiej niż dziedzictwo alphornu nadawało się indywidualne, a zwłaszcza zespołowe wykonywanie piosenek i pieśni ludowych z elementami jodłowania.

Jodłowanie (jodeln, yodeling) czyli specyficzna falsetowa technika operowania głosem pełnym glissand i zaskakujących skoków realizowanych według schematu: wysoko – nisko – wysoko – nisko – wysoko... nie

jest uważana, jak alphorn, za rzecz wyłącznie szwajcarską, ale dla kultywowania miejscowych form stworzono Szwajcarskie Stowarzyszenie Jodłowania Gong, które raz na trzy lata organizuje Narodowy Festiwal Jodłowania.

Z połączenia skocznej muzyki granej na akustycznych instrumentach, która chętnie wykorzystywała nowinki muzyczne oraz wokalnych popisów jodłowania przyprawionych archaicznym majestatem alphornu powstała dzisiejsza popularna forma szwajcarskiej muzyki ludowej. Wzbogacana była stale przez wpływy popularnej muzyki klasycznej i jazzu oraz wiele autorskich modyfikacji (np. kwartet Appenzeller Space Schöttl miał dodawać wpływy psychodeliczne i awangardowe do muzyki folk), ale generalnie mieściła się w nurcie muzyki ludowej zdefiniowanej przez Szwajcarskie Stowarzyszenie Folklorystyczne. Stowarzyszenie to było traktowane jako probierz i gwarant ciągłości muzyki ludowej poprzez organizowane festiwale, konkursy i wydawane opinie o powstających kompozycjach muzycznych. Trzymanie się określonej wyraźnie tradycji dotyczyło także jodłowania. Kiedy Stowarzyszenie Eidgenössischer Jodlerverband utworzone w Bernie w 1910 roku zorganizowało pierwszy Yodeling Festival Thun, który odbył się w roku 1924, zebrano na nim 31 grup śpiewaczych z całego kraju, obecnie ilość ich przekracza 500, co pokazuje dużą popularność tego typu twórczości oraz szerokie zapotrzebowanie na nią.

Od *Swiss Alpine Music* do *Alpine World Music*

Niespełna 50 lat temu w szwajcarskim folklorze zaczęła się rodzić nowa muzyka, początkowo powoli i w zgodzie z przyjętym wzorcem muzyki miłej, wesołej i łatwej w odbiorze, choć nie pozbawionej tradycyjnego pierwiastka zadumy i starych rytów pasterskich. Nowe nadciągało od strony dotychczasowego sojusznika – popularnej muzyki realizowanej technikami klasycznymi. Popularna *ländlermusik* wchodziła w symbiozę z wynalazkami epoki jazzu. Ostatnie 10 lat to szybki awans szwajcarskiej tradycji muzycznej do światowego języka nowej muzyki, co dzieje się dzięki odejściu grupy znaczących muzyków od użytkowego charakteru ländlermusik na rzecz indywidualnego i nowatorskiego traktowania muzyki. Wydaje się jednak, że także ta nowa forma muzyczna odpowiada nadal specyfice kultury szwajcarskiej, a przynajmniej jej surowej, klarownej, duchowej sferze. Ale aby radosne granie przy zastawionych jedzeniem i napitkiem stołach z Alpami w tle zamieniło się w intrygujące i hipnotyzujące dzieła nowej muzyki, musieli pojawić się nowatorzy.

Pierwszy krąg folkloru muzycznego Szwajcarii, ten z zielonych dolin, bezpieczny, uznany za tradycyjny, w symbiozie z muzyką popularną (w tym z lżejszymi formami muzyki klasycznej), czyli *Swiss Alpine Music*, oparty jest na zręcznej warsztatowo syntezie europejskiej muzyki popularnej z kilkoma tradycyjnymi melodiami przyprawionymi brzmieniem alphornu i jodłowaniem. Sporo jest w nim także solistycznych popisów i przystosowań alphornu, pasterskiego rogu sygnałowego do grania europejskiej muzyki klasycznej.

Pośród wielu nazwisk, jakie zasługują na wymienienie, przy tej okazji warto przywołać Matthiasa Kofmehla, znanego wirtuoza alphornu, Russena Arkadego Shilklopera (i jego *Alpine Trail*) oraz znakomite alphornistki: Lise Stoll czy Elianę Burki. Poza tym setki zespołów i solistów uprawiają łatwe w odbiorze rodzaje użytkowej muzyki ludowej łącząc ją dzisiaj nawet z klasycznym rockiem i popem.

Prawdziwie nowa epoka muzyczna rozpoczęła się od prekursorskich działań Christine Lauterburg, Hansa Kennela i Jürga Solothurnmana.

W latach 70. XX wieku, kiedy alphorn został zauważony przez eksperymentujących muzyków folkowych i jazzowych, aktorka Christine Lauterburg rozpoczęła pracę nad jodłowaniem jako obiecującą i bardzo charakterystyczną techniką wokalną. Aktorskie przygotowanie ułatwiło Lauterburg sięgnięcie po zwyczaj Alpsegen (błogosławieństwo alpejskie). Odtworzyła także użycie lejkowatego cedzaka do mleka jako tuby wzmacniającej śpiew. Świetny muzyk grający na alphornie, Res Margot, zrealizował wraz z pionierką nowego, artystycznego i wyemancypowanego jodłowania serię doskonałych nagrań. W tym samym czasie Hans Kennel, trębacz jazzowy grający również na alphornie, spotkał się zespołem Schönbächler Sisters uprawiającym tradycyjne jodłowanie i po inspirujących próbach zagrali w 2002 roku razem na Festiwalu Alpentöne w Altdorf w kantonie Uri. Ten koncert i filmowe relacje z niego można uznać za pewnego rodzaju cezurę pomiędzy starymi formami epoki muzyki folklorystycznej, a nową epoką Swiss World Music i wstępu do poszukiwań New Alpine Music.

Epoka Nowej Muzyki Alpejskiej należy do Hansa Kennela i jego formacji Alpine Jazz Herd (z Jürgiem Solothurnmanem), z której wyłonił się projekt The Alpine Experience z Arkadym Shikloperem. W tym czasie użycie alphornu podczas koncertu jazzowego było określane jako „exotic bonus" i dopiero następne formacja Kennela – Mytha (w dwóch kolejnych mutacjach: druga to skład ze śpiewaczką Betty Legler) zdecydowanie przechyliły szalę na stronę alpejskich tradycji muzycznych w nowych, jazzowych i eksperymentalnych aranżacjach. Wydaje się, że to koncerty i płyty formacji Contemporary Alphorn Orchestra MYTHA są najważniejsze dla tego etapu pracy z folklorem szwajcarskim w nowych kontekstach muzycznych. Zasługą Kennela jest ponowne „odkrycie" alphornu i jego możliwości, zaprezentowanych pod trafnie dobranymi nazwami projektów i wydawnictw: „contemporary alphorn orchestra" właśnie, czy „alphorn polyphony".

Poza Hansem Kennelem warto wymienić Paula Gigera – innego giganta szwajcarskiej muzyki improwizowanej i klasycznej muzyki współczesnej. Ten doskonały skrzypek i kompozytor współpracował m. innymi z Hilliard Ensemble i Janem Garbarkiem, nagrał sześć niezapomnianych płyt dla ECM i tworzy obecnie wspaniałą muzykę w Toward Silence – duecie z klawesynistką Marie-Louise Dahler. Giger gra na akustycznych skrzypcach o specjalnej konstrukcji (posiadają struny burdonowe) i trudno przecenić jego wpływ na nowoczesną muzykę Szwajcarii.

Poza popularnym nurtem opartym o jazz albo artystami w rodzaju Gigera, od lat 90. XX wieku w Szwajcarii działali muzycy śmiało eksperymentujący z brzmieniem instrumentów akustycznych. Najpełniej odzwierciedla to przykład Naturton, duetu złożonego z Willego Grimma i Gerarda Widmera, grających na didjeridu i fujarze pasterskiej, ale współpracujących stale z takimi postaciami jak Res Margot czy Paul Giger oraz całą rzeszą młodych muzyków zbuntowanych wobec skostniałych form szwajcarskiego folkloru. To z tej grupy wyłonili się tzw. new alphorn players, którzy zaczęli stosować w grze na tym instrumencie techniki oddechu cyrkulacyjnego i konstruować jego nowe formy. Grimm i Widmer poza swoją własną działalnością muzyczną prowadzą od lat

ważne wydawnictwo muzyczne i organizują warsztaty, festiwale i projekty filmowe.

Narodziny nowego myślenia o muzyce ludowej pokazuje doskonale świetny film pt. *Das Alphorn* (*Alphorn, tradycyjne i nowe brzmienie narodowego instrumentu muzycznego Szwajcarii*), w reżyserii Stefana Schwieterta (m.in.: Schönbächler Sisters, Hans Kennel i Mytha, Hans-Jürg Sommer, Hornroh), dostępny jest na DVD i ma 76 minut. Dobrym uzupełnieniem wspomnianego filmu jest inny obraz: *Imagine AquaTones – Wasser / Klang / Bild / Bewegung* w reżyserii Thomasa Bertschiego (tam m.in.: Giger, Kennel, Margot, Grimm) wyprodukowany jako DVD przez Rainbow Project & Naturton, 2004, trwa 69 minut. Film pokazuje szereg eksperymentalnych wypowiedzi muzycznych nagranych w pustym zbiorniku na wodę wykutym w skałach Alp. Dopiero obejrzenie tych dwóch filmów razem daje pełny obraz artystycznego fermentu obecnego w tradycyjnej muzyce Szwajcarii od około 20 lat.

Od New Alpine Experience do Swiss Ethnocore

Nowy krąg muzyki szwajcarskiej czerpiącej z tradycji alpejskiej, ale raczej z poszarpanych grani i z głębi struktury skał niż z zielonych dolin, totalnie osobisty, a jednocześnie bardzo surowy, minimalistyczny i duchowy najlepiej obrazuje działalność Balthasara Streiffa i Christiana Zehndera oraz ich formacji Stimmhorn.
Stimmhorn zogniskował wiele różnych eksperymentów polegających na swobodnym mieszaniu technik i języków muzycznych, a nawet budowie nowych instrumentów. Zbudowano w tym czasie alpophon czyli kombinację saksofonu i alphornu oraz spopularyzowano starą, zwiniętą formę alphornu znaną pod nazwami *Ackerhorn* lub *Büchel*, pojawił się alphorn metalowy, a nawet wykonany z włókna węglowego o ekscytującej nazwie: alpflyinghorn!

W latach 90. formacja Stimmhorn („głosróg") zaczęła eksplorować możliwości alphornu i jodłowania w autorski i niezwykle indywidualny sposób. Charakterystyczne jest dla tego etapu czytanie miejscowego folkloru muzycznego przez techniki i tradycje muzyki pozaeuropejskiej, a także nowe koncepcje miasta. Z jednej strony stosuje się archaiczne techniki w rodzaju oddechu cyrkulacyjnego, łączenia dźwięku alphornu z głosem ludzkim, sięganie do źródeł jodłowania szacowanych na epokę kamienia, a z drugiej zestawia alphorny z otoczeniem industrialnym i szumem autostrady. Paradoksalnie, to od początku tych śmiałych poczynań muzyka Szwajcarii po raz pierwszy przekroczyła Alpy. I tak, około 10 lat temu alphorn i jodłowanie zostało włączone do arsenału muzyki eksperymentalnej i stopniowo przeżywa swój renesans w nowej postaci. To co robią w muzyce Streiff i Zehnder (razem, ale także w swych solowych projektach) to poważna propozycja zrozumienia i zdefiniowania z pomocą nowych środków wyrazu samej istoty szwajcarskiej i może szerzej: alpejskiej tradycji muzycznej, czyli swoistego alpejskiego ethnocore.
Przemiany myślenia o tradycyjnych źródłach muzyki Szwajcarii i ich miejscu we współczesnej muzyce światowej doskonale obrazuje film *Inland* w reżyserii Pierre'a-Yvesa Borgeauda. Film opowiada o projekcie *Stimmhorn: Balthasar Streiff i Christian Zehnder*, został wyprodukowany jako DVD w 2001 i ma 50 minut.
Warto pamiętać, że różnica wieku pomiędzy Hansem Kennelem a Balthasarem Streiffem to zaledwie 10 lat i wiele się może jeszcze wydarzyć.

Alphorn jako marka i karpackie tropy...

Zainteresowanie muzyką alpejską symbolizowaną obecnie przez okazały alphorn wyrastający na łatwo rozpoznawalną markę kulturalną, jest z roku na rok coraz większe i także poza Szwajcarią (oraz Austrią) zyskuje wiernych fanów. Świadczą o tym obce firmy oferujące alphorn, wydawnictwa płytowe, koncerty, warsztaty i festiwale.
W 2011 roku, w Berlinie odbył się pierwszy Alphorn Festival, a w na koniec kwietnia 2012 planowana jest druga jego edycja wzbogacona o niezwykle ciekawą technikę wokalną – jodłowanie. Setki miłośników alphornu wiozący wielkie rogi alpejskie do Spandau, dzielnicy Berlina, to widok warty uwagi!

Także zainteresowanie jodłowaniem jako archaiczną techniką wokalną wykroczyło daleko poza kraje alpejskie i dosłownie na dniach ukaże się w USA interesująca (i kontrowersyjna) książka Barta Plantenga zatytułowana roboczo *Yodel in HiFi* (The University of Wisconsin Press, 2012) traktująca o szerszym kontekście tradycyjnych technik jodłowania. Bart Plantenga sięgnął głębiej i szerzej w tradycję jodłowania, która znacznie wykracza poza utarte skojarzenia z wesołą biesiadą urozmaicaną dziarskim podśpiewywaniem, na dodatek raczej łączoną przez etnomuzykologię nie wyłącznie z Alpami, ale także Polską, Skandynawią, Hiszpanią czy Oceanią, a także Afryką, gdzie jodłowanie liczy przynajmniej 10 tysięcy lat historii. Z naszego podwórka w książce Plantengi znalazła się eksperymentatorka Anna Nacher z Karpat Magicznych (The Magic Carpathians Project), który od lat 90. pracuje nad karpackim ethnocorem.

W ramach tej pracy Karpaty Magiczne kilkakrotnie organizowały koncerty i warsztatowe pobyty w Polsce duetu Naturton i koncertowały w Szwajcarii, co pokazało, że naturalne i nieuniknione jest spotkanie muzyczne pomiędzy Alpami i Karpatami, dwoma największymi pasmami górskimi Europy Środka. Trombity, bucium i alphorn – jodłowanie i travnice… razem w starych i nowych kontekstach muzycznych podczas jednego festiwalu?

Szwajcarska muzyka oparta na alpejskich tradycjach pasterskich ma wielkie zaplecze także pośród form, jakie wytworzyli szwajcarscy emigranci rozrzuceni poza Europą… A może nowe impulsy popłyną od tak niezwykłych inicjatyw jak Korean Yodel Association (istnieje od 1979 roku!) czy kultywowanie jodłowania w Tokio?

1
Rocky Mountain Alphorn: www.alphorn.ca.

2
Alphorn Centre: www.alphorn-centre.de.

3
E. Hobsbawm, T. Ranger, *Tradycja wynaleziona*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.

Pierre Mariétan

pierwsze trzy minuty

Krzysztof B. Marciniak

Wesoła wrzawa rozbawionych dzieci przechodzi we wznoszący glissandowy klaster – zapewne poprzez przyspieszenie przewijania taśmy – trochę jakby jakaś gigantyczna siła pociągnęła te dziecięce formanty do góry [przykład 1][1]. Wszystko to trwa zaledwie parę sekund. Tyle tylko, żeby słuchacz zdążył zorientować się w sytuacji i „przestrzeni" nagrania. Krzyki dzieci zanikają zupełnie. Zastępują je pojedyncze, miękkie dźwięki marimby (a może to syntezator?). Chyba dałem się nabrać – to faktycznie syntezator, ma bardzo nienaturalne wybrzmienia. Słychać też dźwięk piszczałki, której melodia imituje pohukiwania sowy, a także pojedynczą nutę graną na instrumencie smyczkowym krótkimi, słabo dociśniętymi pociągnięciami smyczka (barwa dźwięku ewidentnie świadczy o tym, że instrument ten nie spoczywa w rękach profesjonalisty). Tło dopełniają dźwięki jak gdyby sali lekcyjnej? W każdym razie słychać drewniane stukania, przyciszone głosy dzieci, kroki, szurania – z dźwięków tych odczytać można obecność większej grupy maluchów próbujących utrzymać ciszę. Sytuację objaśnia odrębny od pozostałych dźwięków, radiowo brzmiący kobiecy głos: „Concert d'enfants à La Péniche. Le jour" [Koncert dzieci na barce. Dzień]. Odgłosy tła są teraz trochę cichsze, tymczasem zagęszcza się tkanka instrumentalna – na syntezatorze grane są siedmiostopniowe, po wielokroć te same, wznoszące pochody naprzemiennych wielkich i małych tercji (motyw ten pojawia się później wielokrotnie w całej kompozycji). Brzmi to trochę jak pomieszanie Debussy'ego z minimalizmem. Ktoś pokasłuje, dzieci na gwizdkach i piszczałkach imitują głosy ptaków, podzwaniają małymi dzwoneczkami. Tercjowe pochody syntezatora przybierają po kilku powtórzeniach kierunek opadający. W najniższym rejestrze, na przestrzeni długiego crescendo, kompozytor wprowadza teraz nowy dźwięk – brutalny dron spalinowego motoru barki. Początkowo jest on cichy (jakby dobiegał z oddali), stopniowo jednak przybiera na sile, by po około minucie osiągnąć swoją naturalną głośność. Przez chwilę współistnieje jeszcze z dziecięcą muzyką, wkrótce jednak zupełnie dominuje całą scenerię brzmieniową. Przez długi czas w utworze króluje mechaniczny basowy bulgot i łomot silnika. Czasem towarzyszy mu szum wody rozbryzgiwanej przez burty statku. Wkrótce w wysokich rejestrach do dźwięków tych dodany zostaje osobliwy kontrapunkt w postaci ścieżki

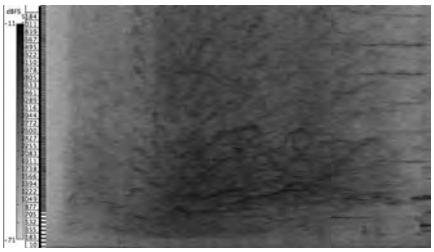
[przykład 1]

zawierającej nagrania świergotu – tym razem już prawdziwych – ptaków [przykład 2].

..

W powyższym akapicie próbuję streścić słowami pierwsze trzy minuty wydanego w 1987 roku dwupłytowego albumu Pierre'a Mariétana zatytułowanego *Rose des vents*[2]. Zagadnienie dźwięków otoczenia zajmuje centralne miejsce w twórczości tego szwajcarskiego kompozytora od ponad 30 lat. Tekst Pierre'a Mariétana „Co za hałas! Ale jaki hałas?" prezentuje różne aspekty refleksji teoretycznej towarzyszącej jego twórczości, poprzez analizę fragmentu *Rose des vents* chciałbym natomiast przybliżyć czytelnikowi, jak założenia te mogą być realizowane w muzyce. Muzyka Pierre'a Mariétana to rzecz jasna dużo więcej niż pierwsze trzy minuty wspomnianej kompozycji – wydaje mi się jednak, że czasem o twórcy więcej powiedzieć może pogłębiona analiza minuty jego utworu niż pięć długich haseł encyklopedycznych.

Bez podstawowych informacji biograficznych się jednak nie obędzie. Pierre Mariétan urodził się w Monthey na południu Szwajcarii w 1935 roku. Jego drogę twórczą rozpoczęły studia w latach 1955-1963 w Genewie oraz Kolonii,



w trakcie których zetknął się z tak wybitnymi przedstawicielami ówczesnej awangardy muzycznej jak Zimmermann, Koenig, Stockhausen czy Boulez. Zakończywszy oficjalną naukę rozpoczął pracę w studio muzyki elektronicznej WDR w Koloni, a pod koniec lat 60. przeniósł się do Paryża, gdzie założył GERM (Groupe d'Etude et Réalisation Musicales) oraz zajął się pracą dydaktyczną na uniwersytetach. Jako kompozytor w latach 60. odszedł od serializmu i zajął się muzyką intuitywną oraz tworzeniem partytur otwartych dla amatorów i profesjonalistów. Jedną z nich, *Initiative I,* wykonali w 1970

roku na „Warszawskiej Jesieni" członkowie Warsztatu Muzycznego. Stopniowo Pierre Mariétan coraz więcej uwagi poświęcał zagadnieniu dźwięków otoczenia, które od lat 70. znalazło się w centrum jego zainteresowań. Szybko stał się on jednym z najważniejszych francuskojęzycznych orędowników ekologii akustycznej. Napisał wiele tekstów poświęconych muzyczności środowiska dźwiękowego, dźwiękowi w przestrzeni

[przykład 2]

miejskiej, naturze dźwięku, ciszy i hałasu. Wykładał w Ecole d'Architecture de La Villette w Paryżu, rozwijając zagadnienia ekologii akustycznej i osadzając je w kontekście architektury i urbanistyki.
Spotkałem się nawet z opiniami stawiającymi Pierre'a Mariétana obok R. Murraya Schafera jako założyciela ruchu ekologii akustycznej[3] – byłbym jednak wobec nich ostrożny. Nie ujmując nic koncepcjom teoretycznym Szwajcara, podobne porównania wydają się trochę na wyrost – pomijając nawet nieporównywalnie większą popularność na świecie koncepcji Schafera. Istotnie, obaj wydali w 1968 roku teksty na temat ekologii akustycznej (Schafer broszurę „The New Soundscape", Mariétan artykuł „Milieu et environnent" w czasopiśmie *La musique dans la vie*)[4]., jednak ich późniejsze działania dzieli spory odstęp czasowy. Schafer już na przełomie lat 60. i 70. rozpoczął intensywne badania środowiska dźwiękowego w ramach World Soundscape Project przy Simon Fraser University w Vancouver. Doprowadziło to do powstania zespołu badawczego oraz licznych publikacji, zwieńczonych kultową pozycją ekologii akustycznej autorstwa Schafera *The Tuning of the World* z 1977 roku[5]. Tymczasem Pierre Mariétan formuje le Laboratoire d'Acoustique et de Musique Urbaine (LAMU) dopiero dziesięć lat później, w 1979 roku. W tym samym roku wydaje też pierwszy – 94-stronicowy – zbiór swoich tekstów pod (nawiązującym do Schafera[6]) tytułem *Musique paysage*. Stawia go to na zaszczytnym miejscu jednego z pierwszych aktywnych europejskich działaczy na rzecz ekologii akustycznej, tytuł założyciela całego ruchu pozostawiłbym jednak Kanadyjczykowi.

Na konferencji w Banff w 1993 roku Pierre Mariétan był jednym z założycieli WFAE (World Forum for Acoustic Ecology) – międzynarodowej organizacji, której celem jest popularyzacja i wprowadzanie w życie idei ekologii akustycznej. W latach 90. szwajcarski kompozytor aktywnie działał w europejskiej sekcji organizacji, był inicjatorem i uczestnikiem konferencji poświęconych zagadnieniu środowiska dźwiękowego. Od 1998 roku Pierre Mariétan organizuje w miastach szwajcarskiego kantonu Valais coroczne spotkania poświęcone ekologii akustycznej Rencontres Architecture Musique Ecologie (RAME)[7].

W tym miejscu powrócić mogę wreszcie do *Rose des vents*. Utwór powstał pierwotnie w 1982 roku jako siedmiodniowa „akcja muzyczna" na osiem saksofonów, przeznaczona do wykonania w przestrzeni małego miasta lub dzielnicy. Muzyka ta poprzez jej osadzenie w przestrzeni publicznej zmienić miała sposób postrzegania otoczenia dźwiękowego przez zwykłych mieszkańców. W latach 80. i 90. *Rose des vents* wykonane zostało kilkukrotnie, w swej pierwszej wersji w przestrzeniach francuskich miasteczek takich jak Bezons, Herblay, L'Isle-Adam, czy Albi. Czy była to odpowiedź Mariétana na koncepcję muzyki ambient Briana Eno? Już w 1983 roku fragmenty kompozycji wykonane zostały również w tradycyjnej sytuacji koncertowej, w wersji na jeden saksofon z towarzyszeniem taśmy, później powstało kilka kolejnych wersji utworu (między innymi na syntezator i taśmę). W 1983 roku w Paryżu, w Atelier de Création Radiophonique stworzona została audycja radiowa *Rose des vents* dla radia France Kultur. Omawiany przeze mnie album złożony z dwóch płyt winylowych stanowi swego rodzaju podsumowanie różnych wcześniejszych wcieleń kompozycji. Jeśli słuszne jest skojarzenie z muzyką ambient, to album Pierre'a Mariétana o tyle różni się od albumów Briana Eno, o ile obok elementów „czysto" muzycznych składają się na niego także nagrania środowisk akustycznych, w których muzyka ta miała być wykonywana.

1
Wszystkie analizy komputerowe wykonane zostały w programie Sonic Visualiser.

2
Dzięki nieocenionemu blogowi http://continuo.wordpress.com album ten jest obecnie jedną z najpopularniejszych i najlepiej dostępnych pozycji w twórczości Mariétana. W obszernej notce blogera o *Rose des vents* znajdziemy między innymi przewodnik po całej kompozycji.

3
Taką tezę wysuwa Roberto Barbanti w tekście „L'écoute de Pierre Mariétan", [w:] *Pierre Mariétan Compositeur, Inventaire des œuvres manuscrites conservées à la Médiathèque Valais*, Sion 2009; przypuszczalnie za tą właśnie publikacją powtarza ją (chociaż z dystansem) Continuo.

4
Rozstrzygnąć wszelkie wątpliwości pozwoliłaby ostatecznie analiza porównawcza obydwu tekstów, do których autor nie ma niestety dostępu. Jednocześnie zaznaczyć trzeba, że wszelkie zagadnienia związane z ekologią, a więc również problem hałasu i zanieczyszczenia środowiska akustycznego były w latach 60. modne – wypowiadał się na ten temat na przykład Witold Lutosławski – fakt opublikowania w tamtym czasie artykułu z zakresu tematycznego ekologii akustycznej nie jest sam w sobie tak bardzo znaczący, jak zdaje się sugerować Barbanti. Ponadto praca jaką wykonał R. Murray Schafer formułując zakres zagadnień ekologii akustycznej polegała przede wszystkim na charyzmatycznej syntezie wielu idei obecnych w ówczesnej kulturze Zachodu (w filozofii, ekologii, muzyce, teorii komunikacji, socjologii, psychologii itd.), na których fundamencie powstała interdyscyplinarna ekologia akustyczna. Wartość koncepcji Schafera nie tyle opiera się więc na nowatorstwie zaproponowanych narzędzi,

Być może w tym miejscu istotny okazał się wpływ albumu R. Murraya Schafera *The Vancouver Soundscape* z 1973 roku, na którym umieszczone zostały same pejzaże dźwiękowe miasta? Pozycja ta z pewnością musiała być Mariétanowi znana – w ubiegłorocznym wywiadzie Krzysztof Knittel wspomina, że już w połowie lat 70. słyszał on *The Vancouver Soundscape* w Paryżu[8].

Rose des vents czerpie jednak przede wszystkim z dorobku muzyki konkretnej. Album ten nie jest ani zapisem performansu w przestrzeni miejskiej, ani nagraniem partii instrumentalnych kompozycji, ani dokumentacją pejzaży dźwiękowych – jest doskonale wyważonymą estetycznie, artystycznymą miksemmiezanką wszystkich tych elementów jednocześnie. Jedną z ewidentnych konsekwencji zaangażowania kompozytora w ekologię akustyczną jest bardzo oszczędne stosowanie studyjnych technik przetwarzania nagrań. Podstawowym środkiem artystycznego wyrazu pozostaje montaż. Pod pewnymi względami najtrafniejsze byłoby w tym miejscu skojarzenie ze ścieżką dźwiękową filmu – z tym że jest jedna fundamentalna różnica. Dźwięk w filmie rządzi się logiką narracji scenariusza, na którym oparty jest film, podczas gdy *Rose des vents* – jedynie logiką ucha.

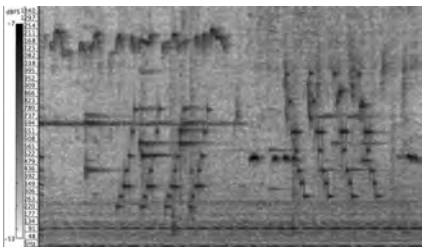
Aby wyjaśnić, co rozumiem pod pojęciem logiki ucha, powróćmy raz jeszcze do opisanych na początku tego tekstu pierwszych trzech minut albumu. Początkowo słyszymy dziecięcą wrzawę, która zaraz przechodzi w muzykę wykonywaną przez dzieci oraz dźwięk dzieci próbujących utrzymać ciszę. Innymi słowy: dziecięcy hałas zestawiony z dziecięcą muzyką. Tercjowe pochody syntezatora (mimo że odbiorca od początku słyszy, że są oddzielną ścieżką w stosunku do nagrania dziecięcego muzykowania), poprzez swoją minimalistyczną „infantylność" wydają się organicznie powiązane z odgłosami dziecięcego koncertu [przykład 3]. Widzimy więc, że poszczególne składniki utworu łączy coś na kształt swoistego łańcucha słuchowych skojarzeń. Obco brzmi tu dopiero kobiecy głos obwieszczający, że koncert ów odbywa się na barce. Obcość ta sprawia, że nie skupiamy się na jego jakości barwowej, a jedynie na przekazywanym komunikacie. Barki jednak jeszcze nie słyszymy, słychać natomiast, że dzieciaki nagrywane były ewidentnie w zamkniętym cichym pomieszczeniu. Czy kompozytor kłamie? Raczej od samego początku daje do zrozumienia, że *Rose des vents* jest aktem artystycznej kreacji, a nie zbiorem dokumentalnych nagrań pejzażu dźwiękowego. W każdym razie wspomniany komunikat (i tytuł?) pomaga uzasadnić pojawienie się dźwięku silnika barki. Ponadto motor łodzi z perspektywy ucha stanowi pod wieloma względami antytezę poprzedzającej go dziecięcej muzyki: jest brutalny, mechaniczny i ostry, podczas gdy ona była naiwna, organiczna i subtelna; jest niskoczęstotliwościowy, podczas gdy ona rozbrzmiewała w średnim przedziale częstotliwości; jest głośny podczas gdy wcześniej dzieci starały się zachować ciszę; jest szumem podczas gdy dzieci grały dźwięki harmoniczne; wreszcie jest „hałasem" podczas gdy dziecięce dźwięki były „muzyką". Kontrast jest podstawowym spoiwem, którym Pierre Mariétan zlepia ze sobą poszczególne elementy kompozycji.

Głośność motoru rośnie od początkowo bardzo cichego pomruku piano do pełnego spalinowego forte fortissimo (które trwa jeszcze później nieprzerwanie ponad 10 minut). Dynamika jest w tym miejscu nie tylko składnikiem estetycznej tkanki dzieła, tworzy ona również wrażenie ruchu. Powolne narastanie głośności motoru sugeruje słuchaczowi, że statek się przybliża, następnie, gdy dźwięk osiąga pełnię głośności, mamy wrażenie, że znajdujemy się na łodzi – płyniemy. Ostatecznie utwierdza nas w tym dźwięk rozbryzgiwanej przez burty wody. Do żeglugi odsyła nas zresztą na poziomie skojarzeń już sam tytuł kompozycji: *Rose des vents* – „Róża wiatrów". Czymś szczególnymznaczącym jest decyzja Pierre'a Mariétana, aby po około minutowym „koncercie dzieci", skonfrontować słuchacza z dziesięciominutowym dudnieniem motoru łodzi. Gest ten zmusza słuchacza do wsłuchania się we właściwości akustyczne dźwięku silnika, a może nawet do rozpatrzenia go w kategoriach estetycznych.

Czym jest dźwięk motoru barki z pierwszych minut albumu? Silnik rozbrzmiewa jednostajnym niskoczęstotliwościowym szumem, z którego silnie wybija się kilka pasm częstotliwości, szczególnie wyraźnie wzmocnione jest pasmo pomiędzy około 104 a 120Hz [przykład 4]. Średnio co 0,6/0,7 sekundy w paśmie tym następują krótkie przerwy, których długość waha się od 0,1 do 0,2 sekundy, wyczuwalna jest więc rytmiczna pulsacja przypominająca trochę słyszane z daleka dudnienie muzyki klubowej [przykład 5]. Na spektrogramie widać także wiele pomniejszych ciągłości rytmicznych i wysokościowych, które składają się na dźwięk motoru, a z których bogactwa w pierwszej chwili możemy nie zdawać sobie sprawy. W odróżnieniu od najpowszechniejszego urządzenia spalinowego naszej cywilizacji – samochodu – barka nie ma czegoś takiego jak pedał gazu, więc dźwięk jej silnika utrzymuje stałą wysokość.

Podobnie jak na planie linearnym dziecięce muzykowanie skontrastowane zostało przez dron motoru barki, tak na planie wertykalnym Pierre Mariétan zestawił motor barki z nagraniami śpiewu ptaków. Swoją drogą, jest to kolejny przykład na to, jak głęboko przemyślana została wewnętrzna integracja poszczególnych komórek kompozycji – pamiętamy, że dzieci muzykując imitowały właśnie głosy ptaków. Jednoczesna prezentacja taśmy zawierającej omówiony powyżej warkot silnika z nagraniami ptasiego świergotu jest pomysłem na tyle niecodziennym, że warto się nad nim chwilę zastanowić. Skrajny kontrast pomiędzy oboma tymi dźwiękami jest czymś oczywistym – trudno byłoby chyba doszukać się dźwięków bardziej odległych od siebie pod względem akustycznym, czy w zakresie znaczeń kulturowych. Jeśli jednak damy ponieść się uszom, możemy i to połączenie odczytać w kategoriach pewnego obrazu poetyckiego. Nie ulega wątpliwości, że śpiew ptaków, który słyszymy w utworze, nagrany został w ich naturalnym środowisku. Sam w sobie niesie więc on skojarzenie z pewną idyllą, niezmąconym spokojem, przyrodą. Jeśli jest prawdą, że poprzez wcześniejsze zabiegi kompozytora słuchacz odnosi wrażenie, że znajduje się na pokładzie płynącej barki, to z chwilą pojawienia się śpiewu ptaków barka ta wpływa do dzikiego lasu. I co więcej, nie czyni w ten sposób krzywdy środowisku naturalnemu – ptaki śpiewają beztrosko, jak

[przykład 3]

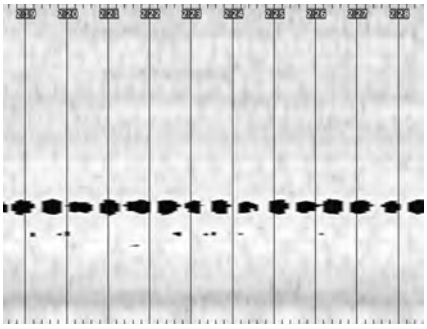


gdyby nigdy nic. (Oczywiście pisząc to nie stwierdzam obiektywnych faktów, a daję wyraz swojemu własnemu przeżyciu utworu i mojej własnej jego interpretacji.) Odnoszę wrażenie, że w tym miejscu Mariétan stworzył sztucznie pewien niemożliwy pejzaż dźwiękowy – idylliczną przestrzeń, w której egzystować mogą obok siebie bez przeszkód odgłosy natury i cywilizacji, w której dźwięk silnika spalinowego nie jest zagrożeniem dla przyrody, a wręcz ciekawym jej dopełnieniem.

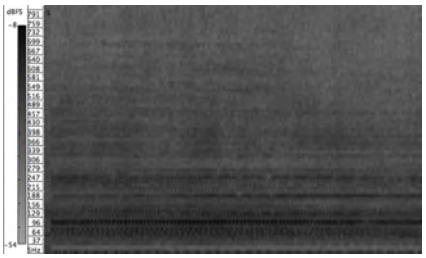
Podsumowując powyższe rozważania chciałbym zwrócić uwagę czytelnika na związki pomiędzy *Rose des vents* a surrealizmem. W Polsce hasło takie jak „surrealizm muzyczny" automatycznie rozumiemy jako surkonwencjonalizm[9] (granie na przyzwyczajeniach słuchacza odnoszących się do historycznych konwencji), zakładając z góry, że nie ma czegoś takiego jak realizm w muzyce, a zatem kategorycznie odcinając muzykę od pozostałych składników środowiska dźwiękowego. Wydaje się jednak, że jest to tylko jedna z dwóch możliwych realizacji założeń surrealizmu na polu muzyki, podczas gdy drugą byłaby właśnie muzyka konkretna. Już wczesną twórczość Pierre'a Schaeffera rozpatrywano przecież w kategoriach surrealizmu[10], tym bardziej należałoby w ten sposób spojrzeć na *Rose des vents*. Wszystkie elementy składające się na to, co nazwałem logiką ucha – a więc przede wszystkim łańcuch dźwiękowych skojarzeń i kontrastowość – można równie dobrze nazwać logiką snu. Już samo połączenie elementów muzycznych z codziennymi dźwiękami otoczenia jest przecież zabiegiem surrealistycznym. Niektórych sytuacji dźwiękowych i dźwiękowych zwrotów akcji, spośród tych, które wykreował Pierre Mariétan, można by bez wątpienia doświadczyć jedynie we własnym umyśle, mimo że na całość dzieła składają się w przeważającej mierze dźwięki dobrze znane i oswojone przez każdego słuchacza. Czy może to właśnie zapowiada nam kompozytor w pierwszych sekundach albumu przetwarzając nagranie najzwyczajniejszej dziecięcej wrzawy we wznoszący glissandowy klaster? Swego rodzaju „odjazd" w dźwiękową nadrzeczywistość?

[przykład 4]

Pisząc w Polsce o działalności Mariétana, nie sposób nie dostrzec licznych analogii pomiędzy nim a Krzysztofem Knittlem. W twórczości obu tych kompozytorów dostrzec można wiele wspólnych elementów takich, jak zainteresowanie muzyką elektroakustyczną, intuitywną, głosem mówionym, ekologią akustyczną, aktywność na polu teorii muzyki, a także łączenie partii instrumentalnych z nagraniami pejzażu dźwiękowego (chociażby w kwartecie Dorikos Krzysztofa Knittla w wersji z 1977 roku, gdzie dźwięki kwartetu



zestawione zostały między innymi z dźwiękami walki wręcz, głosami dzikich zwierząt, burzy, tłuczonego szkła itp.). Możliwe, że w świecie zmęczonym modernistyczną matematyzacją dzieła muzycznego zwrot w kierunku otwartych partytur, improwizacji oraz ekologii akustycznej i muzyki konkretnej – wspólny dla tych dwóch kompozytorów – był jedną z niewielu ścieżek pozwalających tworzyć nie odwracając się zupełnie od modernistycznych ideałów. Szczególnie, że od kilkudziesięciu lat wobec technicznych możliwości muzyki elektroakustycznej więź łącząca kompozytora ze środowiskiem dźwiękowym może być eksploatowana o wiele intensywniej niż kiedykolwiek wcześniej.



[przykład 5]

co na solidnym osadzeniu zagadnienia dźwięków otoczenia w istniejących już nurtach myślowych.

5
Maksymilian Kapelański, *Mała historia ekologii akustycznej (1967-2005)*, http://free.art.pl/nowamuzyka/artykuly/teksty/kapelanski.htm.

6
Jest to twierdzenie o tyle uzasadnione, że znane mi są świadectwa recepcji koncepcji R. Murray'a Schafera w Paryżu (w którym działał Pierre Mariétan) już w połowie lat 70.

7
Więcej informacji o działalności RAME na oficjalnej stronie internetowej spotkań: http://www.architecture-musiqueecologie.com/.

8
Por. wywiad z Krzysztofem Knittlem, *Glissando* #18, wrzesień 2011, s. 72-73.

9
Określenie stworzone przez kompozytorów Pawła Szymańskiego i Stanisława Krupowicza.

10
Por. Anne LeBaron, „Reflections of Surrealism in Postmodern Musics" [w:] *Postmodern Music/ Postmodern Thought*, Nowy Jork 2002, s. 27-74. Pełen tekst znaleźć można także w internecie pod adresem: http://musicology.upol.cz/articles/surrealism_and_music_seminar2008.pdf.

Co za hałas! Ale jaki hałas?

Pierre Mariétan
tłum. Krzysztof B. Marciniak

Gdy opisujemy otaczające nas zdarzenia dźwiękowe, nie stosujemy słowa 'hałas'[1] w liczbie mnogiej. Brak rozeznania i rutyna językowa sprawiają, że opisujemy go jedynie jako coś negatywnego i szkodliwego. W rzeczywistości w słowie 'hałas' zawiera się pewna niejasność. Hałas niepokoi i przeszkadza. Zakrywa pozostałe informacje dźwiękowe. Okupuje całe spektrum dźwięku. W naszej wyobraźni istnieje jako coś potężnego, nieubłaganego. Ale przecież nie zawsze musi być taki. Sugerowałbym, że można mówić o wielu różnych obliczach hałasu.

Wsłuchując się uważnie w otaczające nas hałasy, możemy wśród nich wyróżnić te, które zawierają się w określonych rejestrach. Jedne są więc wysokie (przenikliwe), inne niskie (stłumione), jeszcze inne mieszczą się w średnim przedziale częstotliwości. Niektóre hałasy nie mają końca, są stale obecne – jak zgiełk miasta. Inne trudno jest usłyszeć, ponieważ są zbyt efemeryczne. Są wśród nich takie, które zaliczamy do miejskich szumów, mimo że składają się nieomal z pojedynczych częstotliwości – na przykład dźwięk syreny policyjnej. Jedne są blisko nas, podczas gdy drugie dobiegają z oddali. Możemy zlokalizować ich źródła w przestrzeni. W pewnym sensie liczba poszczególnych składników hałasu równa jest ilości informacji, które się w nim zawierają. Ucho wychwytuje bodźce, które nazywamy hałasami, proces słuchania pozwala natomiast interpretować informacje dźwiękowe. Często jednak nasza uwaga koncentruje się na rozpoznaniu źródła dźwięku, nie zaś na dźwięku samym w sobie. Mówimy: „to pies", czasem powiemy, że „to szczekanie", ale rzadko opisujemy sam dźwięk, który rzeczywiście słyszymy; akustyczna definicja hałasu pozostaje niewyrażona. Jeśli chcemy pojąć, czym naprawdę jest środowisko akustyczne, w którym żyjemy, pozbawiony dywersyfikacji język, którym mówimy o hałasie – nawet gdy się na niego skarżymy – powinien ustąpić miejsca bardziej zróżnicowanemu podejściu. Rzetelniejsza ocena hałasu mogłaby pomóc także muzykom w wypracowaniu takiego podejścia do muzyki, które brałoby pod rozwagę wszystkie parametry akustyczne.

Hałas jest złożonym zjawiskiem akustycznym, którego elementy można analizować na równi z innymi dźwiękami. Mieści się zazwyczaj w pewnych określonych przedziałach częstotliwości (chyba, że okupuje cały zakres słyszalnych częstotliwości). Natomiast jego amplituda waha się od granic słyszalności aż po granicę bólu. Możemy oszacować długość trwania danego hałasu, lub też zakwalifikować go jako ciągły. Możemy również odszukać jego źródło w przestrzeni, zakładając, że nie wypełnia jej całkowicie. To, co odróżnia hałas od pozostałych dźwięków – pod względem jego aspektu wysokościowego, głośności, barwy dźwięku, czasu trwania i przestrzenności – wymyka się jednak konwencjonalnym pomiarom akustycznym. Kryteria jakościowe, które pozwoliłyby obiektywnie rozpoznawać hałas, pozostają nadal niezdefiniowane.

W pierwszej kolejności należy rozważyć, w jaki sposób hałas uczestniczy w przejawach dźwiękowej aktywności człowieka. Weźmy konkretny przykład muzyczny, który pozwoli nam zobaczyć, jak hałasy uczestniczą

w konstytuowaniu się brzmienia instrumentalnego. Wyobraźmy sobie wykonawców *Kwartetu fortepianowego g-moll nr 1* Johannesa Brahmsa gotowych do uderzenia pierwszej nuty czwartej części utworu. Na przestrzeni ułamka sekundy utwór będzie przecież hałasem, spowodowanym przez atak młoteczków na struny fortepianu i smyczków na struny skrzypiec, altówki i wiolonczeli. W przypadku instrumentów smyczkowych skrzypienie wywołane tarciem włosia o struny towarzyszyć będzie wykonaniu dzieła przez cały czas jego trwania. Słuchacz nie wykaże najmniejszej troski o ten hałas, tymczasem stanowi on konstytutywny element brzmienia każdego instrumentu i decyduje o charakterze gry właściwym każdemu instrumentaliście. Możemy przywołać tu kontrowersje, jakie wywołało wprowadzenie wielkiego bębna przez Beethovena w *Dziewiątej Symfonii*. Instrument o nieokreślonej wysokości nie mógł być instrumentem muzycznym! Od tamtej pory nie porusza się już podobnych problemów, ponieważ instrumenty perkusyjne przestały być postrzegane jako źródła hałasu. Należą one dziś do korpusu dźwięków uniwersalnych, co znajduje potwierdzenie w myśli Johna Cage'a, że każdy dźwięk – w tym także hałas – może być muzyką.

Muzyka elektroakustyczna uczyniła z hałasu materię dźwiękową kompozycji muzycznej. Spowodowało to otwarcie świata dźwięków, przełamanie klasycznych konwencji i odmieniło postrzeganie środowiska dźwiękowego poprzez przypisanie mu – w niektórych przypadkach – wymiaru estetycznego. Hałasy zaczęto postrzegać jako wartościowe dźwięki, na równi z wytwarzanymi przez instrumenty muzyczne. Akustykę i estetykę będzie się odtąd dało ze sobą pogodzić. Dźwięki/hałasy są nagrywane, zbierane, montowane, wyrywane z kontekstu, doceniamy je za to, czym są, w oderwaniu od ich źródeł i otaczającej je wizualności, która odwraca uwagę odbiorców od doznań słuchowych. Wciąż jednak wiele spośród kompozycji muzycznych, poprzez miksowanie i inne przetworzenia elektroniczne, „rozpuszcza" oryginalne hałasy, co ma uczynić ich słuchanie łatwiejszym.

W działaniach, które sam podejmuję na polu muzyki elektroakustycznej, unikam stosowania podobnych technik. Utwór radiowy *Le Son de Hanoï 2* [„Dźwięk Hanoi"] skomponowany jest wyłącznie z nagrań terenowych zrealizowanych w tym mieście. W pracy tej integruję środowisko dźwiękowe miasta ze środowiskiem pozamiejskim, bez przetwarzania dźwięków inaczej niż poprzez ich montaż. W trakcie nagrań terenowych moją uwagę przykuwają złożone i skontrastowane sytuacje dźwiękowe, w których każdy odgłos, każdy hałas, będzie mógł zostać nagrany tak, żeby w chwili odtworzenia zabrzmiał dokładnie tak samo, jak w miejscu nagrania. Miksowanie materiału (jeśli się go w ogóle miksuje) jest „naturalne" w tym sensie, że sam akt nagrywania jest także rodzajem miksowania. Sekwencje są zestawiane ze sobą na zasadzie gry kontrastów lub łańcucha „niuansów". Wyjątkowo zdarza mi się ingerować w materiał nagrań dopisując do niego partie instrumentalne – pewne „czyste" dźwięki – na przykład ślady saksofonu w sekwencji nagrań znad brzegu Mekongu w Luang Prabang w Laosie. Zabieg ten podkreśla rodzaj „szelestu" słyszalnego na nagraniu. Poza tym, jeśli chodzi o relację, jaka zachodzi pomiędzy nakładającymi się na siebie hałasami/dźwiękami harmonicznymi a miksowaniem ze sobą nagrań tła dźwiękowego różnych przestrzeni: można powiedzieć, że pierwsze stanowią miejsca muzyki stworzone poprzez ingerencję instrumentu, w drugich docenimy natomiast muzykę miejsca kreowaną przez właściwości pewnych przestrzeni i to, co się w nich dzieje. Wydaje mi się istotnym, aby poprzez opisanie hałasów zapewnić im szczególny status pomiędzy innymi dźwiękami. By ten efekt osiągnąć, należy wykonać pewne czysto techniczne czynności, jednak oprzeć je trzeba na intuicji słuchowej i mieć uszy otwarte na świat dźwięku. W utworze *Le bruit court…*[3] [„Plotka", dosł. „chodzą słuchy" – przyp. tłum.] już same teksty poświęcone są analizie sytuacji dźwiękowych, wymagających wyostrzonego słyszenia.

W czynnym odsłuchu hałasy się wyostrzają. Ich wymowa staje się zrozumiała. Możliwe okazuje się sformułowanie ich charakterystyki akustycznej i dźwiękowej. Potrzebne jest wówczas wypracowanie nowego języka, który pozwoli wyrażać hałasy i ujednolicenie opisującego je słownictwa, aby można było je identyfikować hałasy, tak samo jak identyfikujemy głosy ludzkie, instrumenty, dźwięki orkiestry czy chóru. Kategorie opisu hałasu mogą być inne niż tylko pejoratywne i negatywne. Powinno się szukać odpowiedniego słowa na określenie każdego hałasu.

Realizacja programu badań nad właściwościami środowiska dźwiękowego dała mi okazję sformułowania charakterystyki hałasów oraz opracowania narzędzi do analizy sytuacji dźwiękowych, w których dominującym czynnikiem jest hałas[4].

W jaki sposób zrozumieć i zdefiniować otaczający nas hałas? Określenie „szum tła" odnosi się między innymi do nieustającego hałasu miasta. Hałasy miast znacznie się od siebie różnią – istotnym problemem stało się dla mnie sformułowanie kryteriów oceny tych różnic.

Wypracowana w ramach działalności L.A.M.U. koncepcja „zgiełku" [*rumeur*] dostarcza w tym względzie pewnych wyjaśnień.

„Szum tła" jest wychwytywany przez uszy, gdy go nie słuchamy; to swoisty paradoks – istnieje, ale dopiero wtedy, gdy się go nie słucha! Dociera do nas, ale nie staje się przedmiotem interpretacji. Skoro zdamy sobie sprawę z jego istnienia, możliwe jest określenie jego konsystencji, gęstości, a także stopnia „gładkości". To ostatnie określenie sugeruje, że jakość, jaką jest „chropowatość" wyłania się z kontinuum dźwiękowego i określone może być jedynie na jego podstawie. Właściwości te wyłaniają się z całości, której spójność zapewnia konfiguracja danej przestrzeni. Występowanie ich zdradza homogeniczność dźwięku jako takiego, dostarczając wskazówek na temat jego natury i ujawniając „zgiełk", którego niektóre aspekty są definiowalne, inne pozostają zaś nieokreślone. Ze swej

natury „zgiełk" nie ma początku ani końca. Rozwija się on w czasie niepostrzeżenie, jego natężenie zwiększa się i zmniejsza, z czego jednak w danym momencie nie możemy zdawać sobie sprawy (możemy sobie wyobrazić, że intensywność odgłosów miasta rośnie i opada wraz z cyklem dnia i nocy). Jego charakterystyczne cechy zależne są od miejsca, w którym się objawia. Utwierdzają mnie w tym przekonaniu również moje najnowsze obserwacje.

Na szczycie Empire State Building w Nowym Jorku – w miejscu, w którym większość ludzi nie słyszy nic poza „szumem tła" wytwarzanym w dole przez miasto – „zgiełk" przybiera dwie różne formy, w zależności od tego, czy znajdujemy się ponad ulicami, czy od strony alei. Od strony ulic hałas pozostaje dość jednorodny i pozbawiony większych zakłóceń. Obejmuje głównie rejestr wysokich częstotliwości; ulice są wąskie. Jeśli chodzi zaś o aleje, to tutaj wiele zakłóceń rozdziera materię szumu, wyraźny jest rezonans, a wzmocnione nim gwałtowne odgłosy komunikacyjne docierają aż do szczytu wieżowca. Te dwa oblicza zgiełku łączy to, że związane są z określonym miejscem i jego unikalną specyfiką architektoniczną. Obecność wody – powierzchni odbijającej, też ma wpływ na tożsamość brzmieniową Nowego Jorku.
Koncepcja zgiełku/zakłóceń jest pomocna w zrozumieniu hałasu jako wyróżniającego się bytu, a więc bytu definiowalnego. Dalsze postępowanie na drodze do zrozumienia hałasu nie może rozwijać się bez uwzględnienia złożoności akustycznych czynników, którymi się on charakteryzuje.

Hałas jest skutkiem akumulacji elementów powstających symultanicznie w pewnym nieporządku. Czy jest to szerokopasmowy szum, czy też nałożenie na siebie pewnej liczby elementów pochodzących z różnych źródeł (nie pozostających ze sobą w relacji harmonicznej), zjawisko to charakteryzuje zawsze pewien chaos.

Interpretacja dźwięku pozostaje w gestii słuchacza. Nie można narzucać wszystkim ujednoliconych kryteriów jego oceny. Jednakże pewna dawka obiektywizmu powinna być zawarta w ujęciu tego, co słyszymy, aby móc przybliżyć to innym. Istnieją precyzyjne terminy, pozwalające wyróżnić pewne kategorie dźwięków. Kiedy słuchamy sonosfery – ogółu wszystkich dźwięków słyszanych przez podmiot w danej lokalizacji – istnieją granice percepcji, które odgrywają rolę determinującą w procesie poznawania dźwięku. Jednym z kryteriów przejrzystości środowiska dźwiękowego[5] jest to, w jaki sposób możemy zrozumieć, co mówi nasz rozmówca w hałaśliwym otoczeniu dźwiękowym. Stopień „wyrazistości" dźwiękowej danego środowiska może posłużyć do oceny jego jakości – klarowności – która wynika z relacji pomiędzy sygnałem a zgiełkiem. Wiąże się to z proporcjami dźwięku i ciszy.

Częstą reakcją na zbyt duże natężenie hałasu jest dopominanie się o utworzenie przestrzeni ciszy. Ale z ciszą jest tak jak z hałasem, jej określenie jest niejasne. Istnieją bowiem różne rodzaje ciszy. Dźwięki percypowalne są tylko w określonej ciszy, podobnie cisza wyczuwalna jest dzięki temu, że istnieją dźwięki (nawet jeśli jedyną ich rolą jest zasygnalizowanie jej obecności). Obecność ciszy konieczna jest w każdej sytuacji dźwiękowej, zarazem gdyby wykluczyć chociaż na chwilę obecność hałasów, spowodowałoby to przykre zaskoczenie dla uszu. Doświadczenie „ciszy elektronicznej" w przekazie radiowym nie jest niczym przyjemnym dla słuchacza.
Cisza, podobnie jak hałas, rozrasta się i namnaża, gdy tylko zdamy sobie sprawę z jej istnienia. Nie jest odwrotnością hałasu – jest stopniowaniem braku dźwięków. Może występować równocześnie z dźwiękiem – na przykład wtedy, gdy niektóre instrumenty milkną w środku akcji orkiestry. Cisza dominuje dźwięk, hałas taki jak jednolity szum morza – który jest prawie niesłyszalny, a percypowalny z daleka – zabarwia jedynie olbrzymie przestrzenie ciszy nadmorskiego krajobrazu. Dźwięki i cisze stanowią swoje alternatywy, ale mieszają się ze sobą, nakładają się na siebie w naszej percepcji, konfrontują z przejawami obcego hałasu. Dźwięki i cisza szeleszczą!

W komorze bezechowej, do której nie dociera żaden dźwięk z zewnątrz, natychmiast możemy zdać sobie sprawę z tego, jak niesamowicie ważny dla naszych uszu jest szum otoczenia. W środowisku takim czymś zaskakującym i trudnym dla odbiorcy staną się niesamowicie wyolbrzymione odgłosy jego własnego ciała. Zdezorientowany brakiem zewnętrznych sygnałów dźwiękowych utraci on szybko poczucie czasu i przestrzeni. Doświadczenie podaje miarę proporcji pomiędzy hałasem, który jest w każdym z nas, a zewnętrznym środowiskiem dźwiękowym. „W nas" i „poza nami" istnieją dwa systemy, odpowiedniki zgiełku/zakłóceń, które bez przerwy równoważą się ze sobą. Gdy dookoła jest zbyt dużo ciszy, grozi nam dźwiękowa „samotność", rozbicie naszego świata. Paradoksalnie tak samo dzieje się, gdy dookoła nas jest zbyt dużo zewnętrznego hałasu, wewnętrzna cisza również jest nam potrzebna. Nadmiar ciszy nie jest jednak ani trochę bardziej akceptowalny niż nadmiar hałasu.

Prace podjęte w ramach L.A.M.U. oraz w toku Spotkań: Architektura, Muzyka, Ekologia[6], pozwoliły nam zająć się kwestią uciążliwości spowodowanej przez hałas i próbami jej wyeliminowania poprzez przywrócenie równowagi pomiędzy hałasem a ciszą. Jednym z wypracowanych tam postulatów jest stworzenie środowiska dźwiękowego o takich parametrach akustycznych, które zaledwie odrobinę przekraczałyby minimalny poziom ciszy akceptowalny dla ucha. Wsłuchuję się w odgłosy własnego ciała, dźwięk własnych kroków, głosy ludzi, poszczególne hałasy wyłaniające się ze zgiełku, pozwala mi to bowiem zorientować się w przestrzeni, w tym, co dzieje się dookoła mnie[7].

Dietyloamid kwasu lizergowego czyli najwiekszy szwajcar w muzyce

Jacek Plewicki

Minęło 69 lat, od kiedy w zaciszu laboratorium w Bazylei dr Albert Hoffmann przypadkowo spożył małą dawkę pewnej substancji, której oddziaływanie miało spory wpływ na rozwój (lub korozję) ludzkiej wyobraźni, co w znacznym stopniu dotyczyło również muzyki. To ze Szwajcarii pochodzi jeden z najsilniejszych bodźców, jakie zmieniły oblicze muzyki w drugiej połowie XX wieku.

Oddziaływanie LSD-25 polega na blokowaniu serotoniny, co zmusza jądra szwu, znajdujące się w rdzeniu przedłużonym, do nadprodukcji tego neuroprzekaźnika. Po 10-15 minutach od przyjęcia specyfiku powoli przestaje on funkcjonować, dzięki czemu mózg swobodnie zalewa fala chemii wytworzonej przez sam organizm. Uruchamiane są w ten sposób połączenia międzyneuronalne nieużytkowane na co dzień. Zachodzą zmiany w mózgu wywołane samym faktem tymczasowego wstrzymania przepływu danej substancji. Zmiany te mogą prowadzić do niewesołych skutków, lecz nierzadko przyczyniają się do zupełnie nowego spojrzenia na już znaną rzeczywistość. Materia dźwiękowa nie jest tu wyjątkiem.

Hoffmann dokonał ekstrakcji LSD ze sporyszu – przetrwalnika grzyba buławinki czerwonej, którego właściwości miały prawdopodobnie wpływ na rozwój muzyki już w czasach antycznych, za sprawą zatrutego nim zboża, które wykorzystywano do tworzenia kykeonu, mieszaniny pitej przez uczestników misteriów eleuzyjskich. Grupowy trans i powiązanie muzyki ze swego rodzaju rytuałem wiązało się z kolei z ponownym odkryciem właściwości substancji wydzielanych przez sporysz. Co prawda sam Hoffmann i jego następcy usiłowali ograniczyć korzystanie z LSD do pola psychiatrii, psychologii (i udostępnić samym psychologom…) i odgórnie wyznaczonego pola badania możliwej ewolucji twórczej, lecz z czasem wpadło ono w łapy twórców, którzy z nauką nie mieli za wiele wspólnego. Nie brak w tym również winy Hoffmanna, który przez całe swoje życie usiłował dowieść tezy, że jego dziecko jest „lekarstwem duszy".

W latach 50., długo przed tym, jak na LSD natknął się najsłynniejszy popularyzator tego narkotyku – Timothy Leary, do substancji dobrali się amerykańscy minimaliści. Decyzja ta, jak twierdzą niektórzy[1], podyktowana była chęcią odrzucenia alkoholowych inspiracji muzycznej awangardy lat 40. i 50. (paliwa dla Cage'a i jego wyznawców, jak i ekspresjonistów abstrakcyjnych). Około 1954 jazzowy perkusista Billy Higgins i przyszły kompozytor Terry Jennings (wówczas 14-letni) podają La Monte Youngowi narkotyk, który najprawdopodobniej pochodzi z eksperymentu, jakiego dzięki grantowi szwajcarskiego Sandoz Pharmaceuticals (w laboratoriach tej firmy Hoffmann odkrył LSD) podjął się w tym samym roku psychiatra Oscar Janiger. Celem tego ostatniego było sprawdzenie, w jaki sposób substancja oddziałuje na wyobraźnię twórczą. Zanim ukończył swoje 8-letnie studium, które obejmowało prawie 1000 pacjentów, mieliśmy już pierwsze dowody na to, jak działa LSD. Słynne już *Composition 1960 #7* Younga każe wykonawcy „podtrzymywać przez długi czas" fis, H i kwintę. Od 1960 Younga przestają powoli interesować nie tylko serialistyczne zabiegi jego nauczyciela, Leonarda Steina (ucznia Schönberga), ale i czysto formalistyczny konceptualizm Cage'a, z którym zapoznał się w Darmstadt w 1959. W niezwykle krótkim odstępie czasu porzuca swoje dotychczasowe muzyczne nawyki i skupia się na tworzeniu kompozycji złożonych z niezwykle długo wygrywanych dźwięków, które mają się ze sobą przeplatać i na siebie nakładać. Nagle głębia i sama barwa dźwięku stają się niezwykle istotne. Wykonywanie jego muzyki zaczyna przypominać rytuał, słuchacze *The Four Dreams of China* (*The Harmonic Versions*) z 1962 roku obcują z czterema dźwiękami o doprecyzowanej i niezmiennej częstotliwości wygrywanymi przez różne instrumenty. Było to idealne środowisko do rozwoju halucynacji wywoływanych przez LSD.

Rzadko zwraca się dziś uwagę na to, jak psychodeliki wpływają na narząd słuchu. W przypadku LSD dźwiękom często zdaje się towarzyszyć efekt echa, trudno także wskazać na to, które ze źródeł odpowiada za konkrety efekt akustyczny, przy długim odbiorze możliwe jest także wystąpienie przeżyć synestetycznych. Długość utworu, powolne przeplatanie się dźwięków, wreszcie swoboda słuchaczy - podczas wykonań pierwszych minimalistycznych utworów wypadało leżeć na poduszkach, a nawet swobodnie przemieszczać się po przestrzeni wykonawczej – to wszystko czyniło z kompozycji Younga wymarzone tło do psychodelicznych podróży.

Że wyprawy takie nie były tylko młodzieżowymi igraszkami, pokazał późniejszy rozkwit minimalizmu – Terry Riley zapożyczył od Younga nie tylko pomysł na jednostajność w *In C* (1960), ale także LSD, po które sięgnął za jego namową na początku lat 60. Często zapomina się, że nieznośna stałość kompozycji gwiazdorów minimalizmu była początkowo adresowana do odpowiednio „przygotowanego" odbiorcy. W pewnym filmie dokumentalnym[2] Glass wspomina, że podczas pierwszych występów swojego zespołu był jedynym uczestnikiem koncertu niebędącym pod wpływem halucynogenów – zarówno jego koledzy z ansamblu, jak i wszyscy słuchacze odnajdywali w monotonii coś, czego nie dało się dostrzec przy niezakłócenie funkcjonujących, zdrowych zmysłach. Można zaryzykować stwierdzenie, że utwory Glassa, Rileya czy Reicha pisane były początkowo na preparowaną publiczność, a muzyka była tu jedynie narzędziem, które służyło do zjednoczenia widowni we wspólnej wizji, jednolitym natchnieniu.

Warto przy tej okazji odwołać się do innego nurtu w muzyce, za którego stworzenie poniekąd odpowiada Young. Eksperymentalny rock, którego źródeł można doszukiwać się na płytach The Velvet Underground, był efektem pewnego przesunięcia, dla rozjaśnienia sprawy nazwijmy je epistemiczno-subkulturowym.

Pierwsze muzyczne przygody Johna Cale'a i Angusa MacLise'a (czyli członków-założycieli zespołu) wiązały się z działalnością w Theatre of Eternal Music Younga, który sprowadzał metodę twórczą tego kolektywu do tego, by „naćpać się, podczas każdego koncertu"[3]. Efektem były niekończące się kompozycje, których początek miał miejsce zazwyczaj przed samym występem, a koniec długo po jego zakończeniu. Wykonanie utworu *Dream House* zajęło wykonawcom sześć (!) lat. Możliwe, że w ten sposób muzyka narzuciła wykonawcom i słuchaczom tryb życia, jednak bardziej prawdopodobne jest to, że odpowiedzialna za to była rodząca się właśnie subkultura hippisów, szukająca artystycznej inspiracji właśnie w LSD. Tak początkowo działał również wspomniany Cale, który w 1963 współtworzył pierwsze całościowe wykoanie *Vexations* Erika Satie, który to utwór zakłada powtórzenie kompozycji 840 razy. Być może to właśnie w LSD można odnaleźć, by doznać prawdziwego przeżycia artystycznego, to znaczy, parafrazując Cage'a, w każdym kolejnym kontakcie z tym samym obiektem odnajdywać zupełnie nowy przedmiot. Nietrudno jednak domyślić się, że dla kogoś, kto w danym momencie nie znajduje się pod wpływem narkotyku wytrzymanie 18-godzinnej kompozycji Satiego czy Younga może stanowić pewien problem. Premierę całego *Vexations* wytrzymał jeden słuchacz, który potem wraz z Cale'em wystąpił w popularnym programie CBS *I've Got a Secret*, by publiczność mogła pośmiać się z ich oderwania od rzeczywistości.

Od 1954 minęło trochę czasu, zanim dostęp do szwajcarskiego odkrycia uzyskali muzycy popularni. Odpowiedzialnością za ten fakt należy obarczyć przede wszystkim tzw. acid tests Kena Keseya (autora *Lotu nad kukułczym gniazdem*). Pisarz wraz z grupą znajomych (znaną później jako Merry Pranksters) w 1964 roku wynajął autobus („Further"), w którym, za pomocą psychodelików, kultywować miano życie jako najwyższą formę dzieła sztuki. Podobnie jak w przypadku minimalistów, Merry Pranksters zwracali uwagę na stymulowanie samoistnej twórczości mózgu po zażyciu LSD – objeżdżali całe Stany, by przekazać nasączone substancją papierki wszystkim chętnym. Nie obyło się bez pomocy muzyki. Ogólnoamerykański psychodeliczny amok wiązał się z nazwiskami dwóch dźwiękowców – Owsley'a Stanleya i Tima Scully'ego. Byli oni autorami dwóch wielkich innowacji – produkcji LSD na masową skalę (działki liczono w tysiącach), a także pierwszych gigantycznych systemów głośnikowych stojących na wolnym powietrzu. Cel obu tych przedsięwzięć był taki sam – zapewnić stymulację dla jak największej ilości słuchaczy naraz. Wall of Sound (ściana dźwięku) była nagłośnieniem umożliwiającym równoczesny dostęp do muzyki wielu osobom, a zespołom granie bez ciągłego nadzoru technika – potęga tego sprzętu przywołuje na myśl dzisiejszy osprzęt oferowany przez firmę Funktion-One – oba te systemy powstały w podobnych, swobodnych okolicznościach – drugi na zapotrzebowanie

1

Keith Potter, *Four Musical Minimalists: LaMonte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass,* Cambridge s. 66.

2

Glass: A Portrait of Philip in Twelve Parts (2007), reż. Scott Hicks.

3

Keith Potter, *Four Musical Minimalists: LaMonte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass,* Cambridge, s. 66.

oddolnie wówczas organizowanego festiwalu w Glastonbury, pierwszy zaś, aby odpowiednio uprzestrzennić muzykę Grateful Dead, sztandarowego zespołu Merry Pranksters. To właśnie te głośniki jako pierwsze pozwalały dużej grupie słuchających na oderwanie uwagi od wykonawców i realizację postulatów wolnej miłości i nieskrępowania umysłów, które zapewniane były przez narkotyki dostarczane przez samych dźwiękowców. Cała ta otoczka nieuchronnie prowadziła do odseparowania się hippisowskiego korowodu od reszty społeczeństwa, a także od innych muzyków z nieprawomyślnymi zapędami.

W tym miejscu warto wrócić do Cale'a i przypomnieć przemianę, jaka zaszła w jego twórczości. Od wykonania *Vexations* minęły trzy lata, w trakcie których acid tests stały się czymś powszechnie znanym i oswojonym. Największy wzrost w spożyciu LSD wiąże się w dość oczywisty sposób z dwoma datami – w 1966 konsumpcja LSD zostaje zakazana, a rok później wychodzą *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* The Beatles (którym narkotyki zapewnił sam Scully), *The Piper at the Gates of Dawn* Pink Floyd i *Forever Changes* zespołu Love. „Kwas" na długi czas wchodzi do mainstreamu, rozbłyska także gwiazda Jimiego Hendriksa. Co bardziej awangardowi artyści dystansują się od grupowego przeżycia psychodelicznego, przechodzą od muzyki, która miała być bodźcem do kosmicznych podróży do tworzenia dźwięków, które mają tworzyć dystans między publicznością a wykonawcą. Dokonuje się rozłam na hippisów i hipsterów (tak, tak), który zawdzięczamy odstawieniu inspirującego i ogłupiającego LSD na rzecz subtancji stymulujących i wyniszczających, kwestionujących ideę wolnego umysłu i hasło *turn on, tune in, drop out* („włącz się, dostrój, odleć"), skompromitowane przez ryzykowne eksperymenty Leary'ego i jego flirty ze służbami federalnymi. LSD stało się fenomenem w pełni przewidywalnym, wręcz naiwnym w swoim oddziaływaniu na potencjał twórczy muzyków i innych twórców, którzy zajmowali się bajaniem o nieskończonej muzyce i nieprzemijającej miłości. W tym momencie dochodzi do wydania pierwszego nagrania The Velvet Underground – *Loop*, będącego de facto zapisem improwizacji samego Cale'a.

W przeciwieństwie do jego wcześniejszych działań, tym razem mamy do czynienia z nieregularnym, nienaturalnym dźwiękiem sprężenia zwrotnego. Ów siedmiominutowy utwór jest znamienny przynajmniej z dwóch powodów – jest on zbiorem efektów wydawanych samoistnie przez instrument, pobudzanym przez mniej lub bardziej świadomego instrumentalistę. Z drugiej strony to także jedna z pierwszych kompozycji stworzonych pod wpływem narkotyków wypierających „grzeczne" LSD.

Przejście od jednostajnych kompozycji minimalistycznych, będących właściwie ciągłym rozważaniem nad wspólną i zgodną pracą muzyków i słuchaczy, do niekontrolowanych i agresywnych kompozycji wykorzystujących opór narzędzi dźwiękowych antagonistycznie nastawionych do słuchacza, podważających ideę samej wspólnoty między nim a artystą, było kwestią pojawienia się na rynku środków wpływających już nie na ludzką wyobraźnię, a na zdolność do pozostawania w stanie ciągłej przytomności, nieewokującej jednak wyższych uczuć. Amfetamina zaczęła rządzić twórczością środowiska Cale'a, Lou Reeda, zgrupowanego wokół The Factory Andy'ego Warhola.

Wydaje się, że 46 lat temu to właśnie dzięki substancjom narkotycznym doszło do bardzo istotnego rozróżnienia w procesie tworzenia i odbierania kultury muzycznej. LSD pozwoliło muzykom i słuchaczom sympatyzować z najprostszymi dźwiękowymi formami, często pozbawionymi jednostkowego, autorskiego charakteru, a substancje stymulujące, które przyszły po „kwasie" umożliwiły przetrzymanie dźwięku choćby najbardziej zdepersonalizowanego. Z oboma tymi sztucznie podtrzymywanymi do dziś przy życiu podejściami jest jednak pewien fundamentalny problem – traktują one muzykę jako element gry, mało znaczącą błahostkę, która skupia się na chwilowym zachwycie znoszenia jednostki w procesie twórczym (amfetamina) lub jej uwznioślania (LSD). Lawina, jaką wywołał dr Hoffmann, jednoznacznie afirmując LSD jako podłoże dla ewolucji twórczej, traktując ów proces bezkrytycznie jako absolutny i znajdujący się w bezpośrednim zasięgu punkt dojścia, zafiksował kulturę i muzykę Zachodu na kwestii rozwoju i ogólnie pojętego postępu. A to szybko pociągnęło za sobą prostą negację, nie zostawiając muzyce miejsca jej należnego – to znaczy poza ciągiem cywilizacyjnym i obiektywną, łatwą do określenia wartością dla człowieka i świata.

Szwajcaria

Bartosz Wójciak

Szwajcaria – małe państwo położone pomiędzy Niemcami, Francją, Włochami i Austrią. Z tamtejszej muzyki większość kojarzy zapewne tylko tę folkową (i charakterystyczne, „alpejskie" jodłowanie), ja postanowiłem się jednak podjąć zadania trudniejszego – tj. zebrania i spisania dziejów szwajcarskiego rocka, w dodatku z naciskiem na jego odmiany związane bliżej z muzyką elektroniczną. Możemy sobie powiedzieć od razu, że na terenie Szwajcarii nigdy nie utworzyła się specyficzna muzyczna scena, nie powstał unikatowy muzyczny gatunek, a muzycy szwajcarscy nie wywołali nigdy rewolucji na skalę światową. O czym więc w ogóle pisać? Zespoły szwajcarskie jawią się jako maleńkie wyspy rozmieszczone z rzadka na rozległym oceanie. Często jednak, jak się okazuje, wysepki te wchodzą w skład większych archipelagów. I obejmując muzykę szwajcarską w szerszym – europejskim, można by rzec – kontekście, widzimy nagle, że nie była ona tak nieistotna, jak by się mogło wydawać na początku. Szwajcarska scena rockowa – z racji swojego położenia – wystawiona była na działanie muzyki niemieckiej (przede wszystkim krautrocka i Neue Deutsche Welle – oba gatunki silnie związane z elektroniką), angielskiej (rock progresywny, punk), w mniejszym stopniu też francuskiej (co dziwne, scena włoska właściwie nie miała tu żadnego udziału). Zasadniczo więc poniższy artykuł będzie traktował o tym, jak Szwajcaria zareagowała na wielkie muzyczne rewolucje przeprowadzone w Niemczech i na Wyspach Brytyjskich.

Część pierwsza: krautrock i rock progresywny

Część pierwsza: krautrock i rock progresywny

Historia nazwy *krautrock*, jaką zwykło się określać muzykę (głównie) niemieckich zespołów rockowych powstałych na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych nosi znamiona paradoksu – w momencie, gdy zaczęto jej powszechnie używać (gdzieś około roku 1975), było już w zasadzie po wszystkim, ponieważ nurt wyraźnie przygasał. Zespoły krautrockowe rzucały w kąt formę piosenkową, kochały za to improwizację; niemal programowo korzystały z dobrodziejstw elektroniki (często na szeroką, niespotykaną wcześniej skalę). Nie bały się także czerpać inspiracji z awangardowej muzyki poważnej. Równolegle do krautrocka rozwijał się rock progresywny – początkowo głównie w Anglii (nie licząc samodzielnego amerykańskiego pioniera Franka Zappy). Progresja również zrywała ze schematem prostej piosenki – a może raczej rozwijała jej formułę do niebotycznych rozmiarów, co skutkowało nawet kilkudziesięciominutowymi, wieloczęściowymi suitami. Rock progresywny wprawdzie wykorzystywał instrumenty klawiszowe i elektroniczne, jednak stanowiły one raczej dodatek; częściej pojawiały się elementy jazzu i muzyki klasycznej. Upraszczając nieco sprawę, można stwierdzić, że oba gatunki wywodzą się z rocka psychodelicznego (związanego bezpośrednio z ruchem hippisowskim), ale potraktowały sprawę inaczej: krautrockowów zainteresowała w psychodelii swoboda

– rock i elektronika 1969–1990

formalna, dzikość i skłonność do eksperymentowania z nowymi źródłami dźwięku; muzyków progresywnych natomiast pociągała coraz większa sprawność techniczna, bujniejsze aranżacje i szersze instrumentarium oraz eksperymenty z formą. Oba nurty znalazły odbicie w muzyce szwajcarskiej – o scenie progresywnej, która niewątpliwie się ukształtowała *per se*, wspomnę krótko, gdyż nie było to zjawisko szczególnie kreatywne. Dużo ciekawe były za to dokonania szwajcarskich krautrockowców.

Założona w Zurychu formacja Krokodil przeniosła na teren Szwajcarii rocka progresywnego i psychodelicznego. Składała się ona z weteranów tamtejszej sceny – jej trzon stanowili Hardy Hepp, Walty Anselmo i Düde Dürst, wspierani przez Mojo Weideli i angielskiego basistę Terry'ego Stevensa. Debiutancki album *Krokodil* (1969) to właściwie czystej maści blues-rock, nie różniący się szczególnie od dokonań gwiazd tamtych czasów, takich jak chociażby Led Zeppelin, czy Black Sabbath. Jednak na pochodzącym z niej utworze *You're Still a Part of Me* pojawia się sitar (jeden ze znaków rozpoznawczych stylu grupy) i folkująca wiolonczela, a dziesięciominutowy *Dabble In Om* odznacza się wręcz epickim rozmachem. Elementy psychodeliczne i folkowe zyskały na znaczeniu na płycie *Swamp* (1970). Utwory są bogaciej zaaranżowane (harmonijka, gitara, sitar, wiolonczela) a wszystko rozmywa się w narkotycznych oparach. Dwa długie utwory z płyty następnej (*An Invisible World Revealed*, 1971) to arcydzieła zespołu: piętnastominutowy *Odyssey In Om* to czysta psychodelia (sitar, egzotyczne bębny, medytacje), która przeradza się w ostre, hard-rockowe granie, zaś równie rozległy Looking at Time kręci się wokół gitarowego jamowania i nieco krautrockowychtytanicznych riffów (przypominających trochę dokonania Amon Düül), tytanicznych riffów. Kolejne dwa albumy zespołu jawią się jako rytunowe: *Getting Up For The Morning* (1972) i *Sweat And Swim* (1973) poza dość żywiołowym (ale wtórnym) blues-rockiem nie przynoszą niczego nowego, choć pochodzący z tej drugiej płyty siedemnastominutowy, z wolna rozwijający się utwór *Linger* to jeden z majstersztyków grupy.

Podobnymi ścieżkami kroczyła formacja The Shiver na swoim jedynym albumie *Walpurgis* (1969). Ich ciężki styl wywodził się wprawdzie z acid-rocka, jednak bardzo często uzyskiwał niemal progresywny rozmach (np. otwierający płytę *Repent Walpurgis*) i szeroką aranżację. (przykładowo w *Leave This Man Alone* grają dwie gitary, organy i pianino). Podobnie jak w przypadku Krokodil muzyka silnie trzyma się tradycji bluesa, choć czasem mocno „zakwaszonego", utopionego w moczarach psychodelii. Jedyną płytę zespołu zdobi niezwykła okładka autorstwa H. R. Gigera (znanego najlepiej chyba jako autora tytułowego potwora z serii filmów sci-fi *Obcy*). Wymienić można też grupę Deaf, która zarejestrowała tylko jeden album, *Alpha* – w dodatku wydany na długie lata po nagraniu (dokładnie w 1994, podczas gdy płyta powstała w latach 1970-72) – oni również pozostawiali zakorzenieni w bluesie, nieznacznie tylko wypływając na niepewne wody, niezdecydowani, czy chcą dołączyć do fali kraut czy prog-rocka. Długa suita z tego albumu zdradza jednak ciągoty do eksperymentowania z brzmieniem instrumentów, ich wzajemną interakcją, a w końcu z elektroniką i mistycyzmem – wszystko jednak zrealizowane jakby bez przekonania.

Ertlif mogą się poszczycić mianem pierwszej „pełnoprawnej" grupy prog-rockowej jaka działała na terenie Szwajcarii. Wprawdzie zarówno Krokodil, jak i The Shiver przejawiały cechy typowe dla gatunku, jednak to Ertlif posiadali wszystkie „znaki rozpoznawcze", a do swoich mocno rozbudowanych kompozycji włączali melotron, organy Hammonda i syntezator. Zespół założyło dwóch eks--członków formacji Egg & Bacon – gitarzysta Danny Andrey i basista Teddy Riedo i osiągnął on spory sukces komercyjny, przypieczętowany podpisaniem kontraktu i nagraniem płyty. Ich debiut *Ertlif* (1972) zawiera muzykę mocno zbliżoną do tego co prezentowały gwiazdy takie jak Yes, Procol Harum czy King Crimson. Niewiele później na scenę wkroczył zespół Flame Dream, którego kwiecisty, pełen bujnych aranżacji i wielobarwnych brzmień klawiszowych oraz niemal neoklasycznych harmonii styl stawiał go w rzędzie epigonów prog-rocka, ślepo podążających za Yes, Genesis i Van Der Graaf Generator – przykładowo na dwóch pierwszych płytach: *Calatea* (1978) i *Elements* (1979). A równolegle z nimi kolejna lokalna gwiazda Circus, która na swoim debiucie *Circus* (1976)

zapatrzona była i w King Crimson i w Van Der Graaf Generator – i podobnie jak ci drudzy nie posiadała gitarzysty w składzie. Choć ich muzyka jest nieszczególnie oryginalna, trzeba przyznać, że byli bardzo sprawni technicznie – ich utwory to niekończące się popisy, a zarazem wspaniała gra zespołowa,

o tendencjach neoklasycznych. Na *Movin' On* (1977) zwyczajnie podnieśli poprzeczkę – w myśl zasady: „to samo, tylko lepiej".

Założony w 1968 roku przez klawiszowca Joela Vandroogenbroecka Brainticket szybko stał się wiodącym przedstawicielem krautrocka na terenie Szwajcarii. Pozycję ugruntował im kultowy debiutancki album *Cottonwoodhill* (1971). Otwierające go dwa niemal instrumentalne jamy (głos jest przetworzony elektronicznie i prawie schowany w tle) są dość chwytliwe, a ich psychodelicznego brzmienia dopełnia plemienny rytm. Jednak „daniem głównym" pozostaje obszerna suita musique concrète – *Brainticket*, która to zapewniła im godziwe miejsce w historii. Był to swego rodzaju narkotyczny trip („odlot") – na ostry, nieco dysonansowy riff organowy nakładane są rozmaite dźwięki niemuzyczne: kraksy samochodowe, tłuczone szkło, wiwaty tłumu, syreny strażackie, odgłos przepłukiwania wodą ust, erotyczne wyznania, plusk wody, warkot młota pneumatycznego itp. Można powiedzieć, że minimalistyczna muzyka jest sceną, na której grają rozmaite dźwięki i hałasy. Nagranie to wyprzedzało swoją epokę, zapowiadając przede wszystkim muzykę industrialną – wykorzystanie sampli i dźwięków otoczenia jest w końcu w tym gatunku chlebem powszednim. Jakby na potwierdzenie Steven Stapleton (Nurse With Wound) z Jamesem Thirlwellem (Foetus) – dwie gwiazdy industrialu nagrają wspólnie w 1984 roku *Brained By Falling Masonry*, cytując słynny riff organowy z Brainticket. Wkrótce po wydaniu debiutanckiego albumu zespół rozpadł się, po czym Joel założył go ponownie, z całkiem innym, międzynarodowym składem (muzycy szwajcarscy, niemieccy i włoscy). Przetasowania składu w przypadku Brainticket w ogóle były dość częste, grupa zaś zawsze liczna – drugą płytę, czyli *Psychonaut* (1972) nagrywało aż 7 osób. Formacja wyraźnie odeszła od brzmień elektronicznych i śmiałych eksperymentów, w to miejsce stawiając formalne rozbudowanie i bogate aranżacje. Nowe wcielenie Brainticket miało w sobie coś z hipisowskich komun pokroju The Incredible String Band – bywało tajemniczo, folkowo, pojawiały

się łagodne wokale (głównie żeńskie) i sitar – atrybuty typowe dla zespołów psychodelicznych z lat sześćdziesiątych. Na *Celestial Ocean* (1973) kontynuowali ten kierunek, powracając jednocześnie do elektroniki – można ten ruch uznać za kompromisowy. I tak kolaż dźwięków i szumów „Era Of Technology" przywraca do łask muzykę konkretną z debiutu, zaś „Cosmic Wind" brzmi jak nieco folkowa, elektroniczna fantazja, a wieńczący płytę „Visions" to w zasadzie fortepianowe new age.

„Uchodźcy" z Brainticket (basista Werner Frohlich i perkusista Cosimo Lampis), którzy opuścili macierzystą formację po nagraniu Cottonwood Hill, założyli nowy zespół Toad. Skład uzupełnił angielski gitarzysta Vittorio ‚Vic' Vergeat, mający na koncie krótką „praktykę" w space rockowym Hawkwind. Toad odnieśli już pewien sukces singlem *Stay*, ale z najlepszej strony pokazali się na swoim debiucie, *Toad* (1972). Sprawia on wrażenie alter-ego Brainticket (np. wydawnictwo otwiera utwór o tytule Cottonwood Hill) jednak zamiast nasączonej elektroniką psychodelii mamy solidnego stoner rocka *à la* Blue Cheer i Deep Purple. Najciekawszy z kolekcji jest najdłuższy, gotycki i najbardziej rozbudowany utwór *Life Goes On*. *Tomorrow Blue* (1973), czyli druga płyta, była już dużo bardziej konwencjonalna.

Formację The Guru Guru Groove założyli w Zurychu w 1968 roku perkusista Marcus „Mani" Neumeier, basista Uli Trepte i gitarzysta Ax Genrich (grający wcześniej w Agitation Free). Wkrótce przenieśli się oni do Niemiec i skrócili nazwę do Guru Guru. Pod takim szyldem wydali swój debiutancki album *UFO* (1970), którym z impetem wkroczyli w szeregi krautrockowej sceny. Ich ulubioną formą był improwizowany jam czerpiący gęsto z popisów gitarowych Jimiego Hendrixa (niezastąpiony heros gitary Ax Genrich) i psychodelicznych odlotów Grateful Dead. W morzu gitarowych wyładowań elektrycznych, utrzymanych w ryzach przez silny puls basu toną „liche" wokale i plemienne bębnienia. Największe wrażenie robi zamykający album, narkotyczny trip pełen efektów dźwiękowych – narkotyczny trip Der *LSD–Marsch* – istny hymn grupy, choć pozostałe jamy (*Ufo*, *Stone In* i inne) niewiele mu ustępują. Kolejne wydawnictwo – *Hinten* (1971) składa się z czterech długich utworów. W *The Meaning of Meaning* gitara plumka, skrzypi, pulsuje i ulega wszelkiego rodzaju sprzężeniom, zaś „*Electric Junk* czy *Bo Didley* potwierdzają silną inspirację grą Hendrixa. Z kolei „kosmiczny" (jak sam tytuł wskazuje) *Space Ship*, bogaty w efekty dźwiękowe, jest chyba najbliższy niemieckiej szkole elektronicznej. Płyta *Kanguru* (1972) nie przyniosła wielkich zmian, choć brzmi bardziej „czysto" (poprawna produkcja zastąpiła barbarzyńską dzikość znaną choćby z ich debiutu) i uporządkowanie. Guru Guru właściwie nigdy nie przestali nagrywać – z bardziej znanych płyt można wymienić *Guru Guru* (1973) czy zahaczającą nieco o jazz-fusion *Dance of the Flames* (1974). Wprawdzie nie byli tak rewolucyjni jak ich rówieśnicy, tworzący w tym samym czasie kompletnie nowe gatunki muzyki popularnej, jednak i oni okazali się pionierami – ich styl wkrótce „podkradnie" japońska scena psychodeliczna (z Keijim Haino i jego zespołem Fushitsusha na czele).

Również słynna *kosmische musik*, zapoczątkowana przez Tangerine Dream i Klausa Schulze znalazła swoje szwajcarskie odpowiedniki. Prym wiódł tutaj enigmatyczny projekt F.G. Experimental Laboratory Fredy'ego Guye. Jego album *Journey Into A Dream* (1975) to dwie długie suity pełne przetworzonych elektronicznie brzmień organowych, bezsłownych wokali, odbijających się głębokim echem gitarowych glissand, atonalnych partii syntetyzatora i dronów. Muzyka przywołuje obrazy niezmierzonego i niezgłębionego kosmosu. W podobnym

tonie utrzymany jest drugi i ostatni album projektu, *Hope* (1980).

Szwajcar Dieter Moebius był jednym z filarów czołowej niemieckiej grupy krautrockowej Cluster. Formacja zaczynała działalność jako trio pod nazwą Kluster. Oprócz Moebiusa był to Hans-Joachim Roedelius i Conrad Schnitzler. Po dwóch albumach Schnitzler opuścił grupę. Nastąpiła wówczas kosmetyczna zmiana w nazwie (odtąd jako Cluster), a z formacją nawiązała współpracę z Connym Plankiem – pozostanie on ich producentem przez wiele lat. Debiutancki album *Cluster* (1971) słusznie uważa się za przełomowy – muzycznie pozbawiony rytmu i melodii, za to bogaty w brzmienia elektroniczne poprzedzał ideowo industrial i ambient. Nie inaczej jest z jeszcze bardziej udanym *Cluster II* (1972) – muzyka oparta na dronach, minimalistycznych melodiach i eksploracjach elektronicznych otchłani ma więcej wspólnego z fabrycznym hukiem Throbbing Gristle niż kosmicznymi podróżami Tangerine Dream, zespołu, z którym Cluster najprędzej mógł być porównywany (ewentualnie Kraftwerk, który był jednak mocniej skoncentrowany na rytmie). Na *Zuckerzeit* (1974) pojawia się rytm i melodia – w istocie nagranie to mocno jest inspirowane muzyką Briana Eno, z którym zespół nawiąże współpracę i nagra dwie wspólne płyty. Tak samo *Grosses Wasser* (1979) – album będący jednym z kamieni milowych ambientu. Cluster został trochę przyćmiony przez innych gigantów krautrocka, jednak jego wkład jest nie mniej ważny. Przynależy on jednak wyraźnie do sceny niemieckiej – chciałbym więc w tym miejscu dokładniej przyjrzeć się karierze solowej jego szwajcarskiej połówki. Dieter Moebius nagrał sporo płyt kontynuujących misję jego macierzystej formacji, które również zasługują na uwagę. Album *Rastakraut Pasta* (1980), nagrany z Plankiem, nosi znamiona czasów w jakich powstał – ery industrialu i nowej fali. Kompozycje z niego pochodzące są najczęściej rytmiczne i minimalistyczne w formie, czasem nawiązują do melodyjnego etapu w karierzew twórczości Cluster, a innym razem bywają abstrakcyjne. Kolejna kolaboracja z Plankiem, *Material* (1981) zaczyna się „krautrockowym rockabilly" (*Conditionierer*) przypominającym nieco bardzo swobodne piosenki Davida Thomasa – dalszą część płyty wypełnią podobne humorystyczno-awangardowe abstrakcje z udziałem elektroniki, jazzu i rocka, a także krautrockowe miniatury. Na *Tonspuren* (1983) nie znajdziemy mroku i zimnego minimalizmu – wypełniają go pocieszne melodyjki, trochę w stylu Briana Eno. Z płyty *Double Cut* (1983), nagranej z Gerdem Beerbohmem warto wspomnieć długą kompozycję *Doppelschnitt* – 22 minuty minimalistycznego techno, elektronicznych wyziewów i surowych pulsacji, zbliżonych do równoległych dokonań niemieckiego zespołu Monoton. Album *Zero Set* (1983) nagrany z Plankiem i Mani Neumeierem okazuje się bardzo rytmiczny, mocno inspirowany muzyką afrykańską (w jednej z piosenek śpiewa sudański wokalista Deuka). Mnóstwo tu partii improwizowanych jak z jazzu, klaustrofobicznych pulsacji i gorączkowych rytmów, a także różnego rodzaju usterek i przypadkowości, partie improwizacji są rodem z jazzu – cała płyta nie tylko wprowadzała krautrock na parkiety dyskotek, ale też zapowiadała muzykę techno i glitch z lat dziewięćdziesiątych.

Część druga: industrial i nowa fala

W drugiej połowie lat siedemdziesiątych muzycznym światem wstrząsnęły przynajmniej trzy rewolucje. Punk sięgnął do najgłębszych korzeni muzyki rockowej – do prostoty rock'n'rolla, zasilając go jednak przy okazji większą dozą agresji. „Nowa fala" jest terminem nieprecyzyjnym i zbiorczym, ale również oznacza ucieczkę od dotychczasowych tendencji (przede wszystkim rocka progresywnego i jego nieraz nadmiernej wybujałości), proponując piosenki bardziej zwarte i żywe, mocno ubarwiane brzmieniami syntetyzatorów, które z czasem stały się instrumentami wiodącymi. W Niemczech nowa fala przyjęła się na tyle dobrze, że ukształtowała się tam odrębna scena. Nazwano ją Neue Deutsche Welle (nowa fala niemiecka), a charakteryzowały ją przede wszystkim twardy niemiecki język i prosty, ale mocny rytm oraz estetyka lo-fi (brzmienie o niskiej jakości – przeciwieństwo hi-fi) – duży wpływ na nurt miała lokalna gwiazda – Kraftwerk. Do najbardziej znanych zespołów należały: D.A.F., Der Plan, Die Tödliche Doris i Palais Schaumburg (można napomknąć w tym miejscu, że występował w nim szwajcarski klawiszowiec Thomas Fehlmann). Ogólnie rzecz ujmując, muzyka końca lat siedemdziesiątych stawała się coraz bardziej „miejska" i głośna. Dobrze to ilustruje kolejny ważny prąd z tamtych lat, czyli muzyka industrialna – lokująca się w pół drogi między rockiem a elektroniką, a charakteryzująca się przede wszystkim wykorzystaniem odgłosów cywilizacji. Choć pierwotnie wylęgarnią zespołów industrialnych była Anglia, już na początku lat osiemdziesiątych powstała licząca się szkoła niemiecka z Einstürzende Neubauten, Die Haut, Die Krupps i H.N.A.S. na czele. Szwajcaria włączyła się – lub przynajmniej zareagowała – na obie niemieckie mody.

Punkowa rewolucja z lat siedemdziesiątych dotarła również na teren Szwajcarii. Od roku 1976 jak grzyby po deszczu pojawiały się zespoły punkowe i nowofalowe zainspirowan rówieśnikami ze Stanów Zjednoczonych i Anglii – w Zurychu (The Nasal Boys, Troppo, Mother's Ruin, TNT, Dogbodys, Sick), Bernie (Glueams) i Genewie (Bastards i Jack & the Rippers). Głosem pokolenia została grupa Kleenex – jedna z pierwszych punkowych formacji składających się wyłącznie z kobiet. We wczesnym okresie, udokumentowanym pozbawioną tytułu EP-ką (1978), charakterystyczne dla zespołu były bardzo proste piosenki, przypominające dziecinne rymowanki, połączone z punkowym brudem i agresją; teksty śpiewane ochrypłym żeńskim głosem (często wywrzaskiwane), a rozklekotany, ale jakby taneczny rytm kojarzyć się mógł niekiedy z Talking Heads. W międzyczasie z powodów prawnych (Kleenex było w Szwajcarii nazwą zastrzeżoną) grupa zmuszona została do zmiany nazwy – odtąd działała jako LiLiPUT. Debiutancki album *Liliput* (1982) podniósł poprzeczkę - muzyka stała się wyraźnie bardziej artystyczna. Do najbardziej przebojowych momentów należą surrealistyczne, funkowe miniaturki *You Mind My Dream* i *Outburst*, ciekawsze są jednak utwory bardziej awangardowe: instrumentalny *Birdy* z dysonansową partią skrzypiec, brzmiący jak muzyka japońska *Tschik-mo* oraz jeszcze bardziej abstrakcyjny *Umamm* – jakby reinkarnacja słynnego *Careful With That Axe, Eugene* Pink Floyd. Nie gorszy był drugi album *Some Songs* (1983): *The Jatz*

Część druga industrial i nowa fala

bliskie jest dosyć *no wave*'owym eksperymentom, pianino w *Ring-a-ding-dong* nadaje jazzowy wydźwięk, a w *Blue Is All in Rush* pojawia się charakterystyczny, „alpejski" akordeon. Wymieniona już wcześniej formacja TNT nagrała tylko mini-album *Eine Kleine Nachtmusik* (1983). Głos i styl śpiewania wokalistki i styl (szybki, niemal hardcore'owy, punk-rockowy atak) kojarzyć się możegą z dokonaniami amerykańskiej formacji X.

Yello, założone przez klawiszowca Borisa Blanka i inżyniera dźwięku Carlosa Peróna pozostaje bodaj najpopularniejszym zespołem szwajcarskim, z wieloma przebojami na skalę światową. Ich styl muzyczny, zwany electro-popem (połączenie elektronicznej muzyki tanecznej i przetworzonych wokali), okazał się nie mniej wpływowy niż to, co prezentowali Kraftwerk u szczytu popularności. Yello szybko przestało być duetem, gdy do grupy dołączył milioner, przedsiębiorca i hazardzista Dieter Meier, obdarzony dość niskim, głębokim i „pewnym siebie" głosem. Pierwszy singiel - *I.T. Splash* ukazał się w 1979 roku, a rok później światło dzienne ujrzała debiutancka płyta *Solid Pleasure*. Wypełniały ją futurystyczne, kraftwerkowsko-industrialne melodie – równolegle, na drugiej stronie globu uskuteczniane przez japońskie Yellow Magic Orchestra. Rockowa ballada *Night Flanger* przypominała dokonania Suicide, zaś *Bostish* było apogeum ich robotycznego tańca. W samym środku płyty, ni stąd ni zowąd, pojawiła się industrialno-ambientowa trylogia piosenkowa, w innych miejscach zaś numery oparte na rytmie samby lub polki – jakby na potwierdzenie programowego eklektyzmu. Charakterystyczny dla Yello był element prześmiewczośćci – większość piosenek brzmi jak parodie. Dużo ciekawsza, jeszcze bardziej eklektycznaróżnorodna i dopracowana brzmieniowo była następna płyta – *Claro que si* (1981). Otwierający ją wodewil Daily Disco przypominał równoległe dokonania amerykańskiej legendy The Residents (warto odnotować, że wczesne nagrania Yello wydawała niezależna wytwórnia Ralph Records, której właścicielami byli właśnie Rezydenci), podobnie jak nie mniej dziwaczne, „awangardowe disco" Mo Nore Roger. Bardziej przestrzenne, bogate w brzmienia elektroniczne utwory, jak np. krótki instrumentalny *Take It All* przywołują obrazy rodem z filmów science-fiction. Pojawiają się też elementy muzyki świata: w *Quad el habib* muzyka arabska rozbrzmiewa w czerni kosmosu, zaś w *Homer Hossa new romantic* łączy się z *new-age* i *world music* (wariacja na temat: Afryka, Daleki Wschód, Japonia). W 1983 roku Perón opuszcza zespół i rozpoczyna karierę solową. W tym samym roku ukazuje się też trzecia płyta Yello, *You Gotta Say Yes to Another Excess*, która okazuje się dużym sukcesem – choć, prawdę powiedziawszy, muzyka na niej zawarta była już bardziej komercyjnym, uproszczonym formalnie disco (przykładowo piosenki *I Love You* i *Love Again* czy też banalna, ale nieco mroczniejsza *Crash Dance*). Swoisty eksperyment polegający na „umuzykalnieniu" głosu (elektronicznej manipulacji, po której brzmiał on jak regularny instrument) i jazzowa atmosfera z utworu *Swing* przypomina nieco wczesne nagrania Foetusa. Album *Stella* (1985) to w zasadzie kolekcja wysmakowanych, eleganckich soft-rockowych ballad, ale zarazem znak, że Yello stracili własną tożsamość – tę płytę mógł w zasadzie nagrać ktokolwiek. Ewentualnie dziwaczne wokale w *Oh Yeah* lub mała dawka szaleństwa w *Koladi-ola* przywoływały dawnego, niepokornego ducha. Może najbardziej „przyszłościową" piosenką z tej kolekcji okazuje się industrialno-rockowe *Domingo* – styl, który rozwinie w pełni inna lokalna gwiazda - The Young Gods. Na płycie *One Second* (1987) pojawiło się więcej rytmów latynoskich i ballady noir w stylu *Moon On Ice* czy *The Rhythm Divine*. Yello odnaleźli się też w nadchodzącej modzie na techno, przykładowo za sprawą jednego z ich większych hitów, *The Race* z kolejnej płyty *Flag* (1988).

Warto wspomnieć też o projektach solowych muzyków Yello. Dieter Meier nagrał dwa single jeszcze przed dołączeniem do zespołu; *Cry for Fame* i *Jim for Tango* to solidny, gitarowy punk rock (żadnych nowofalowych syntetyzatorów), zaś nieco wolniejszy Madman wydaje się jakoś bardziej skupiony. O wiele dłuższą i ciekawszą karierę miał Carlos Perón, która też dowodzi, że eksperymenty z dźwiękiem u Yello były jego zasługą. *Debiut Impersonator I* (1983) przypomina muzykę konkretną i soundtracki z dawnych filmów s-f – sporo tutaj atonalnych syntetyzatorów, przetworzonych elektronicznie głosów, ale też elementów industrialnych – takich jak nawałnice szumu i kaskady bitów automatu perkusyjnego. Podobne wrażenie (ścieżki dźwiękowej do surrealistycznego filmu science-fiction) sprawia nagrana z Christianem Lunchem *Nothing Is True, Everything Is Permitted* (1984) – te ilustracyjne w swej naturze, plastyczne miniaturki brzmiały jak skromniejsze utworkiy Throbbing Gristle, Eno z płyty *Music For Films* czy abstrakcyjne fantazje elektroniczne Mortona Subotnicka. Jednak pochodzący z tego wydawnictwa *Gee Gee Fazz* nieśmiało wkracza na teren electropunku i EBM (electronic body music) – czuć tu wpływ niemieckiego D.A.F. Ten wątek zostanie rozwinięty w pełni na *Impersonator II* (1988) – już otwierający album industrialny *A Dirty Song* prezentuje gotycką muzykę taneczną stworzoną w sam raz na parkiety cyberdyskotek – skojarzenia z „elektroniczną muzyką ciała" grupy Nitzer Ebb są jak najbardziej na miejscu. Nie zagubiono wrażenia „filmowości" – muzyka przywołuje skojarzenia z fantastycznymi filmami akcjifilmami tech-noir (takimi jak np. Terminator) – z kolei brzmiący nieco jak ścieżka dźwiękowa z gry video utwór *Commando* miał być chyba hołdem złożonym temu kultowemu filmowi. Wieńcząca płytę długa, ultra-mroczna i ambientowa suita *Massacre in Frankfurt* wydaje się krokiem wstecz, jednak w praktyce doprowadza stare pomysły do pewnej konkluzji.

W pewnym sensie Grauzone stanowili przeciwieństwo Yello – ich piosenki nie były radosne, a wręcz depresyjne, a brzmienie surowe miast wielobarwnego. Grauzone (trio: Marco Repetto, Christian „GT" Trüssel i Martin Eicher) wiele zawdzięczali post-punkowi Joy Division, przejmując od niegoch gotycką, refleksyjną i pesymistyczną atmosferę – lecz nie brzmienie, które to wyraźnie wpisywało zespół w kręgi Neue Deutsche Welle. Jakby nie było, piosenki opatrzone były ordynarnymi, punkowymi wokalami (a teksty śpiewano po niemiecku). Całość miała jednak zazwyczaj taneczny charakter – choć nie tak „cielesny" jak np. w przypadku D.A.F. Zespół zdołał zarejestrować tylko jeden album *Grauzone* (1981), poprzedzony singlami: *Eisbär* z piszczącymi syntezatorami i hałaśliwymi gitarami, ale też tanecznym beatem, który okazał się największym przebojem tria oraz pobrzmiewający industrialem *Moskau*. Na swoim jedynym longplayu grupa objawia niebywały talent do tajemniczych, niepokojących, a jednocześnie melancholijnych i pięknych melodii (który mnie osobiście kojarzą się z tym, co robią Autechre na płycie *Amber*). W bardziej „rockowych" momentach (*Der Weg zu Zweit*) przypominają The Cure ze swojego wczesnego, „gotyckiego" okresu, zaś *Ich und du* to jak na ich standardy piosenka wręcz hymniczna. Szczękające łańcuchy i chłodny, fabryczny ambient nadają *In der Nacht* tchnienia industrialu; warto też odnotować pojawiający się gdzieniegdzie na przestrzeni całej płytyna płycie saksofon.

Grauzone ze swoją elektroniczną taneczną, choć bardziej refleksyjną, zaliczają się w poczet protoplastów techno.

Podobną drogę obrała sobie grupa Mittageisen, która wydała również tylko jeden album – *Mittageisen* (1983). Zawarte na niej „jesienne ody", oparte na przestrzennych syntezatorach i melancholijnie-nostalgicznych melodiach, również ewokują skojarzenie z The Cure i Bauhaus. Z kolei głośniejsze, ostrzejsze, przeszyte hałaśliwymi partiami gitar utwory, brzmiące dodatkowo bardzo nieorganicznie, poprzedzają poniekąd nurt shoegaze (gatunek charakteryzujący się łagodnymi, niemal „kołysankowymi" melodiami i wokalami skontrastowanymi wyjątkowo hałaśliwym brzmieniem). W każdym razie zarówno Grauzone, jak i Mittageisen lokują się wśród najwcześniejszych zespołów gotyckich opierających swoje brzmienie na elektronice. Guyer's Connection na *Portrait* (1983) przenieśli synth-pop Kraftwerka i Jeana-Michela Jarre'a na grunt minimal wave (uproszczona, bardziej surowa i – jak sama nazwa wskazuje – minimalistyczna wersja syntetycznego popu) i pomału rozwijającej się muzyki techno. Schaltkreis Wassermann (Peter i Daniela Wassermann) zadowalali się z kolei eksperymentami z prymitywną elektroniką, przeprowadzanymi z dziecięcym entuzjazmem – psychodeliczne brzmienie i wspomniana postawa czyni ich automatycznie spadkobiercami pionierów elektronicznego popu (Tonto Expanding Head Band, Lothar & Hand People, White Noise) choć muzyka z ich jedynej płyty *Psychotron* (1984) to również dłuższe kompozycje. Można dodać, że wydawnictwo osiągnęło spory sukces komercyjny – siódme miejsce na liście najlepiej sprzedających się albumów elektronicznych w Wielkiej Brytanii. Wszystkie te projekty zapowiadały wschodzącą erę techno. Pozostając w sferze electro-popu pozwolę sobie jeszcze wymienić żeńskie trio The Vyllies z płytą *Lilith* (1986) – typowy darkwave (krótko mówiąc rock gotycki oparty na brzmieniach elektronicznych), jakiego mnóstwo było w latach osiemdziesiątych, czerpiący garściami z Nico (szczególnie wokalistka Manu Moan) i – bardziej na czasie – z Fad Gadget czy Dead Can Dance.

Szwajcarska szkoła prog-rocka w latach osiemdziesiątych wydała światu duet Diethelm & Famulari, złożony z finezyjnego gitarzysty Thomasa Diethelma oraz klawiszowca Santino Famulari. Gitara akustyczna poddawana była działaniu różnorakich efektów (delay, harmonizer, flanger), gra na keyboardach i pianinie pełna była wyobraźni. Interakcję duetu uzupełniali inni muzycy – na debiutanckim albumie inspirujący się muzyką wschodu perkusita Trilok, zaś na kolejnych płytach przez jazzowego bębniarza Fritza Hausera. Muzyka z płyt *The Flyer* (1984) czy *Valleys in My Head* (1984) to rock progresywny na nowe czasy – zazwyczaj instrumentalny, zasilony elektroniką w duchu new age, bardzo eklektyczny – swobodnie łączący disco, muzykę świata, operę i folk – to kombinacja, którą później rozwinie znakomity brytyjski zespół Ozric Tentacles.

Ducha twórczej (bardziej post-punkowej) nowej fali przywołała formacja Dressed Up Animals Karla Löwenherza. Ta znakomita grupa tworzyła muzykę tyleż eklektyczną, co ciężką w odbiorze, a zamiast disco interesował ją raczej awangardowy rock, uskuteczniany równoleglegrany w tym czasie przez tak różne formacje, jak Swans i Pere Ubu. Wokal Löwenherza miał zresztą coś z zawodzenia, wycia i udręczonego śpiewu Davida Thomasa (z Pere Ubu). Na ich jedynym longplayu *Dressed Up Animals* (1984) trafia się „pere-ubowski" post-punk zasilany syntezatorami (jak w otwierającym płytę „Horse With Blinders"), ale też brzmienia jakby orientalne (*Turkisches Bad*), minimal wave (*The Cat*, *Rooms*), a nawet ambient zasilony folkowym, nieco „średniowiecznym" prymitywizmem, zapowiadającym poniekąd neofolk (*Good Morning Mister King*). Dobrym punktem odniesienia wydaje się inna formacja z tamtych czasów – dadaistyczna, francuska DDAA. Teksty śpiewane są w języku niemieckim, francuskim i angielskim. Jeszcze lepsza wydaje się EP-ka *Strizzi Rizzi* (1985) – pierwsze dwa utwory (*Love Does Not Remain* i *Love Knows No Secrets*) doskonale oddają industrialną nerwicę i alienację, wypełnione iskrzącymi się partiami syntezatora, udręczonym brzmieniem gitar i ekscentrycznymi wokalami (tutaj również żeńskimi). Pozostałe dwa (*Lonely Dream* i *Bamboo*) to prawdopodobnie inspirowana działalnością Einstürzende Neubauten prezentacja fabrycznego środowiska - gitarowy jazgot, industrialny marsz keyboardów i perkusji.

„Pierwsza fala" muzyki industrialnej, reprezentowana przez Throbbing Gristle, Clock Dva czy Whitehouse w zasadzie ominęła tereny Szwajcarii. Pojawili się jednak na jej terenach muzycy, którzy okazali się prawdziwymi pionierami „drugiej", bardziej rockowej fali. Mowa o The Young Gods, formacji nawet jeśli nie najwybitniejszej artystycznie, to na pewno najbardziej wpływowej z wszystkich wymienionych w tym artykule. Założycielem grupy i jej liderem był Franz Treichler. Nazwa pochodziła od tytułu jednego z utworów Swans, a sam Roli Mosimann (perkusista Swans) produkował ich albumy. Debiutancka płyta, *The Young Gods* (1985) w pełni prezentowała dwie podstawowe innowacje wprowadzone przez grupę. Po pierwsze, wpadła ona na pomysł, aby do brzmienia industrialnego (motoryczny rytm, zimna elektronika, odgłosy metropolii) dodać elementy rodem z heavy-metalu (głośne gitary, agresywne wokale, szybki rytm) – w pewnym sensie antidotum na industrialne rozstrojenie osobowości miała być jeszcze większa dawka przemocy. Po drugie, The Young Gods wynaleźli rocka samplerowego – wśród osób tworzących zespół nie było gitarzysty, basisty czy perkusisty, a powstała płyta ewidentnie rockowa. Sztuczka polegała na tym, że riffy gitarowe, partie perkusji itp. podkradano z nagrań innych zespołów, a następnie traktowano jako sample i wstawiano do własnych piosenek. Nie była to plądrofonia – pobranych próbek nie traktowano jako cytatów, a raczej jako puzzle. Tak czy inaczej uzyskano ciekawe brzmienie, ponieważ zapętlone, przetworzone elektronicznie partie gitarowe brzmią zupełnie inaczej niż żywa gra gitarzysty. Muzykę The Young Gods często określa się jako burleskę, zbliżoną do kabaretu Kurta Weilla – wulgarną, agresywną estetykę brzydoty, ponadto mocno inspirowaną kulturą francuską – piosenki śpiewane były w języku francuskim, pojawiały się w nich partie orkiestrowe i inne charakterystyczne dla tamtejszej muzyki popularnej elementy. Ich znaczenie wzrosło na drugim albumie formacji, *L'eau rouge* (1989), który też dokumentował grupę u szczytu możliwości. Otwierający *La fille de la mort* trwa osiem minut i dekonstruuje muzykę klasyczną – wszystko jest zapętlone i brzmi niepokojąco, zaś *Charlotte* jawi się jako mocno zdegenerowany francuski pop. Inne, najczęściej głośne, metalowo-industrialne utwory śmiało konkurują z równoległą działalnością amerykańskiego Ministry.

Wysoce prominentną postacią (choć też niestety spychaną na margines) jest szwajcarski keyboardzista Peter Scherer. Urodził się on w Zurychu i otrzymał klasyczne muzyczne wykształcenie – jego nauczycielami byli między innymi György Ligeti i Terry Riley. Jeszcze w Szwajcarii dołączył do prog-rockowej grupy Island, w której składzie znajdowali się też Benjamin Jäger (wokal), Güge Jürg

Meier (perkusja) i René Fisch (saksofon, flet, klarnet). Formacja zarejestrowała tylko jeden album, ozdobiony upiorną okładką autorstwa H. R. Gigera *Pictures* (1977). Zespół pozostawał wyraźnie pod inspiracją Van Der Graaf Generator (nieco mroczniejszy nastrój i zamiana gitary elektrycznej na saksofon), ale album zdradza też wpływ francuskiej Magmy. Rzeczywiście – skomplikowanie formalne, mroczna estetyka i jazzowo-awangardowy styl, jak i sam rok powstania płyty wpisują ją w kanon nurtu zwanego Zeuhl (zapoczątkowany właśnie przez Magmę). Na początku lat osiemdziesiątych Scherer przeniósł się do Nowego Jorku i błyskawicznie nawiązał kontakt z gwiazdami tamtejszej sceny alternatywnej (zarówno jazzowej, jak i rockowej). Najważniejsza okaże się wieloletnia współpraca z Arto Lindsayem, znanym z czołowej no wave'owej formacji DNA i trudniejszej do zaklasyfikowania The Golden Palominos. Duet przybrał nazwę Ambitious Lovers i pod takim szyldem wydał swój debiutancki album *Envy* (1984). W nagraniu wzięło udział wielu muzyków (między innymi David Moss i grupka Brazylijczyków). Był to czysty postmodernizm: Ambitious Lovers z jednej strony kontynuowali swobodę formalną DNA (objawiającą się przede wszystkim we wrzasku i bełkocie Lindsaya i jego atonalnej gitarze, przykładowo w utworach *Nothings Monstered* i *Venus Lost Her Shirt*), z drugiej zasilili ją potężną dawką muzyki tanecznej i egzotycznej (soul, funk, synthpop, tropicália, bossa nova). Doskonałym przykładem jest eklektyczna piosenka *Too Many Mansions* oparta na rytmie samby i „brazylijskim" zawodzeniu Lindsaya, upiększona piękną aranżacją syntetyzatorów Scherera. Płyta *Greed* (1988) stanowi kontynuację obranego kierunku – jest to skrojony na miarę majstersztyk łączący technologiczną anarchię Nowego Jorku z hedonistyczną muzyką taneczną z tropików. Brazylijskie rytmy przetykane są kakofoniczną gitarą, silnie synkopowane funkowe bity podbijają dyskotekowe klawisze; nawet wybryki wokalne Lindsaya pasują do tego koktajlu – była to iście rozrywkowa awangarda. *Copy Me*, *Privacy*, *King*, *It Only Has to Happen Once* – w zasadzie wszystkie utwory mogłyby być „alternatywnymi hitami", ale szczególnie wybija się singlowy *Love Overlap*, brzmiący jak dzika mutacja Michaela Jacksona z Foetusem. Duet porzucił na moment nazwę Ambitious Lovers, by zrealizować inny projekt – płyta *Pretty Ugly* (1990) została podpisana po prostu jako Arto Lindsay & Peter Scherer. Przedsięwzięcie było nie mniej oryginalne niż to, co muzycy stworzyli do tej pory i pośród wielu zapomnianych albumów jest to prawdziwa perła. W założeniu była to muzyka do przedstawienia teatralnego (druga część płyty składająca się z kilku krótszych utworów) i baletu (rozległy utwór tytułowy) – w praktyce zaś kapitalne połączenie muzyki poważnej i rozrywkowej: zetknięcie popu z awangardą. Trwający aż 26 minut tytułowy *Pretty Ugly* podsumowuje wszelkie „ekscesy" Lindsaya jako instrumentalisty i daje możliwość wykorzystania przez Scherera jego muzycznej wiedzy (w końcu był on znakomicie wykształconym kompozytorem). Drugą część albumu otwiera symfoniczny *Austere and Hungry*, po czym pojawiają się funkowe rytmy (*Bold Condensed*, *Nature of Slam*), zaś *Sirens* lokuje się pomiędzy kolażem dźwięków (w stylu Nurse With Wound) a nawet melodyjnym ambientem. Z pewnością było to jedno z najciekawszych dokonań muzyki post-industrialnej.

Co dalej?

W tym miejscu moja narracja musi się urwać. Wiele z wymienionych zespołów w latach dziewięćdziesiątych będzie nadal obecnych na scenie – mimo to Guru Guru lub Yello nie nagrają już niczego wartego uwagi. The Young Gods stopniowo upraszczać będą brzmienie i w zasadzie utoną w zalewie swoich następców. Dieter Moebius jakoś odnajdzie się w „cyfrowej" erze techno i glitchu i będzie nagrywał aż po dzień dzisiejszy. Ambitious Lovers nagrają jeszcze tylko jedną płytę (*Lust,* 1991) i zakończą działalność, zaś Peter Scherer rozpocznie karierę solową. Dojdzie do głosu kolejne pokolenie – zwłaszcza grupa Alboth!, swobodnie eksperymentująca z jazz-core, awangardą i industrialem, ale też np. Goz of Kermeur i Nimal. Jeszcze później wyłoni się ezoteryczna formacja Black Sun Productions i post-rockowa The Evpatoria Report. Ale to już inna historia...

Waltera Smetaka sny na jawie

Filip Lech

Wszyscy założyciele byli przekazywaczami, a nie samo wyrodnymi nauczycielami. Byli autorami nowych form i wykładni, ale prawdy, na których się opierali, były stare jak ludzkość. Wybierając jedną lub kilka z tych prawd (…). To dlatego Konfucjusz, nader starożytny prawodawca w chronologii historycznej, ale bardzo nowoczesny mędrzec w dziejach świata, mówił: Doręczam jedynie; nie mogę tworzyć rzeczy nowych. Wierzę w starożytnych i miłuję ich.

Helena Pietrowna Bławacka, *Doktryna tajemna: Ewolucja kosmiczna*, t.1

smetak tak, tak

Oswald de Andrade napisał w 1928 roku *Manifesto Antropófago* – Manifest kanibali. „Tupi – albo nie Tupi, oto jest pytanie" pisał poeta, żeby zaraz wezwać do karaibskiej rewolucji, większej niż Wielka Rewolucja Francuska. „Od Rewolucji Francuskiej do Romantyzmu, do Rewolucji Bolszewickiej, do Rewolucji Surrealistycznej i do technologicznego barbarzyństwa Keyserlinga. Poruszamy się równolegle". To, co zostało odebrane przez portugalski dwór i terror europeizacji, miało zostać dzisiaj stworzone na nowo – bez chrztu i katechizmów, ale za pomocą najmroczniejszych zdobyczy europejskiej myśli – mieszaniny psychoanalizy i surrealizmu. Kanibale „reagują, palą ludzi na miejskich placach. Tłumią idee i inne rodzaje martwoty". Wrogiem kanibalizmu jest pamięć – „źródło nawyków". Wartością jest synkretyzm, do którego wcale nie trzeba się przyznawać – prawdziwa antropofagia nie jest niczyim dłużnikiem – wręcz przeciwnie, to obca, napływowa tradycja powinna być wdzięczna, że ktoś ją odnawia/pożera. Teraz przynajmniej może służyć czyjemuś doświadczeniu, urozmaicić jego przeżywanie świata.

Na takim gruncie wyrósł w latach 60. kontrkulturowy ruch, który zapisał się w historii jako tropicália – stanowiący swego rodzaju uwieńczenie modernistycznych i awangardowych projektów brazylijskich elit – zdecydowanym gestem odcinając się od portugalskiej skolonizowanej tożsamości tworząc swoją

własną: indiańską, karaibską, prymitywną i nieoświeconą. Pożerając myśli i zachowania nie można odwracać się za siebie i należy pamiętać, że „szczęście jest jedynym dowodem"; tropikalizm ogarnął szybko i pewnie wszystkie dziedziny sztuki. Działo się to pomimo tego, że w tym samym czasie władzę w Brazylii przejęła junta wojskowa, która zdecydowanie ograniczała swobodę wypowiedzi. W 1967 roku Hélio Oiticica wystawił swoją instalację pod tytułem *Tropicália 1* – na piasku i żwirze wiły się kolorowe parawany, które układały się w napis „Pureza é um mito" – „Czystość jest mitem". Obok poustawiane tropikalne rośliny, teleodbiorniki i klatki z papugami. Twórcy kojarzeni z tropicálią często powracali w swojej sztuce do nieskalanego środowiska naturalnego – pozostawionemu samemu siebie, nie będącemu pod wpływem żadnej opresji i jednocześnie całkowicie niedostępnego człowiekowi i jego percepcji – bo przecież nie istnieje. Jak można się domyślać, tropikalizm narodził się i rozkwitał w obrębie słynnych z urbanistycznej śmiałości brazylijskich metropolii. Lygia Clark, wcześniej związana z brazylijską szkołą konstruktywizmu, bodaj najbarwniejsza artystka związana z tropicálią, głównym tematem swojej sztuki uczyniła tęsknotę za ciałem, które przez wpływy kultury staje się tak samo niedostępne, jak przyrodnicza utopia. W *Nostalgia of the Body* udostępniła uczestnikom swojego performansu rękawiczki, maski, różnego rodzaju stroje i ubrania, żeby ci – razem lub pojedynczo – mogli zbadać, ile tracą ich zmysły poprzez tak zwyczajne dla nas obiekty jak garderoba. W innym performansie, *Baba antropofágica,* kazała grupie ludzi oplatać leżącego na ziemi człowieka zaślinioną przez nich nicią, aż ten zostanie całkowicie pochłonięty przez oślizgły kokon, z którego nie sposób się wydostać – w końcu leżący na podłodze „kiedyś podmiot" stanie się tylko wspomnieniem o człowieku zamienionym w organiczny kłębek materiałów.

Estetyczne i w pewnym sensie intelektualne pokrewieństwo pomiędzy rodzącą się sceną, reprezentowaną przez takich muzyków jak Gilberto Gil, Caetano Veloso, Tom Zé czy Gal Costa, zauważył fotograf Luis Carlos Barreto, a stało się to w pamiętnym 1968 roku. Wtedy doszło też do pierwszych większych wystąpień przeciwko brazylijskiemu reżimowi, w efekcie czego rząd zniósł prawo nietykalności osobistej, a protestujący studenci zostali brutalnie spacyfikowani. W tym samym roku Veloso w piosence Tropicália śpiewał: „Organizuję ruch/ Wytyczam orientację dla karnawału/ Viva bossa-sa-sa!". Inauguracyjną płytą była *Tropicália: ou Panis et Circencis*, dzięki niej muzyka tropikalistów szybko przedostała się na Zachód, gdzie niedługo potem większość muzyków musiała przymusowo emigrować z powodu politycznych represji spowodowanych zbyt swobodną twórczością i częstokroć lewicowymi przekonaniami. Wymienieni już wcześniej wykonawcy grali mieszankę hipisowskiego rock and rolla, muzyki afrykańskiej, wszelkich prądów muzyki brazylijskiej na czele z sambą i miejską bossa novą. Łączyło ich też wykorzystanie brzmienia języka portugalskiego jako kolejnego, równoprawnego tworzywa muzycznego. A to wszystko inspirowane myślą i metodami kompozytorskimi Waltera Smetaka, który przybliżał im obce i tajemnicze terytoria nowej muzyki. „Kryształ i Para, Tony i Mikrotony, Bóg i Natura, Matematyka i Metafizyka, Apollo i Dionizos, Nirwaniczny i Orgiastyczny, precyzyjna mądrość białego człowieka i opętańcza seksualność czarnej kobiety, wszystko oscylujące od bieguna do bieguna, od włoska do włoska jego przekształcającej się skóry zwierzęcia" – w takich słowach opisywał go jeden z jego uczniów-przyjaciół, legenda tropicálii Gilberto Gil, językiem, który przywodzi na myśl wyliczanki z *Manifestu kanibali*. Walter Smetak (1913-1984) – pochodził z czesko-cygańskiej rodziny, urodził się w Zurychu, a kształcił w Salzburgu, pod okiem wybitnego wiolonczelisty Pabla Casalasa. Jednak większość życia spędził w Brazylii – do Ameryki Południowej wyjechał z 1937 roku, dzięki czemu przeżył Zagładę. Najpierw pomieszkiwał w Rio de Janerio, potem w São Paulo, aż na stałe osiadł w Salwadorze, w stanie Bahia, gdzie spędził resztę życia. Od 1957 roku wykładał w Escola de Música na Uniwersytecie Bahii, ale prawdziwe osiągnięcia w swojej pracy zdobywał dopiero po wyjściu ze skóry wykładowcy, tocząc dyskusje ze swoimi studentami, grając razem z nimi i podsuwając pomysły na to, jak wydostać się z okowów postrzegania muzyki jako czegoś, co posiada tradycję i reguły. Jak wyglądały takie spotkania, możemy sobie tylko wyobrażać (czy nawet snuć marzenia o idealnej sytuacji dialogu) – wiemy jedynie, że Smetak nie rościł sobie żadnych praw do posiadania racji absolutnej i właściwie nie postrzegał siebie nawet w roli mistrza, co w odniesieniu do innych kompozytorów jego czasów może dziwić – patrz: Schönberg, Stockhausen czy nawet Cage. Słuchając twórczości jego uczniów, czy raczej młodszych przyjaciół, doskonale widać, w którym momencie przejęli oni myśl swojego starszego kolegi, który lubił nazywać się „dekompozytorem". Wystarczy wspomnieć atonalny, pełen pogłosów i eksperymentów z brzmieniem rock and roll Os Mutantes, Gilberta Gila wprowadzającego w swoich piosenkach obok linii melodycznej mnóstwo dygresji – od piszczałek i hałasów perkusji po dźwięki rodem z muzyki konkretnej czy Toma Zé słynącego z używania skonstruowanych przez niego samego eksperymentalnych zabawek-instrumentów. Dość już o wpływie Waltera Smetaka na innych, powiedzmy coś w końcu o jego dorobku – chociaż nie będzie to wcale łatwe zadanie. Smetak nie należał bowiem do twórców, którzy pozostawiali po sobie natłok kompozycji i dziesiątki nagrań swoich utworów. Wręcz przeciwnie – tradycyjna kompozycja i jej zapis, a tym bardziej wierność wykonania były dla niego produktem ubocznym muzyki, muzyki rozumianej jako proces. Dla osiadłego w Bahii kompozytora idealną sytuacją dźwiękową nie było idealnie nagłośnione pomieszczenie, pełne profesjonalnych wykonawców buchających maestrią – doniosłość i znaczenie leżały w wielokrotnych, wręcz nieskończonych próbach prowadzących do zrozumienia materii, którą posługuje się kompozytor. Lub przynajmniej próby zrozumienia – tutaj akcent położony jest na ciągłe dochodzenie. W pismach maestro *Tak, Tak* – podobnie jak w literaturze ezoterycznej – dostęp do wiedzy absolutnej stanowi logiczne następstwo wszystkich poczynań adeptów danej doktryny, ale ci, którzy wspięli się na najwyższe stopnie wtajemniczenia należą raczej do poziomu legend niż rzeczywistości.

1
Dzisiaj instalacja znajduję się w muzeum Tate Modern.

Dyskografia

Walter Smetak – *Smetak* (1974, Phillips)

Walter Smetak – *Interregno* (1979, Discos Marcus Pereira)

Nieoznaczone cytaty pochodzą z tekstów *Cannibal Manifesto* Oswalda de Andrade i tekstu *SMETAK, TAK, TAK* Gilberto Gila. Oba teksty dostępne są w anglojęzycznej wersji w internecie.

Do-re-mi-fa-sol-la-sizm

Muzyka jako doświadczenie metafizyczne i zarazem cielesne, odbicie zapomnianej muzyki sfer i utraconego idealnego języka służącego do komunikacji i opisu rzeczywistości – kompozytorzy zdążyli nas do tego przyzwyczaić, te niejasne sformułowania są prawie tak samo stare jak refleksja o muzyce. Co takiego może zaoferować nam Walter Smetak?

Jako klasycznie wykształcony muzyk zrazu zrezygnował z tradycji, przestał odwracać się w stronę historii poszukując prehistorii – jego przewodnikiem miała stać się sama Harfa Eolska – nie interesowały go klasyczne instrumenty, „do-re-mi-fa-sol-la-sizm" czy dyktat harmonii nad wyrazem dzieła. Kilkakrotnie w swojej muzyce ironicznie odniósł się do przeszłości, najlepszym przykładem jest „Preludiando com Joseba", które możemy usłyszeć na płycie *Smetak*. Tytułowy „Joseba" to nikt inny jak Jan Sebastian Bach, z którym Smetaka łączyła specyficzna więź – jego nauczyciel, Pablo Caslas był zagorzałym krzewicielem muzyki barokowego organisty. „Preludiando..." jest okrutną satyrą egotyzmu i indywidualizmu – nie tyle samej muzyki zachodniej, co jej tradycji wykonawczej – to ledwie dwuminutowy utwór, który polega na plątaniu się pomiędzy gwałtownymi i groteskowymi pasażami, przybranymi mikrotonowymi ornamentami: czyli po prostu fałszami. Wszystko to zagrane z wielką niedbałością i nadekspresją, która od razu przywodzi na myśl wizerunki kompozytorów i wykonawców miotających się w szale artystycznego geniuszu. Jestem bardzo zdziwiony, że w internecie nie znalazłem filmu, w którym ktoś nie zestawił „Preludiando com Joseba" z Klausem Kinskim miotającym się w cierpiętniczo-orgazmicznych ruchach w *Paganinim*. Smetak kładł duży nacisk na dialogiczność swojej muzyki – w tym miejscu jest ona bardzo bliska etosowi wolnej improwizacji, która – o czym trzeba mówić – nie poradziła sobie z ciężarem muzyka jako kontynuatora tradycji „proroków z filharmonii" i wprowadziła swój własny, jeszcze bardziej hermetyczny kanon wykonawstwa. Wspólne doświadczenie grania było czasami traktowane całkowicie dosłowne. Brazylijsko-szwajcarsko-czeski kompozytor pozostawił po sobie ponad sto unikalnych rzeźb-instrumentów (plásticas-sonoras). Niektóre z nich były przeznaczone do gry kolektywnej, chociażby pindorama – ogromny, ponad dwumetrowy instrument, z którego mogło korzystać do 60 osób jednocześnie. Pindorama jest zbudowana z bambusowych tyczek, elementów PCV i plastikowych rurek zakończonych bambusowymi ustnikami, które prowadzą do pudeł rezonansowych zrobionych z tykwy. Każde z nich symbolizuje jedną stronę świata, w busoli Smetaka jest ich aż sześć – oprócz tradycyjnych stron świata mamy jeszcze zenit i prostopadły do horyzontu nadir. Gra na tym przypominającym ośmiornicę instrumencie wychodzi daleko poza to do czego przywykli muzycy – osoby grające na pindoramie wchodzą ze sobą w bardzo bliski kontakt, muszą się wręcz przepychać, żeby móc w nią zadąć. Niektóre z rzeźb-instrumentów miały bardzo prostą, intuicyjną budowę, dzięki czemu każdy może się nimi posługiwać – na czele z dziećmi, a kto wie, czy równie dobrze nie poradziłyby sobie z nimi małpy człekokształtne – było wśród nich wiele aerofonów: instrumenty wzorowane na indiańskich piszczałkach czy aborygeńskich czuryngach. Były też wymyślne guera (instrumenty do pocierania), np. os arcos przypominający szczotkę od miotły zrobiony z kawałków bambusa, końskiego włosia, nylonu i miedzianych przewodów. Są też instrumenty przywodzące na myśl tradycyjne przeżytki z przeszłości, ale Smetak zawsze wprowadzał w nich jakąś zmianę, najczęściej chodziło o użyte materiały – plásticas-sonoras były tworzone z tworzyw naturalnych (różne rodzaje drzewa, tykwy) i wszelkich surowców odzyskiwanych – od makulatury, plastiku po metalowe rury i elementy hydrauliczne. Kolejną kategorię stanowiły maszyny, szczególnie ważna jest máquina do silêncio – próba iście Cage'owska, chociaż idąca w innym kierunku. Jedyną rzeczą, jaką może wydawać z siebie „maszyna do ciszy" jest zgrzyt i hałas. Walter Smetak, w przeciwieństwie do Johna Cage'a, nie darzył sympatią konceptów i wolał powiedzieć wprost – nie ma czegoś takiego jak cisza. Wykonawca obsługujący máquinę do silêncio siedzi przy podeście i kręci korbą, wytwarzając dźwięki, które jako jedyne mogą nam uświadamiać istnienie ciszy i uwrażliwić nas na jej brak.

W swoich partyturach tradycyjny zapis nutowy przeplatał z elementami notacji graficznej. Na pięciolinii pojawiały się wielobarwne plamy i rysunki, obok szczegółowych, czasami nieco aforystycznych i niezrozumiałych adnotacji, chociażby „glissando harmoniczne" i rysunek fali, która raczej nie przypomina tradycyjnego zapisu. Znajdziemy też wiele figur geometrycznych – znaki nierówności, równości, przybliżenia i co najważniejsze – trójkąty. Trójkąty, których wierzchołkom przypisywał najróżniejsze znaczenia, powołując się to na sefiroty z Kabały, to na Pitagorasa, to na Bławacką, czy w końcu na swoje własne teorie. W swoich notatkach szczegółowo opisywał trójkąty, każdy z nich mógł mieć wiele znaczeń jednocześnie – Orient/ Zachód i na szczycie Novo Mundo (Brasil) albo Chaos/ Kosmos i na szczycie Porządek czy Teza/ Antyteza i idąca przez wysokość trójkąta Synteza. Wykonawca ma wiele swobody w wykonywaniu i interpretowaniu partytury, właściwie staje się ona zabawą, którą za każdym razem można odczytać inaczej. Mimo to niektóre rzeczy są zaskakująco dokładnie ustalone – 30 sekund na improwizację, „trzy takty ciszy ABSOLUTNEJ" (sic!).

IÊÉAÓÔU

Walter Smetak zapraszał swoich przyjaciół do wspólnej zabawy. W utworze IÊÉAÓÔU, wykonawcy wyśpiewują po prostu radośnie wymienione w tytule samogłoski. Wszystko – począwszy od instrumentów przybierających czasami wygląd absurdalnych postaci po partytury nienaznaczone jakimkolwiek przymusem – świadczyło o swobodnym podejściu i odstąpieniu od ceremoniałów sztuki. Jednocześnie muzyka miała uświadamiać – w utworze „Musica dos mendigos" Smetak i jego wykonawcy dekonstruują takie gatunki, jak tango czy samba, nie uciekając w tropikalistyczny karnawał, tutaj te wesołe, kojarzone z tańcem dźwięki przestają sprawiać jakąkolwiek radość. Tytuł (czyli „Muzyka żebraków") przypomina o tych, których karnawał omija. Poszerzając swoją percepcję – otwierając się na stuki, trzaski, mikrotony czy ciszę, poszerzymy swoją wiedzę o świecie – mówi i komponuje Smetak.

Potencjalnie, lecz bez rzeczywistości

Walter Smetak

Salwador, 27 lipca 1983

W początkowym okresie pracy nie znałem kontekstu dokładnych poszukiwań [*pesquisa*], ponieważ zamysłem jej było współdziałanie z muzyką współczesną. Sądziłem najpierw, kierując się własnym widzimisię, że muzykę współczesną powinno się tworzyć przy użyciu instrumentów nietradycyjnych, jako kompozycję w oderwaniu od muzyki takiej, za jaką uznaje ją ogół.

Powstało kilkadziesiąt instrumentów, które uznać można za pierwotnych „przodków" tych, którym później nadano miano tradycyjnych instrumentów zachodnich.
W miarę rozwoju prac zyskiwałem świadomość, że moja wiedza historyczna o dziejach instrumentów jest niedostateczna, z uwagi na to, ile stuleci naszej ery już upłynęło; zrozumiałem, że rozpoczyna się pewne „poszukiwanie", skoro właśnie naszym zamiarem było wejść we współczesność bez rzeczywistej znajomości „początku" rzeczy ze świata płaszczyzn drgań, które się rozciągają na wszystkie dziedziny sztuk. Myliłem prymitywizm ze współczesnością, wprowadzając w błąd wiele osób ze mną samym na czele, ale, zburzywszy stare koncepcje, osiągnąłem przynajmniej amorficzność.

Trzeba podkreślić, że zainicjowane tu poszukiwanie za jedyną siłę napędową miało własną inicjatywę, bez jakiejkolwiek pomocy CNPQ (Narodowej Rady Rozwoju Naukowego i Technicznego) czy innych oficjalnych organów. Pojąłem, że weszło w trudną fazę „odzyskiwania nieznanej przeszłości", aby móc stawić czoła współczesności, która z kolei nic nie miała wspólnego z przyszłością. Myśl przyszłości, w kategoriach społecznych, stała mi się odległa. Moja obecność w teraźniejszości była dla mnie jedyną formą pomyślenia siebie w egzystencji. Trwałem tak w czasie nieokreślonym, poświęcając się na różne sposoby sztukom, czy to jako muzyk, czy rzemieślnik bądź pisarz, usiłując uchwycić moment mojej wieczności.

Pojawiły się instrumenty kinetyczne, instrumenty kolektywne, i przede wszystkim zdarzyło się coś oszałamiającego: przybył nauczyciel czy też mistrz z odległej przeszłości, pod postacią Harfy Eolskiej. To ona odtąd służyła mi za przewodnika. Rozpoczął się tedy proces dysolucji w systemach mikrowartości, znanych w muzyce jako mikrotony.

Pojawiło się pytanie, w jaki sposób takie problemy rozwiązywać: elektronicznie czy też naturalnie. Brakowało środków zarówno materialnych, jak intelektualnych, nikogo też nie było do konsultacji. Brakło również stabilności i odpowiednich pomieszczeń dla postępowania prac, projekt ucierpiał wskutek rozmaitych zmian i przerw w transporcie, kradzieży przedmiotów, zdarzyło się nawet zalanie wodą z rur. Nietknięte tym wszystkim pozostało jedynie biuro, stało się więc schroniskiem dla zepsutych instrumentów. Poszukiwanie przekształciło się w reformę.

Nauczyłem się, że przestrzeń oznacza formę i czas: umysł [*mente*] zawsze zmienny. Paralelą tego jest fakt, że przestrzeń zawiera rodzaj energii atomowej, niech to będzie elektron, wokół którego krąży umysł niestabilny[1] . W kompozycjach harmonicznych NIE DZIEJE SIĘ NIC, zachodzą tam zaledwie modulacje harmoniczne opisujące przyrodę zrównoważoną. Przy kompozycjach dysonujących za to, wstrząsających, gdzie dysonanse otwierają ścieżkę zdarzeń dźwiękowych, wydarzają się w mózgu małe eksplozje (a mózg jest nośnikiem ludzkiego umysłu). Potrafią one i uspokajać, i pobudzać. Nie powinno się zezwalać na wpływ zdarzeniom zewnętrznym, inaczej kompozycja przeradza się w przegląd wiadomości. Proces ten należy przeprowadzać wewnątrz istoty ludzkiej w celu zneutralizowania wstrząsów. Stąd brać się może wewnętrzne współczucie.

Dwoistość (rozdział + od -) mylona jest z dualizmem (dyskusją między + i -). W dwoistości istnieje homogeniczność. Współczesność zdaje się zjawiskiem dualistycznym.

Podsumowując: w mężczyźnie istnieje kobieta, a w kobiecie mężczyzna. Oddziela ich wyłącznie anatomiczna płeć. Mężczyzna się uzewnętrznia, kobieta interioryzuje. Te dwie jednostki są jednak tak naprawdę zjednoczoną dwoistością. Wizja ta oddaliła nas od zdarzeń, dotyczy bowiem bardziej tego, co po-natychmiastowe [*pós-imediato*] niż natychmiastowego. Wchodzimy w następną sekundę, w czas bliski (powiedzmy, że przyszły), który się staje teraźniejszością . Doszliśmy do ważnych konkluzji przy obserwacji rondy[3]: odkryliśmy, że rytm, melodia i harmonia zależne są od prędkości obrotu, tj. prędkość maksymalna, niczym niebieska karuzela, wytwarza harmonie; prędkość średnia – melodie czy dźwięki linearne, a w końcu rytmy – prędkość minimalna. Prędkości tych można używać naprzemiennie, alternatywnie (natywnie = rodzić), w materii kompozycji lub improwizacji nie ma bowiem stałych reguł, a jedynie usprawiedliwienia zależne od danego przypadku.

Przyszło nam zastanawiać się nad rzeczą jeszcze inną: czy takie pretensje mogą zmieniać systemy dźwiękowe i muzyczne? Stwierdziliśmy bowiem, że określony instrument wydaje dany rodzaj dźwięku czy muzyki, ta ostatnia jest jednak przecież tworzona według wzorów, które mamy w sobie. Człowiek od zawsze reprodukuje klimat otaczającego układu geograficznego. Istnieją przypadki poliglotów absolutnych, jak Strawiński, którego można posądzać o świadomość uniwersalną, ponieważ przeżywa wszystkie światy. Jest tyleż samo liturgiczny, co taneczny, zarazem prastary i supernowoczesny, i ma zdolność łączenia przeszłości z przyszłością w wiecznej teraźniejszości. Wszystkie sezony stapia w jedną porę; satelity wirują wokół centrum wszechświata, centrum uniwersalnego.

Teza – czy też hipoteza – kreacji nowych instrumentów niemal upadła: pojawił się problem strojenia. Elektronika i jej sztuczne dźwięki (wytwarzane w próżni bądź poza gwiazdami) stanowi pewne wyjście. Istnieje jednak niebezpieczeństwo, że z dwoistości popadnie się w dualizm. Musimy mieć się na baczności, należy przezwyciężać automatyzm, z jakim proklamujemy „do-re-mi-fa-sol-la-sizm”. W dawnych czasach istniał silny układ znaczeń ezoterycznych, który bardzo powoli formował skale. To siedem planet obdarzonych specyficznymi wibracjami, na których bazował kalendarz Majów i Egipcjan. Układ jest następujący: MA = do (Mars); SO = re (Słońce); ME = mi (Merkury); SA = fa (Saturn); JUI = sol (Jowisz); VE = la (Wenus); LU = si (Księżyc). Czyli pierwsze sylaby nazw planet: Mars, Słońce, Merkury, Saturn, Jupiter, Wenus, Księżyc.

Planety te dzielono na neutralne, dobroczynne i złowróżbne zgodnie z zasadami nauki astrologii, która przerodziła się później w astronomię. Jej tajemnice objawiają się na powrót w dodekafonii, bądź w rozszerzeniu z siedmiu tonów na dwanaście, jakim jest „do-re-mi-fa-sol-la-sizm”. Świadomość dawnego systemu może sprawić, że ołów[4] obróci się na powrót w filozoficzne złoto.

Język portugalski ma tę ułomność, że nazywa dni tygodnia feira[5], za wyjątkiem soboty (*sábado*) i niedzieli (*domingo*), a przecież we wszystkich pozostałych językach romańskich istnieje związek pomiędzy nazwami planet i dni. Zawdzięczamy te nazwy prawdopodobnie targom (*feiras*), jakie się odbywały w różnych punktach miast: tak objawia się portugalski duch merkantylizmu.

Okres mikrotonowy okazał się najbogatszą fazą poszukiwań; uwieńczony został zbudowaniem w Berlinie w roku 1982 siedmiu monochordów i oktawy mikrotonowej (49 mikrotony na oktawę).

Jednocześnie mieliśmy okazję dokonać wszechstronnego oglądu najwspółcześniejszej i najaktualniejszej elektroniki; pojawiły się znaczne wątpliwości co do kontynuacji prac.

Przetrwaliśmy trzy strajki, rozmaite zmiany materiału, aż wreszcie znaleźliśmy miejsce spoczynku dla instrumentów w najmniejszym możliwym pomieszczeniu, poszukiwanie z zewnątrz przeniosło się do wewnątrz, stając się materializacją dźwięku w muzykę, słowo, plastykę, verbum, a w końcu w ciszę, źródło wszelkiego objawienia.

Potem przyszedł czas na pisma, prace z gliny, samotność i odwrót.
Zasadniczo polecamy ten rodzaj poszukiwań autodydaktycznych „in loco” osobom, które pracują w sposób intuicyjny i niefinansowany, kierowanym wolą i poczuciem pogłębiania wiedzy, mogącym więc dostrzec przejawy Wiedzy i Miłości istniejących w Wieczności Egzystencji wszechświatów, których obrazem w miniaturowym świecie naszych zhumanizowanych sztuk są instrumenty. MIKROKOSMOS. Poznać ów jedyny instrument, którym jest CZŁOWIEK. Uświadomić sobie odwrotny sens słowa ‚muzyka’: Ak-Is-Um, czyli: Akasha (eter dźwiękowy i światło), Isis – piękne światło, Um [*jeden*] – Jedność, która trójcę zawiera w Jednym. Trzeba

dokonać odwrotu od rzeczy konkretnych w stronę abstrakcji amorfizmu, wrócić do homogenicznego i niezróżnicowanego chaosu, i stamtąd wyszukiwać to, co jeszcze materialnie nieistniejące, oraz mieć możliwość rozpowszechniania odkryć bezzwłocznie, za nami bowiem idzie jeszcze wielu. Ludy zrodzone z atomowej masy odpadowej.

Warto tu wspomnieć o dziele genialnego artysty Mário Cravo, o monumencie (momencie świadomości), w którym przekracza się granice hołdu politycznego, o kwadraturze koła postawionego w roku 1982 na Avenida Garibaldi. Instrument z betonu zbrojonego ma w sobie słowo ciche i mocne, woła w niebo.

Po piętnastu latach pracy udało nam się wypracować znaczną liczbę nowych brzmień [*timbres*], rozluźnienie nastąpiło w sposób tak nieoczekiwany, że całość doświadczenia instrumentalnego skupiła się na wiolonczeli, gdy pewnego dnia, podczas improwizacji, wskutek syntezy wszystkich doświadczeń zyskanych w wykonanej dotychczas pracy, narodziły się dwa utwory nazwane „Facho de Luz" („wiązka światła"). Było to zakończenie *Interregno*, które przez niedopatrzenie nie znalazło się na tej płycie i dlatego nieznane jest szerszej publice.

Od tamtego momentu wyczerpały się siły twórcze, pojawił się zaś tylko jeden nowy problem: czy gra oznacza intensywne życie artystyczne, czy jest fałszywą projekcją pomiędzy niebytem sztuk a życiem? Do dziś nie mam odpowiedzi na to pytanie. Odczułem gwałtowny przypływ nieznanej siły – nie byłem to ja – ja stałem się publiką, która słucha *kogoś*. Muzyka jawiła się bytem mi nadrzędnym, zawarła mnie jednak w sobie całkowicie, jak gdyby była mną. Na koniec jednak wróciłem do życia jako normalny człowiek, taki jak każdy, bez możliwości utrzymania się na tamtych wyżynach. Miałem niezachwiane poczucie, że to wszystko musiało zostać wykonane, bez względu na to, kto miał posłużyć za instrument. Odtąd żyłem jak widz, obserwując emocje, drżąc niekiedy, słuchając muzyki tak, jakby była moja. Umiałem wreszcie docenić wszystko, co szlachetne i rzadkie, i czułem się właściwie jak geniusz, który dyryguje pięknymi rzeczami, jakie się zdarzają na scenie życia. Mimo świadomości, że jestem żałosnym śmiertelnikiem, odczuwałem celebrację nieśmiertelności.

Zamknąłem kram, nie ma już komu ze mną się komunikować, z woli sił wyższych ogłosiłem zakończenie poszukiwań, mimo że potrzebna była jeszcze pewna ich kodyfikacja. Z pełną jasnością ujrzałem, że nie stworzono nic nowego, a jedynie odkryto coś na nowo z własnej inicjatywy, jako jedyny zamiar mając odkrycie i podbicie nowych kontynentów samemu, wyszedłszy po omacku z tego, co znajome, do nieznanego. Ścieżka ta przynosi wiele rodzajów radości i wiele niepokojów, ponieważ, jak już powiedziano, rzeczywistość nie odpowiada potencjalności, ale Dźwięk, również obrócony w Światło, może dać człowiekowi możliwość przelotnego dojrzenia Egzystencji.

Zalecamy zawarcie prac tego typu w curriculum uniwersyteckim, aby mógł je kontynuować ktoś odważny i gotowy do najwyższego poświęcenia.

Za jakiś czas poszukiwanie znaleźć się może w stanie kontemplacji „NICZEGO". To znaczy: pozostanie bez czasu, bez przestrzeni i bez warunków, a kiedy nadejdzie ten czas, przyjdzie kryzys totalny, od wewnątrz na zewnątrz, i dotknie całego ogromu warstw kulturowych, jakie człowiek pozyskał przez wieki wieków, i trzeba będzie skonfrontować się z NICZYM właściwym WSZYSTKIEMU.

Człowiek będzie zmuszony wrócić do wewnątrz i tam pozostawać, tam, gdzie przebywa Nic: owo Nic zatem, które nigdy się nie narodziło i dlatego nie może umrzeć. Tylko wówczas praca będzie mogła zacząć się na nowo poprzez niszczenie wspomnianych warstw kulturowych z całym ich zepsuciem i wyczerpaniem. Oto i różnica między stworzonym a Stworzycielem.

Kryzys (przełom) w ten sposób wywołany z pewnością przyczyni się do tego, że powstanie inny stan świadomości, nowy typ ludzki, nowe słowo i inny DŹWIĘK. Wierzę, że od tego momentu może się rozpocząć Poszukiwanie: kiedy już zerwiemy więzy starej kultury i odrzucimy jej delirium.

1
Słów „umysł niestabilny" Smetak używa jak wyrażenia stałego (*mente instavel* z rodzajnikiem określonym). – tu i dalej: przyp. tłum.

2
W portugalskim istnieje czas gramatyczny oddający ideę przyszłości bliskiej, futuro próximo, analogiczny do francuskiego futur proche.

3
Ronda jest jednym z rzeźb-instrumentów (plásticac-sonoras) stworzonych przez Waltera Smetaka. Przypomina skrzyżowanie maszyny do szycia z lirą korbową (przyp. Red.)

4
Słowo *chumbo* (ołów) język portugalski konotuje z ‚przyziemnością' lub ‚niepowodzeniem' (czas. *chumbar*).

5
Cząstkę *-feira* poprzedzają w nazwach dni powszednich liczebniki porządkowe: *segunda feira, terça feira* itd.

NIEZALEŻNY CODZIENNY
niezalcodzienny.pl

www.bocianrecords.com

bc11

BR 1012 bc11

Reinhold Friedl | Mutanza

Reinhold Friedl | Mutanza [CD, współwydawca - Bôłt]

kompozycje: Phill Niblock, Alvin Lucier, Reinhold Friedl, Helmut Lachenmann, Mario Bertoncini, Witold Szalonek, Philip Glass

bc12

bc12 **culture of un** | Moonish

culture of un | Moonish [CD]

Chris Abrahams (The Necks) & David Brown (Pateras/Baxter/Brown)

Anton Bruhin

Piktogramy, typogramy, palindromy

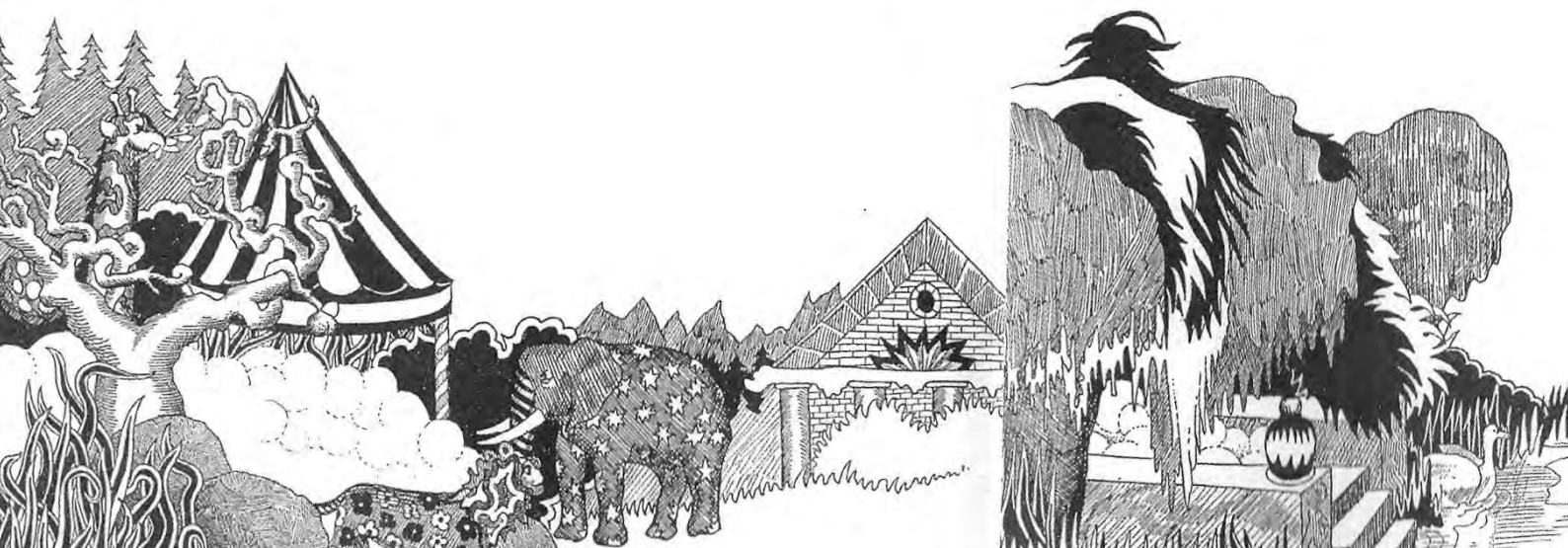
Piotr Tkacz

Twórczość Antona Bruhina, artysty aktywnego na wielu polach, nie jest wciąż nie jest zbyt dobrze znana. Dorobek tego urodzonego w 1949 w Lachen (kanton Schwyz) kompozytora, improwizatora, drumlarza, poety (również dźwiękowego), grafika i malarza jest całkiem pokaźny, od jakiegoś czasu trudniej też usprawiedliwiać nieznajomość jego działalności niedostępnością wydawnictw. Największa w tym zasługa włoskiej wytwórni Alga Marghen oraz szwajcarskiego Urs Engeler Editor.

Miejsce w historii (choć nie powszechnej) może zapewnić Bruhinowi obecność na osławionej liście, która towarzyszyła albumowi Nurse With Wound z 1979 *Chance Meeting on a Dissecting Table of a Sewing Machine and an Umbrella*. W tym zestawieniu znaleźli się muzycy, którzy wpłynęli na NWW – był to sposób oddania im hołdu. Zespół mogła zainteresować debiutancka płyta Bruhina *Vom Goldabfischer, 11 Heldengesänge & 3 Gedichte* albo *Neun Improvisierte Stücke / Rotomotor* (opublikowane odpowiednio w ,69, ,77 i ,78). Pierwszy album to uroczo narwane piosenki i lekko naiwne, zwichnięte utwory instrumentalne czerpiące z folkloru (nie tylko rodzimego, też z country i bluesa). Bruhin nie tylko śpiewa, ale gra na drumli, harmonijce, flecie, skrzypcach, perkusjonaliach oraz skonstruowanym przez siebie Ch-phonie. Jest to instrument zbudowany z rurki PCW z siedmioma dziurkami do kontrolowania dźwięku przez zatykanie palcami, zakończony przytwierdzonym ustnikiem od klarnetu. W poszukiwaniach napędzanych ludycznością Bruhina wspomagają Christian Koradi na wiolonczeli i Stephan Wittwer na gitarze akustycznej i elektrycznej oraz perkusji. Na reedycji *Alga Marghen* z 2008 znajduje się pięć dodatkowych utworów na drumlę. W trzech z nich (w tym w porywającej improwizacji) Bruhin odnosi się do materiału z *Vom Goldabfischer*, a dwa kolejne to drumlowy duet z Wanją Gwerderem. Na *11 Heldengesänge & 3 Gedichte* Bruhin staje się awangardowym trubadurem i wzbogaca formę pieśni opowiadających o czynach o samplowanie, żmudnie analogowe – dokonywane za pomocą magnetofonu. W jego poematach pojawiają się rozmaici bohaterowie z różnych stron, posługujący się odmiennymi dialektami. Oprócz rzeczywiście wypowiadających się, mamy też instrumenty takie jak harmonijka, perkusja, syntezator oraz skrzydłówka, na której gra Jürg Grau, a także puzon Radu Malfattiego. To zaskakujące z początku spotkanie miało miejsce zapewne dzięki Wittwerowi, który wtedy często grał z Malfattim.

Wittwer nagrywał ponownie z Bruhinem w 1974, z udziałem producenta i kompozytora Etienne'a Connoda w Sunrise Studios, przez które przewinęli się w następnych latach np. Art Bears, Yello, Art Zoyd, Art Fleury. Muzyka, która ujrzała światło dzienne jako *Neun Improvisierte Stücke* to nadal interesująca rzecz, nawet jeśli nieco przegadana (jak ująłby to Malfatti), w której poza różnymi hałasami słychać zadziorną gitarę, głos, fortepian oraz trudny do określenia instrument dęty. Jednak *Neun Improvisierte Stücke*, które znalazły się na stronie A winyla przyćmiła sławą kompozycja ze strony B – *Rotomotor*. Ten 28-minutowy hipnotyzujący „motorisches Idiotikon" może być uznany za opus magnum Bruhina. W tym autorskim słowniku gwary wyrazy nie są ułożone w porządku alfabetycznym, ale niejako wynikają z siebie – każde kolejne słowo różni się od poprzedniego jedną literą. Motoryka tego utworu wynika z zastosowania delaya, który powtarza wyraz w opóźnieniu o 0,6 sekundy, tak że ten nachodzi na kolejny wypowiadany.

Na wznowieniu Alga Marghen tę kompozycję poprzedzają: bruitystyczne nagranie terenowe „Orax" i trzy utwory z *MC-10 Zyklus*, który składa się z dwunastu około 10-minutowych części i nie został jeszcze wydany w całości.



Pochodzi on, tak jak *Rotomotor*, z lat 1976-77 i skupia się na eksperymentowaniu ze sprzętem nagraniowym, manipulacji taśmami (czasem przypominającej skreczowanie), nakładaniu wielu warstw, w efekcie czego obcujemy z chmurami dźwięków rozchodzącymi się w różnych kierunkach i prędkościach.

Inną część *MC-10 Zyklus*, zatytułowaną „Wochenwende", znajdziemy na albumie *InOut*. Kompozycja nie tylko złożona z kilku warstw, ale też oparta na wcześniej przygotowanym loopie, który służył za podstawę. Natomiast tytułowe „InOut" jest innym przykładem kreatywnego podejścia do sprzętu nagraniowego, w tym przypadku Sanyo M7300L. Mikrofon wbudowany w magnetofon łapał dźwięk wciskania klawisza „pause", który zatrzymywał nagrywanie, a cały utwór jest zbudowany z mnóstwa takich fragmentów, gdzie Bruhin rejestrował pojedyncze dźwięki głosu lub instrumentów. Specyfikę sprzętu wykorzystuje też „Die Welt", który jest wykonaniem wiersza Christiana von Hofmannswaldau, XVII-wiecznego poety znanego ze swoich epigramatów. Bruhin zinterpretował utwór używając magnetofonu z prawie zużytymi bateriami, przez co taśma zwalniała i przyspieszała.

Gdzieś pomiędzy eksplorowaniem aparatury nagraniowej i odtwarzającej a folkowymi inspiracjami *vom Goldabfischer* można umiejscowić utwory stworzone przez osiemnastoletniego Bruhina, które Alga Marghen wydała w 1999 sygnując pseudonimem Geschwister Bär. Tak naprawdę trudno określić, co z tego materiału zostało przez Bruhina zagrane, a co istniało wcześniej i zostało „użyte" (technicznie rzecz biorąc mamy tutaj, przynajmniej we fragmentach, plądrofonię). Są skrzypce i akordeon grane „na ludowo", jest niezobowiązująca atmosfera wspólnego muzykowania, gwar, wesołe wyliczanki, komuś zdarzy się kichnąć, komuś wymsknie się fałszywa nuta. Jak zwykle u Bruhina całość jest nieco toporna, jakby nieokrzesana.

Antona Bruhina raczej nie traktuje się jako artysty z nurtu poezji dźwiękowej, choć takie postawienie sprawy nie byłoby wcale błędne. Blisko mu choćby do efektów, jakie osiąga Bernard Heidsieck. Inna sprawa, że Bruhin chyba nie stara się otwarcie wpisywać w tę tradycję, jeśli już to czerpie z poezji mówionej. Na płycie *Singende Eisen, Spangen und Gleise* spotkało się czterech szwajcarskich poetów-drumlarzy, oprócz Bruhina, Bodo Hell – wydawca eksperymentalnej prozy i poezji, autor słuchowisk, spektakli, Michel Mettler – dramaturg i muzyczny samouk, Peter Weber – powieściopisarz, który współpracuje z improwizującym kwartetem smyczkowym Die Firma.

Pewien wpływ na Bruhina mogła wywrzeć też twórczość Adolfa Wölfliego (1864-1930), Szwajcara opatrywanego etykietką „Art Brut", autora obrazów, rysunków, kolaży, rozmaitych form literackich i kompozycji. Z inicjatywy Adolf Wölfli Stiftung w 1978 powstała płyta *Adolf Wölfli – Gelesen und vertont,* na której obok fragmentów prozy znalazły się wiersze i piosenki w wykonaniu Bruhina. Przez układ rymów i rytmiczność nasuwają one skojarzenia z *Rotomotor*.

Bruhin jako poeta realizuje się poprzez piktogramy, typogramy i palindromy. Zostały one zebrane w dwóch książkach: *Spiegelgedichte und weitere Palindrome* 1991-2002 i *Reihe hier*. Pierwszy zbiór zawiera także śpiewo-grę rozpisaną na głosy chóru, drugi obejmuje 500 typogramów oraz 10 tysięcy palindromów – od jednowersowych po dłuższe, przekraczające tysiąc linijek. Warto dodać, że forma ta nie jest łatwa do uprawiania w obszarze niemieckojęzycznym ze względu na liczne zbitki spółgłosek.

Czytając o Bruhinie można czasem odnieść wrażenie, że jest on artystycznym odludkiem i samotnikiem, jednak jest to raczej mitologizowanie jego postaci (może trochę na wzór Wölfliego?). Z pewnością jest świetnie znany w środowisku drumlarzy: bywa określany jako „grandmaster", ceniony jest jego kunszt techniczny i innowacyjność, często pojawia się na festiwalach i składankach, stworzył własny model drumli. Jego pozycję ugruntował dodatkowo film Iwana Schumachera z 1999 *Trümpi - Anton Bruhin, der Maultrommler*, który jest muzyczną podróżą z Zurychu przez kanton Schwyz, Jakuck po Tokio. Kolejnym filmem był dokument Janósa Szénogrády'ego *Anton Bruhin malt saftige Schinken in Ungarn* (2006).

Efektem wizyty w Japonii jest płyta nagrana z Koichim Makigamim *Electric Eel,* wydana w 1998 przez Tzadik. Obaj panowie wykorzystują na niej drumle elektryczne zbudowane przez Zoltána Szilágyi'ego. Instrument jest pobudzany falami elektromagnetycznymi, dzięki czemu można uzyskiwać ciągły dźwięk. W dodatku jedna ręka pozostaje wolna, co pozwala na przykładanie różnych rezonatorów, tutaj m.in. wypełnionych wodą i w efekcie odkrywanie nowych brzmień drumli.
Bruhin od dawna współpracuje z gitarzystą Maxem Lässerem i jest członkiem Überlandorchester. Brał udział w nagrywaniu albumów: *Kraah* tria Christiana Zehndera, *Bärgwärch* zespołu Pareglish, *Terra Amphibia* Maniego Neumeiera. Jest też autorem muzyki do filmów Georga Radanowicza i Barbary Erni.

Słuchając płyt Bruhina zastanawiam się, ile nieopublikowanych jeszcze skarbów kryje jego archiwum.. Mam nadzieję, że dotychczasowi wydawcy nadal będą dbać o ów dorobek, a być może wspomogą ich też nowi. Ten wyjątkowy artysta na pewno zasługuje na większą popularność.

www.engeler.de/bruhin.html
www.ubu.com/sound/bruhin.html
www.hulu.de/en/musicians/anton_bruhin.htm
www.adolfwoelfli.ch/index.php?c=e&level=5&sublevel=1

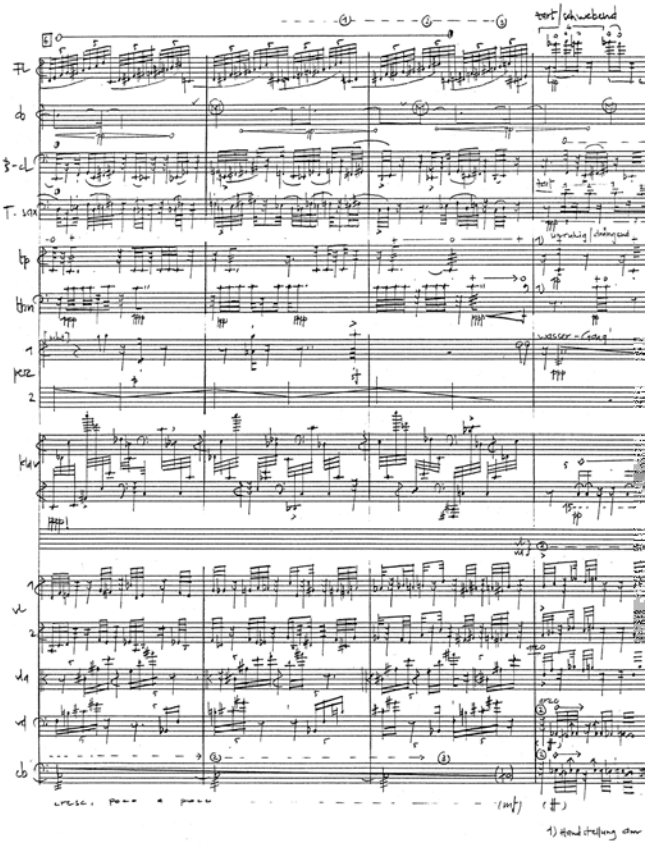
Muzyka piły tarczowej

czyli integracja elementów języka nowej muzyki na przykładzie utworu *still* Beata Furrera

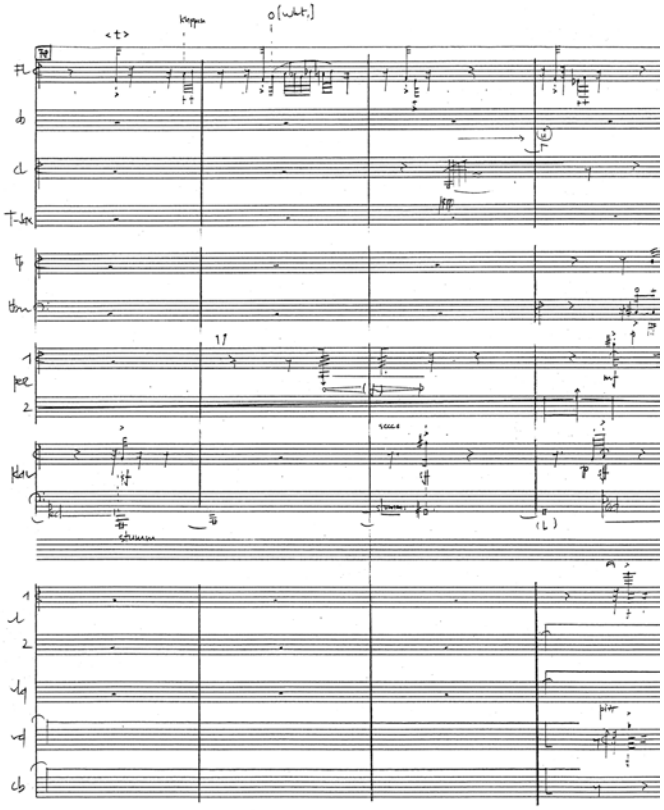
Sławomir Wojciechowski

Fragment pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem prof. Marka Stroppy na Wydziale Kompozycji i Teorii Muzyki w Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart 2004

Przykład 1 - faktura gęsta



Przykład 2 - faktura rzadka



still Beata Furrera – „bezruch w najwyższym poruszeniu“

Beat Furrer urodził się w 1954 roku w Szwajcarii. W kraju tym pozostał do dwudziestego pierwszego roku życia, zdobył wykształcenie pianistyczne, następnie w roku 1975 zamieszkał na stałe w Austrii. Kontynuował edukację muzyczną w wiedeńskiej Wyższej Szkole Muzycznej. Studiował kompozycję u Romana Haubenstocka-Ramatiego i dyrygenturę u Otmara Suitnera. W 1985 roku założył prowadzony przez siebie do dziś zespół Klangforum Wien, jeden z najsłynniejszych na świecie zespołów specjalizujących się w wykonywaniu nowej muzyki. Silne związki Furrera z Austrią i aktywna działalność artystyczna sprawiły, że włączony on został do grona twórców austriackich i uznany za jednego z czołowych kompozytorów średniego pokolenia.

Utwór *still* Beat Furrer skomponował w 1998 roku. Angielski tytuł można tłumaczyć zarówno jako *nieruchomy*, jak *jeszcze, wciąż*. Gra z podwójnym znaczeniem słowa *still* ma wywołać w słuchaczu skojarzenia harmonizujące z kompozytorską koncepcją faktury, która – będąc sumą drobnych ruchliwych figur – osiąga stan „bezruchu w najwyższym poruszeniu”[1]. *still* przeznaczony jest na zespół 14 instrumentów tworzących klasyczny układ symfonii kameralnej (flet, obój, klarnet basowy, saksofon, trąbka, puzon, dwie perkusje, fortepian i kwintet smyczkowy: dwoje skrzypiec, altówka, wiolonczela i kontrabas). Jest to podstawowy skład zespołu Klangforum Wien, w którym gra obecnie blisko trzydzieści osób. Idea powstania tego zespołu nawiązuje do praktyki tworzenia tak zwanych ansambli – kameralnych zespołów złożonych z kilkunastu muzyków-solistów. Młodszy od Furrera kompozytor Enno Poppe nazywa utwory pisane na ansamble „symfoniami końca XX wieku” i stwierdza, że „począwszy od *Symfonii kameralnej op. 9* Arnolda Schönberga rozwinęła się – przy znaczącym wkładzie doskonalących swój poziom wyspecjalizowanych zespołów – odrębna tradycja gatunku.”[2] Oprócz wspomnianej już solistycznej obsady, kolejnymi istotnymi cechami wyróżniającymi ansamble spośród innych zespołów o podobnym składzie są: konsekwentne rozwijanie nowych technik gry i ich kodyfikacja, oraz repertuar złożony głównie z prawykonań i utworów najnowszych. Do najsłynniejszych zespołów tego typu należą obok Klangforum Wien: Ensemble Interconterporain, Ensemble Modern, Ensemble Recherche czy Ensemble Mosaik.

W tekście autorstwa Wolfganga Fuhrmanna, dołączonym do płyty wytwórni KAIROS i zawierającej poza utworem *still* trzy inne kompozycje Furrera: *Nuun*, *Presto con fuoco* oraz *Poemas*, czytamy: „Furrer określa swoje komponowanie jako realizację różnych poziomów energetycznych. Do wyrażenia tej idei w utworze *still* posłużył się obrazem elektrycznej piły tarczowej, która wprawiona w ruch wydaje z siebie tylko cichy warkot, najwyższą siłę i energię, ale w jałowym biegu. Dopiero, gdy piła trafia na jakiś przedmiot wyzwala się ta energia w przenikliwym hałasie. Utwór charakteryzuje zmienność między dynamicznymi rozładowaniami i strefami pasywności.”[3] Tę różnicę potencjałów wyraża diametralna rozpiętość między zagęszczoną fakturą początkowego fragmentu utworu i rozrzedzeniem i redukcją materiału dźwiękowego dalszego fragmentu. Fazy wyzwalania się energii sprawiają wrażenie homogenicznych bloków, które przy każdym kolejnym przesłuchaniu odsłaniają coraz więcej szczegółów nałożonych na siebie warstw.

Przykład 1 - faktura gęsta

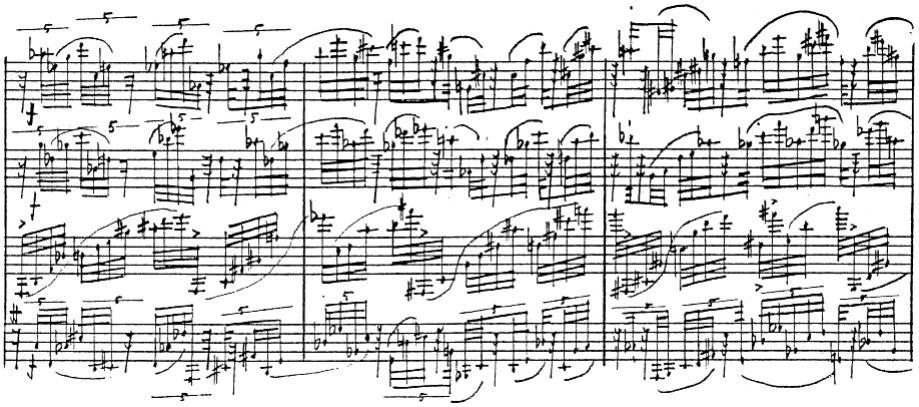
Przykład 2 - faktura rzadka

Rytm

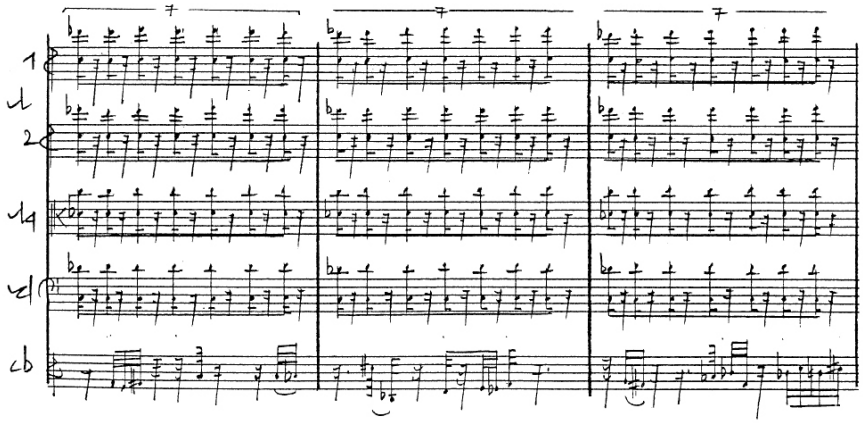
Skalę zróżnicowania materiału rytmicznego ograniczają dwie przeciwstawne formy jego organizacji:

Przykład 3

a) szereg drobnych wartości rytmicznych



b) miarowa pulsacja



Powyższy przykład przedstawia wyjątkowe przypadki dominacji określonego porządku w kilku sąsiednich głosach jednocześnie. Miejsca, w których faktura osiąga podobną jednorodność występują bardzo rzadko. Nawiązując do kompozytorskiej koncepcji komponowania jako realizacji różnych poziomów energetycznych miejsca te można rozumieć jako stany, w których dwie przeciwstawne siły osiągnęły swój maksymalny potencjał. Z technicznego punktu widzenia są to postaci wyjściowe ciągłych organicznych

przekształceń, które zostaną opisane w części dotyczącej materiału dźwiękowego. Interesującą formę koincydencji tych dwóch przeciwstawnych sił (Przykład 4) w partii instrumentu jednogłosowego znajdujemy w takcie 254. Uniezależnienie techniki zadęcia (górna linia) i palcowania daje w efekcie złożoną strukturę o zatartych konturach dźwiękowych i rytmicznych. Fragment ten jest modelowym przykładem idei komponowania brzmienia, rozumianego jako wypadkowa procesów o odmiennym, niezależnym kierunku rozwoju.

Przykład 4

Odrębną, wyeksponowaną warstwą pulsacji są powracające akcenty w partii trąbki i puzonu. Jest to rodzaj ciągle słyszalnej rytmicznej osnowy, która swoją regularnością wyróżnia się na tle ruchliwych figur pozostałych instrumentów.

Przykład 5

Organizacja materiału rytmicznego *still* polega na tworzeniu mniej lub bardziej kompletnych ciągów złożonych z wartości podstawowych, od półnuty do trzydziestodwójki (z uwzględnieniem podziałów nieregularnych jak triole, kwintole, septole etc.). Zależna jest od sposobów organizacji pozostałych elementów, szczególnie organizacji materiału dźwiękowego. Motoryka, będąca wynikiem szeregowania jednakowych jednostek rytmicznych, nie jest w muzyce Furrera zjawiskiem pożądanym. Rytmiczny szkielet jest nośnikiem procesów zachodzących w obrębie pozostałych elementów. Permanentna zmienność ich nasilenia zaciera pozorną jednostajność warstwy rytmicznej. Przykład 1 ukazuje charakterystyczne dla techniki kompozytorskiej Furrera splatanie pojedynczych głosów w bardzo gęstą tkankę. W ten sposób faktura utworu nabiera cech elastycznej substancji, która ciągle zmienia swój kształt.

Rotacja

Podstawową zasadą periodyzacji materiału *still* jest powtarzanie krótkich szeregów dźwięków. Przy każdym powtórzeniu szereg pojawia się w niekompletnej wersji. Kolejność dźwięków jest zachowana, ale niektóre z nich zastępowane są pauzami. W ten sposób zatarta zostaje schematyczność całego procesu i spotęgowane wrażenie nieokiełznanej siły, której potencjał kruszy strukturalny porządek.

Przykład 6 - bcl T.5-8

Powyżej przedstawiona została jedna z najbardziej klarownych form podstawowego szeregu i jego przekształceń. Kompozytor tworzy kolejne warianty na zasadzie swobodnej permutacji, dbając o ich zmienność i unikając powtórzeń.

W pierwszej linijce zapisany został szereg dźwięków, który w tej podstawowej wersji nie pojawia się w utworze. Odtworzyć go można sumując następujące po sobie niekompletne wersje. Pojawianie się w czwartej linijce dźwięku ais jest efektem innego sposobu zacierania kształtu szeregu przez sporadyczne wstawianie obcych dźwięków. Dźwięki te można by zinterpretować jako iskry czy odpryski towarzyszące wirowaniu. Pojawiają się one w wielu innych miejscach (np. T. 9-12 vn, va)

Przykład 7 - Vn T.5-8

Tym razem szereg składa się z 15 trzydziestodwójek. Kolejne wersje szeregu transponowane są ponadto o interwał sekundy wielkiej w górę. Brak we wszystkich wersjach piątego dźwięku uniemożliwia skompletowanie podstawowej formy szeregu. Tę powstającą w miejscu piątej wartości lukę potraktować można jako przerwanie szeregu i przesunięcie go o wartość pauzy trzydziestodwójkowej. Analizując partyturę dość często napotykamy na podobne rozcinanie szeregów i lokalne zmiany ich długości. (n.p. T. 1-4 Vc. i Cb., T.43-47 Vn.I).

Wracając do Przykładu 1 (rozpoczynającego się od taktu 6), zauważymy, że partii klarnetu basowego i pierwszym skrzypcom towarzyszą identyczne pod względem rytmicznym przebiegi w głosach sąsiednich (saksofon tenorowy i drugie skrzypce). Saksofon tenorowy transponuje dźwięki klarnetu basowego o septymę małą w górę, natomiast drugie skrzypce - tworzące bliźniaczą parę z pierwszymi - transponują ich materiał w dół o występujące naprzemiennie interwały sekundy wielkiej i kwarty czystej.

Przykład 8 przedstawia jeden z ośmiu nawarstwionych w tym miejscu porządków. (pozostałe to 1-flet. 2-obój, 3-trąbka i puzon, 4-perkusja, 5-fortepian, 6-altówka i wiolonczela, 7-kontrabas). Wszystkie różnią się między sobą długością szeregów, materiałem dźwiękowym, artykulacją i dynamiką. W efekcie sumowania tych porządków powstaje organiczna faktura, której brzmienie płynnie moduluje.

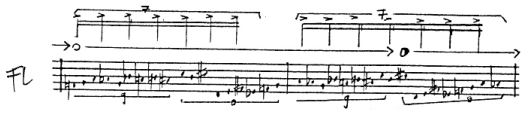
Fragment rozrzedzenia faktury i przejścia – by użyć słów kompozytora – w strefę pasywności dowodzi nadrzędnego znaczenia techniki rotacyjnego powtarzania szeregów dźwięków w procesie kształtowania materiału utworu. Na początku taktu 51 (Przykład 9), w wyniku zmniejszającej się stopniowo ilości dźwięków o określonej wysokości, porządek ich organizacji przeniesiony zostaje na poziom globalny, łącząc w szereg trzy różne instrumenty (Vn.I, Vn.II i Va). Szereg ten charakteryzuje wspólna artykulacja i struktura interwałowa i rytmiczna.

Przykład 9

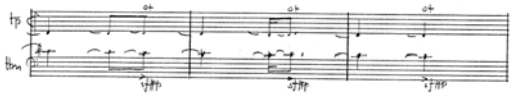
Harmonika

Czynnik harmoniczny w sensie kontroli współbrzmiących ze sobą dźwięków obecny jest we wszystkich warstwach utworu. Jeżeli w jakimkolwiek fragmencie zaczynają dominować dźwięki o określonej wysokości, natychmiast organizują się w układy wysokościowych zależności. Zależności tych nie należy oczywiście rozumieć w sensie klasycznym. Wysokości dźwięku nie przypisuje się tu funkcji składnika akordu. Jest to rodzaj polaryzacji dźwięków pod wpływem procesów rozgrywających się głównie na płaszczyźnie linearnej, lub też w reakcji na otaczające je zjawiska.
Harmonikę Furrera ogólnie opisać można słowami Bogusława Schaeffera: „Budowa akordów, połączenia między nimi etc. zależą od techniki zgoła nieharmonicznej, kontrapunktycznej, z tym jednakże że dziś kontrapunktykę musimy – ogólnie biorąc – rozumieć nieco szerzej, tj. dołączając do kontrapunktyki tradycyjnej, czyli dźwiękowej, kontrapunktykę rytmów, barw instrumentalnych etc. A więc o harmonice autonomicznej, samowystarczalnej jednorodnej w nowej muzyce nie może być mowy."
Inaczej mówiąc, materiał dźwiękowy zależny jest od pozostałych elementów utworu, a jego znaczenie we współtworzeniu charakteru i kształtu figur muzycznych jest często drugoplanowe. Brzmienie kompleksowe - będące wynikiem nawarstwiania porządków - powstaje kosztem typowych w muzyce tonalnej relacji horyzontalno- wertykalnych, które ulegają tu całkowitemu rozluźnieniu. Decydującymi czynnikami w porządkowaniu materiału dźwiękowego jest konstrukcja interwałowa podkreślająca kierunek ruchu dźwięków (wznoszący, opadający, oscylacja etc.), nadająca szeregom charakterystyczny

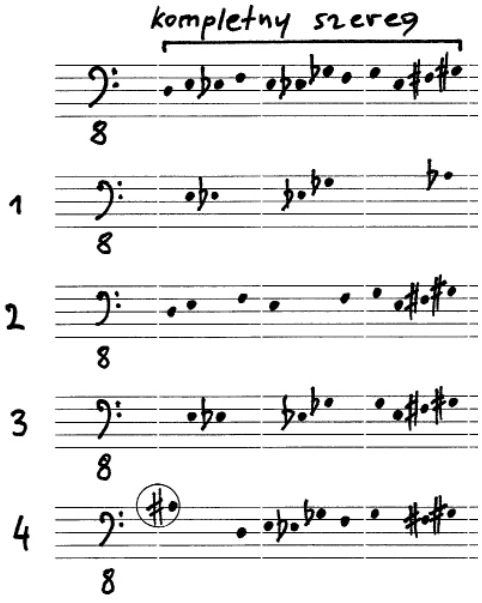
Przykład 4



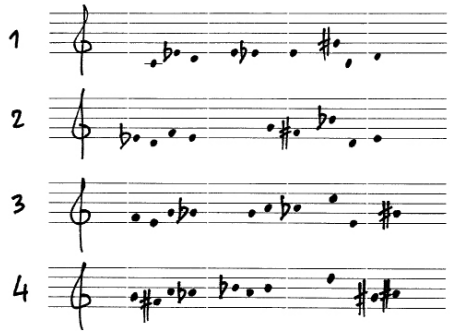
Przykład 5



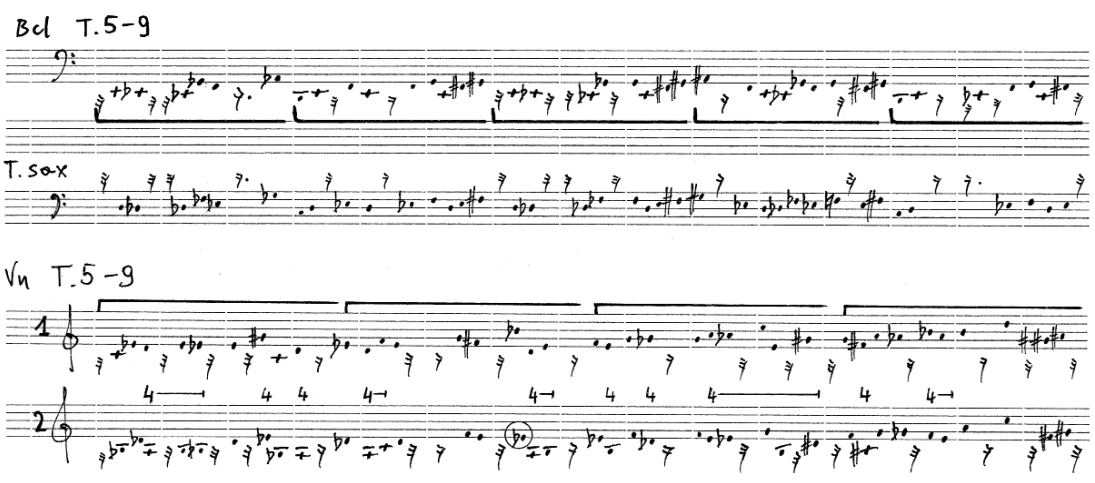
Przykład 6



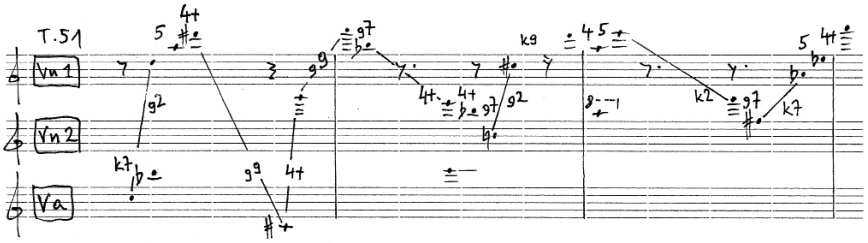
Przykład 7



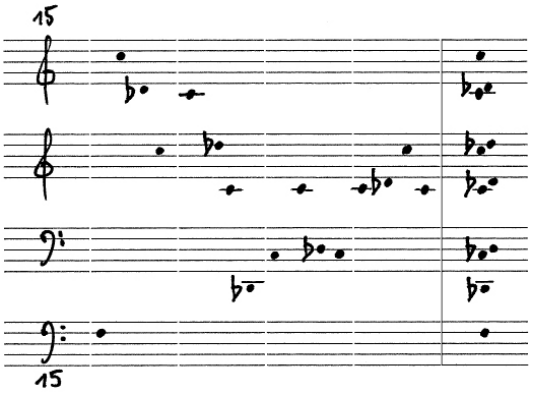
Przykład 8



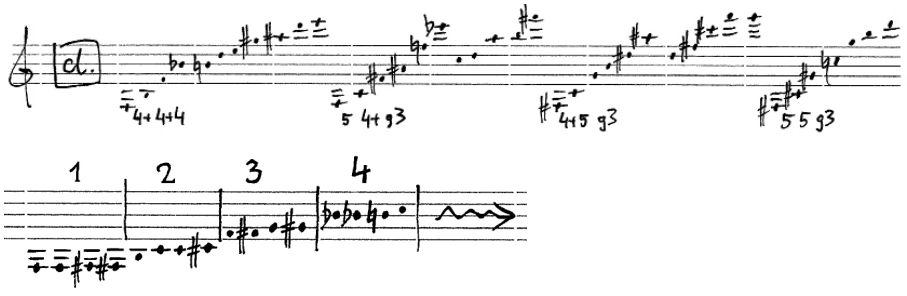
Przykład 9



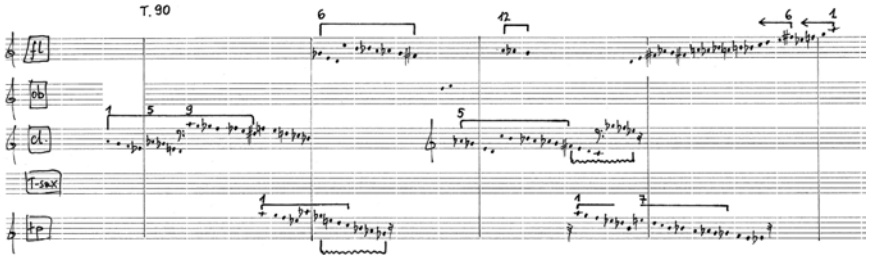
Przykład 10



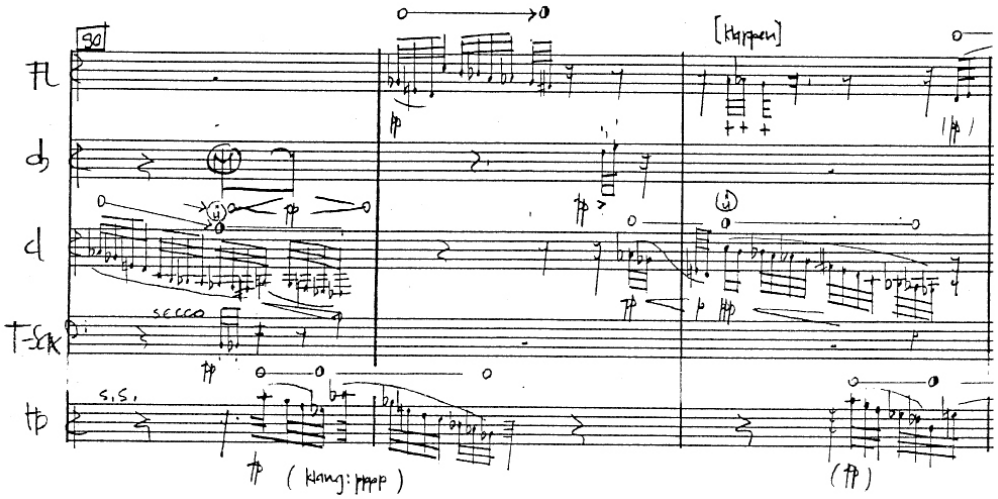
Przykład 11



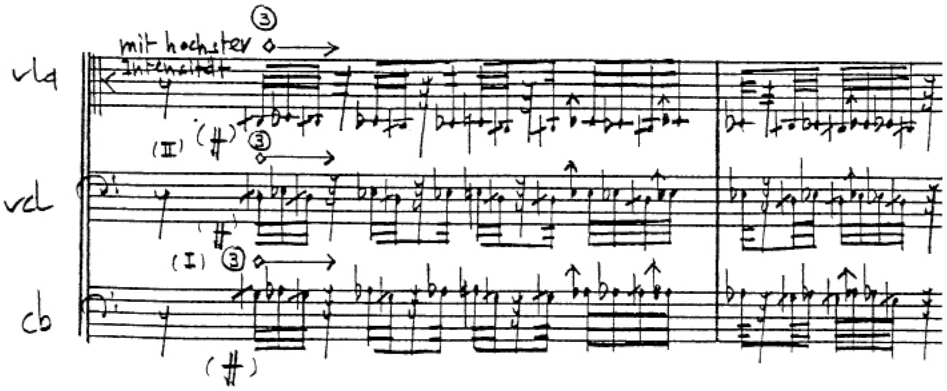
Przykład 12a



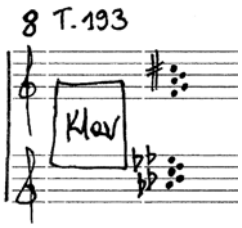
Przykład 12b



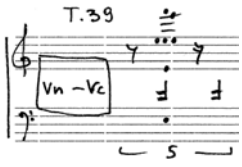
Przykład 14



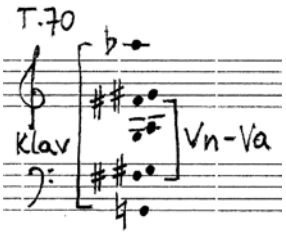
Przykład 15a



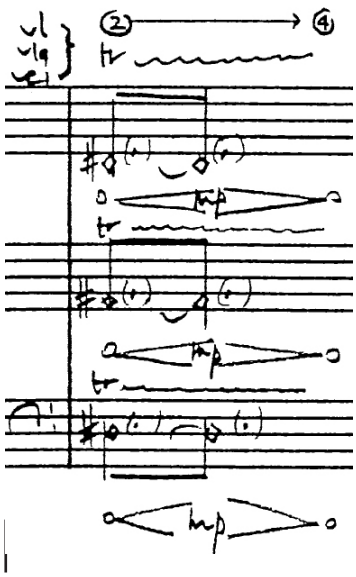
Przykład 15b



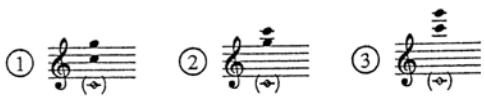
Przykład 15c



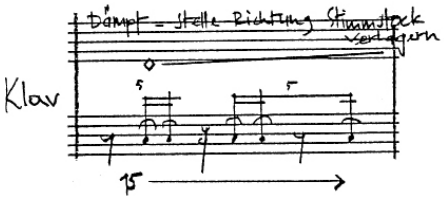
Przykład 16



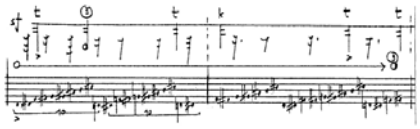
Przykład 17



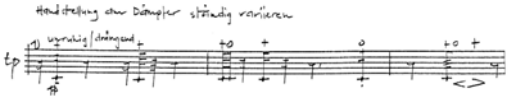
Przykład 18a



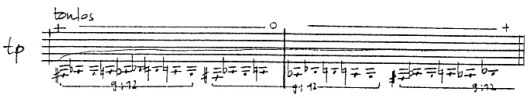
Przykład 18b



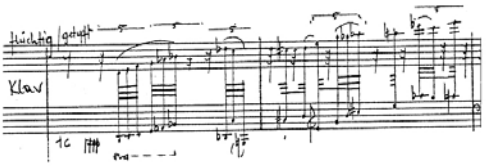
Przykład 18c



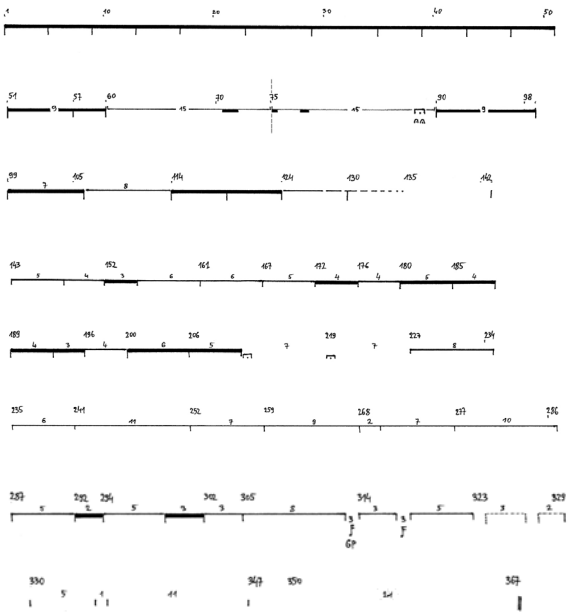
Przykład 18d



Przykład 18e



Przykład 19



kształt i możliwości techniczne instrumentu, wyznaczające ambitus szeregu.
Przykład 10 przedstawia materiał dźwiękowy rozpoczynającej utwór figury fortepianu. Możliwości techniczne tego instrumentu pozwalają na zbudowanie szerokiego pola harmonicznego. Oparcie całej figury na interwale sekundy małej i ambitus przekraczający pięć oktaw nadają jej tożsamość rozpoznawalną na tle figur innych instrumentów.

Przykład 10
Partie instrumentów dętych eksponują naturalną w ich przypadku linearność. Materiał dźwiękowy klarnetu w takcie 99 poddany jest swobodnej transpozycji o interwał sekundy małej. Szereg wznosi się coraz wyżej zachowując kierunek i – w przybliżeniu – proporcje interwałowe pierwszych czterech dźwięków. Widoczne są różnice w jego długości poprzez dodawanie najwyższych dźwięków, nie podlegających już prawdopodobnie żadnej kontroli.

W drugim systemie zestawione zostały cztery pierwsze dźwięki kolejnych szeregów. Również tutaj dostrzegamy zasadę swobodnej permutacji: 0011, 0112, 0123, 0012. (1 oznacza półton)

Przykład 12 przedstawia fragment faktury rzadkiej, w której obowiązuje porządek globalny (podobnie jak w przykładzie 9), wspólny dla grupy pięciu instrumentów. Zauważyć tu można zmiany rejestru, odstępstwa w budowie szeregów i ich inwersję. Przekształcenia te są wynikiem swobodnej wariacyjności. Cyfry oznaczają kolejność dźwięku w szeregu.
Przykład obrazuje powszechną w tym utworze, podrzędną funkcję struktury dźwiękowej jako jednego z wielu komponentów w kształtowaniu ogólnego charakteru brzmienia. Dominujące znaczenie ma tutaj niski poziom dynamiki i artykulacja: sposób zadęcia zmieniający się stopniowo od „bezdźwięcznie" do „prawie bezdźwięcznie".

Pojawiające się sporadycznie w *still* mikrointerwały nie tworzą harmonicznych struktur, lecz wykorzystywane są do wzbogacenia walorów kolorystycznych. Ich zastosowanie ogranicza się do uzyskania lokalnych odbarwień lub stworzenia linearnej, mikrointerwałowej fluktuacji (przykład 14).

Przykład 14 (smyczki T.1)

Stosowane przez Furrera akordy służą głównie podkreśleniu rytmicznej pulsacji (patrz przykład 3b). Ze względu na ich harmoniczną treść można wyodrębnić trzy podstawowe rodzaje:

a klaster

b struktury interwałowe o czytelnej przewadze określonych (często konsonansowych) współbrzmień

c struktury złożone, w których można wyróżnić strukturę elementów składowych

Przykład 15 a

Przykład 15 b

Przykład 15 b

Artykulacja i dynamika

Artykulacja dźwięku staje się najczęściej nadrzędnym elementem muzyki współczesnej, który pozwala na różnorodne i subtelne zmiany brzmienia. W czasie ostatnich kilkudziesięciu lat uległ on całkowitej emancypacji. Wystarczy porównać utwory kilku czołowych kompozytorów końca XX wieku, takich jak np. Salvatore Sciarrino, Helmut Lachenmann i Gérard Grisey, aby dostrzec bogactwo środków artykulacyjnych i sposobów ich użycia. Często podobne techniki pełnią w muzyce wymienionych kompozytorów zupełnie inną funkcję, którą uzasadnia się nawiązując do odmiennych estetyk czy tradycji. Tworzy się hierarchia najbardziej przydatnych i wszechstronnych technik, które wchodzą do kanonu współczesnego wykonawstwa muzycznego. W dzisiejszej muzyce istotnym walorem, który decyduje o przydatności i uniwersalności danej techniki jest możliwość stopniowej, płynnej transformacji barwy. Brzmienie dźwięku przesuwa się w coraz wyższe rejony spektrum harmonicznego, zachowując jednocześnie swoją podstawową wysokość. Jest to stopniowe przejście od pełnej, klasycznej barwy przez flażoletową aż do szmeru.

W legendzie do *still* znajdziemy usystematyzowany zapis tego typu procesów:
1 poco pont.
2 pont.
3 extremes pont.
4 sul pont.
Cyfry oznaczają tu fazy lekkiego przesuwania smyczka w stronę podstawka (1), aż do gry przy samym podstawku (3), kiedy nie słychać już wysokości tonu podstawowego (zapisanego). Pozycja sul ponticello (4) rozumiana jest tu dosłownie i oznacza grę bezpośrednio na podstawku - na jego drewnianym grzbiecie.

W przykładzie 16 strzałki łączące cyfry oznaczają, że zmiana miejsca położenia smyczka względem podstawka odbywa się stopniowo. Łączenie tej techniki smyczkowania z innymi sposobami artykulacji – w tym przypadku z flażoletowym trylem – znacznie poszerza możliwości komponowania zróżnicowanych brzmień.

Analogiczny do powyższej techniki smyczkowania efekt wędrowania w coraz wyższe rejony spektrum harmonicznego, uzyskać można na instrumentach dętych używając tzw. przedęcia. Uzyskuje się je różnicując sposób wprowadzania strumienia powietrza do instrumentu. Furrer – podobnie jak w przypadku instrumentów smyczkowych – wyznacza trzy stopnie przedęcia, określając w przybliżeniu przedział, w jakim dźwięk przedęty powinien się zawrzeć (nuta w nawiasie oznacza dźwięk chwytany):

Przykład 17
Przykład 18 przedstawia kilka interesujących sposobów artykulacji dźwięku, których liczne warianty i kombinacje znaleźć można w partyturze *still*.

Przykład 18

partytura

Beat Furrer, still für Ensemble, Bärenreiter Basel 1998, BA 7693.

nagranie

Nuun, Presto con fuoco, still, Poemas
Klangforum Wien, Peter Eötvös, Sylvain Cambreling
KAIROS 1999 (0012062KAI)

glissando flażoletowe wykonywane przesuwanym wzdłuż struny fortepianu palcem:

Przykład 18

trzy warstwy organizacji, współdziałające ze sobą w podobny jak w przykładzie 4 sposób (T.13-14, fl):

Przykład 18

ciągła zmiana ułożenia ręki na tłumiku trąbki (T.9-11):

Przykład 18

zamykanie i otwieranie tłumika przy jednoczesnym graniu szeregu drobnych wartości na granicy szmeru i dźwięku (T.206, tp):

Przykład 18

„przelotne wystukiwanie" na klawiaturze fortepianu drobnych wartości w najniższej dynamice (T.235):

Realizacja przedstawionych powyżej figur wymaga od wykonawcy dużego doświadczenia i biegłości technicznej. Ostateczny kształt efektu brzmieniowego zależy od stopnia złożoności wykonywanych przez instrumentalistę czynności i przez to nie jest do końca określony. Poprawnie zrealizowane partie mogą się więc nieco różnić w kolejnych wykonaniach. Jest to zgodne z intencją kompozytora, którego celem jest uzyskanie wrażenia żywiołowości i mobilności brzmień przy jednoczesnym zachowaniu charakteru i ekspresji danej figury.

Aspekty formalne

W wydanej w 1999 roku książce *Form. Luxus, Kalkül und Abstinenz*, poświęconej pojęciu formy w najnowszej muzyce, znalazły się wypowiedzi wielu współczesnych artystów, uprawiających różne gatunki muzyki. Treść tych wypowiedzi ilustruje postawioną przez autorów książki tezę: „Pojęcie formy straciło znaczącą pozycję w teorii muzyki. Różnorodność jego aspektów opisują dziś pojęcia jak struktura, rozwój, proces, przebieg, strumień, media, materiał, postać, algorytm, gramatyka czy dramaturgia."

W książce znalazł się również komentarz Beata Furrera. Kompozytor mówi o charakterze muzyki, której postać broni się przed wszelkim schematycznym czy modelowym ujęciem: „Forma powstaje poprzez nawarstwianie procesów – przemianę i nakładanie się gestów – w wirtualnym przenikaniu się statycznych, dominujących, powtarzanych struktur i procesualnych następstw zdarzeń. Forma bez początku i końca, wertykalizacja linearnych procesów, bezruch w najwyższym poruszeniu i przemiana w powtórzeniu." Przedstawiony poniżej szkic pozwala spojrzeć na utwór z szerszej perspektywy. Przez wzgląd na podkreślaną dalej w komentarzu Furrera oczywistość, że „forma nie daje się zastąpić poddaną technicznej analizie strukturą", wymienione zostaną jedynie schematyczne zabiegi konstrukcyjne:

- symetryczność budowy dwóch pierwszych fragmentów utworu

fragment pierwszy, T.1-50 (składający się 4 odcinków po 4 takty, 3 odcinków po 6 taktów i ponownie 4 odcinków po 4 takty)

fragment następny, T. 51-98 (powstaje przez odwzorowanie względem osi symetrii w takcie 75)

- periodyzacja będąca wynikiem następstwa faz zagęszczenia i rozrzedzenia faktury
- rozpoczynająca się w takcie 235 długa, prowadząca aż do końca utworu faza wygasania energii

Przykład 19

(grubość kreski przedstawia gęstość faktury, kreski pionowe zmianę w budowie kolejnych odcinków)

Przywrócenie etosu barokowej wirtuozerii

Twórczość Furrera wykazuje typowe cechy nowej muzyki początku XXI wieku. Jest owocem nieprzerwanego i konsekwentnego procesu rozwoju i samodoskonalenia się i z tego względu pozostaje sztuką elitarną i bezkompromisową. Max Nyffeler opisuje nową muzykę kameralną słowami, które wydają się bardzo trafną charakterystyką twórczości Furrera: „Dzisiejsza muzyka kameralna jest muzyką rozwiniętej (…) jednostki, która chce się mierzyć z sobie równymi i oczekuje od publiczności wzniesienia się na jej poziom. Podobnie jak w czasach baroku, kiedy to książęta, w przywileju ekskluzywnej konsumpcji widzieli przede wszystkim potwierdzenie swej władzy, również dzisiaj - w czasach masowej konsumpcji niwelującej wszelkie wartości - muzyka kameralna stanowi wyzwanie dla pojedynczego słuchacza. Oferuje mu możliwość potencjalnego współtworzenia i poruszania się na tym samym poziomie z wykonawcą i kompozytorem. Ten właściwy muzyce kameralnej powab elitarności, jest dla słuchacza zachętą i zobowiązaniem."

Zobrazowany powyżej w wielu przykładach fenomen współczesnej wirtuozerii instrumentalnej, sięgającej granic ludzkich możliwości potwierdza, że ten powab elitarności zachęca i zobowiązuje również wykonawców. Ciągle doskonalona wirtuozeria wpływa na charakter i konstrukcję nowej muzyki. Nie znajdziemy już w niej klasycznie skonstruowanych melodii, które możliwe są do wykonania na dowolnym instrumencie. Koncepcja utworu związana jest ściśle z konkretnym instrumentarium, ponieważ korzysta z jego szczególnych właściwości technicznych. Instrument w utworach Furrera jest złożonym aparatem różnorodnych sposobów artykulacji. Zmiana instrumentarium wiązałaby się więc z próbą odtworzenia idei utworu w zupełnie innym układzie możliwości artykulacyjnych. Problem ten ilustruje dokonana przez Pierre'a Bouleza instrumentacja *Notation*, która jest rozwinięciem potencjalnych możliwości formotwórczych materiału miniatur fortepianowych na gruncie muzyki orkiestrowej i w konsekwencji powoduje zmianę kształtu i charakteru utworu.

Ciągłe poszerzenie możliwości wykonawczych prowadzi do powstawania między instrumentami nowych relacji, w których granica między graniem solowym a zespołowym jest bardzo płynna. Nawet w momentach maksymalnego zagęszczenia faktury pojedyncze partie instrumentalne zachowują niezależność rytmiczną i artykulacyjną.

Organiczność

Jeszcze w utworach klasyków wiedeńskich w szczególności Berga i Schönberga motywika i praca tematyczna posiadały formotwórcze znaczenie. Nawet późne utwory dodekafoniczne Schönberga oparte są często na formalnym schemacie allegra sonatowego. Twórcy powojennej awangardy podjęli próbę wyzwolenia się z myślenia tematycznego. Logikę muzycznego rozwoju gwarantować miała organiczna zależność wszystkich elementów dzieła muzycznego. Za twórcę tej koncepcji uznać należy Pierre'a Bouleza, który już w latach pięćdziesiątych, opisując sposób organizacji materiału, użył pojęcia „Wucherung" (czyli bujne, organiczne rozrastanie się). Nową jakość

przeciwstawił monotonii permanentnej wariacji najnowszych dzieł muzyki serialnej. Boulez posłużył się sugestywnym porównaniem bachowskiej konstrukcji formy, przy użyciu niewielkiej ilości koncepcji wyjściowych do wyrastającego z nasiona drzewa. Przykładem tego rodzaju rozrastania się są przygrywki chorałowe, w których melodia chorału tworzy całą strukturę utworu. Podobnej organicznej spójności Boulez dopatruje się w późnych dziełach Debussyego. Forma *La Mer* rozwija się z subtelnych tematów. „Nawiązując do tego przykładu Boulez proponuje strukturę dzieła, która nie jest homogeniczna, w której przerwana jest ciągłość czasu a tematy zrastają się ze sobą, zamiast pojawiać się w oddzielnych częściach utworu."

Na tej idei organiczności opiera się dziś większość kompozytorów współczesnych młodego i średniego pokolenia m.in. Olga Neuwirth i Enno Poppe.

Organiczna spójność i fraktalna organizacja materiału stała się fundamentalną zasadą dla kompozytorów tworzących muzykę algorytmiczną. Muzyka algorytmiczna polega na samogenerowaniu się procesów dźwiękowych w oparciu o teorię fraktali. Za jedną z cech charakterystycznych fraktala uważa się samopodobieństwo, to znaczy podobieństwo fraktala do jego części.
Na tej zasadzie samopodobieństwa buduje swe ciągi rytmiczno dźwiękowe Beat Furrer. Diether de la Motte zauważa, że ciągi te nigdy nie są takie same, ale też nigdy nie występują między nimi większe różnice. Furrer określa stopień samopodobieństwa konstruowanych figur i tym samym zakreśla granicę w jakich może swobodnie (intuicyjnie) dysponować materiałem wysokościowym.

Fascynację ideą organiczności materiału odnajdujemy również u francuskich spektralistów. Grisey, opisując konsekwencje formalne wynikające z zastosowania spektralnych procedur organizowania materiału muzycznego, na pierwszym miejscu wymienia „bardziej organiczne kształtowanie formy przez autogenerację dźwięków"

Harmonia a brzmienie

Propagowane przez Briana Ferneyhough pojęcie „niezgodności konsonansów" polega na korzystaniu z pewnych rozpoznawalnych harmonicznie struktur konsonansowych i umieszczeniu ich w kontekście, który wrażenie konsonansowości zaburza. Ta harmoniczna koncepcja dopuszcza użycie wszystkich konsonansowych współbrzmień, i jednocześnie pozwala uniknąć jednoznacznych skojarzeń z systemem tonalnym. Podkreśla też istotny dla harmoniki współczesnej sposób komponowania i słyszenia współbrzmień nazywany w muzyce klasycznej „ukośnym". W muzyce współczesnej treść harmoniczna pozbawiona jest elementu funkcyjności i nie występuje w postaci uszeregowanych wertykalnych struktur, ale bardzo często w postaci nakładających się na siebie niezależnych warstw, często wzbogacanych o zjawiska szmerowe. W przykładzie 1, przedstawiającym fragment gęstej faktury, nie odnajdziemy żadnej pulsacji, która pozwoliłaby wprowadzić wertykalny porządek harmoniczny. Na brzmienie całej złożonej faktury mają wpływ wysokościowe zależności łączące horyzontalne struktury.
Technika komponowania współbrzmień z dźwięków o różnorodnej charakterystyce nie ma jednak nic wspólnego z techniką sonorystyczną. Przypomina raczej harmoniczne koncepcje Lachenmanna. Szum w jego muzyce jest rodzajem cienia skrywającego wszechobecną tkankę harmoniczną, a balansowanie na krawędzi szumu i dźwięku przypomina zabawę z regulowaniem ostrości. Zmieniające się ciągle brzmienie złożonych

bibliografia

1 Theodor W. Adorno, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, tłum. Krystyna Krzemien-Ojak, wybrał i wstępem opatrzył Karol Sauerland, Warszawa, PIW 1990.
2 Helmut Lachenmann, *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*, Programmheft 64, Staatsoper Stuttgart 2002.
3 Peter Oswald, *Strukturierte geräusche, glühende Klänge*, CD KAIROS 1999 (0012062KAI).
4 Enrico Fubini, *Historia estetyki muzycznej,* tłum. Zbigniew Skowron, Kraków, Musica Iagellonica 1997.
5 Wolfgang Fuhrmann, *Kein Anfang: alles von Anfang an anwesend,* CD KAIROS 1999 (0012062KAI).
6 Form. Luxus, *Kalkül und Abstinenz. Fragen, Thesen und Beiträge zu Erscheinungsweisen Aktueller Musik*, hrsg von Sabine Sanio, Christian Scheib, Saarbrücken, Pfau Verlag 1999.
7 Theo Hirsbrunner, *Pierre Boulez und sein Werk*, Laaber 1985.
8 York Höller, *Fortschritt oder Sackgasse?,* Saarbrücken, PFAU-Verlag 1994.
9 Pierre Boulez, *Wille und Zufall,* Stuttgar-Zürich, Belser 1977.
10 Carl Dahlhaus, *Hans Heinrich Eggebrecht, Co to jest muzyka*, tłum. Dorota Lachowska, wstęp Michał Bristiger, Warszawa, PIW 1992.
11 Zbigniew Skowron, *Dzieło, twórczość, percepcja - w refleksji wybranych przedstawicieli awangardy muzycznej drugiej połowy XX wieku,* Uniwersytet Warszawski 1986.
12 Bogusław Schaeffer, *Nowa Muzyka,* Kraków, PWM 1969.
13 Bogusław Schaeffer, *Mały informator muzyki XX wieku,* Kraków, PWM 1987.
14 Helmut Lachenmann, *Musik als Existentielle Erfahrung*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel 1996.
15 *Von Krenichstein zur Gegenwart. 50 Jahre darmstädter Ferienkurse*, DACO Verlag 1996.
16 *Nähe und Distanz. Nachgedachte Musik der Gegenwart*, hrsg. Wolfgang Gratzer, Wolke Verlag Hofheim 1997.
17 Max Nyffeler, *Herausforderung Kammermusik,* www.beckmesser.de.
18 Eberhard Hüppe, *Das bewegte Streichquartett,* www.beckmesser.de.
19 Hans Zender, *Hapy New Ears,* Herder 1991.
20 Hans Zender, *Wir steigen niemals in denselben Fluß*, Herder 1996.
21 *Musik-Konzepte* 61/62, hrsg. Heinz-Klaus Metzger, Reiner Riehn, München 1988.
22 *Musik-Konzepte* 20, hrsg. Heinz-Klaus Metzger, Reiner Riehn, München 1981.
23 Alicja Jarzębska, *Idee relacji serialnych w muzyce XX wieku*, Kraków, Musica Iagiellonica 1995.
24 Maciej Gołąb, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, Wrocław 2003.
25 Gerard Grisey, „Powiedziałeś spektralny?", tłum. Michał Mendyk, Marek Mroziewicz, [w:] *Glissando* 1/2004.
26 *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, tom 17, Mainz 1978.

przypisy

1 Beat Furrer; cyt. za: Wolfgang Fuhrmann, *Kein Anfang: alles von Anfang an anwesend*, [w:] CD KAIROS 1999 (0012062KAI).
2 Enno Poppe, „Es gibt keinen Elfenbeinturm", [w:] *Neue Zeitschrift für Musik*, 3/2007, s. 63.
3 KAIROS 1999 (0012062KAI).
4 Bogusław Schaeffer, dz. cyt., s. 89.
5 *Form. Luxus, Kalkül und Abstinenz. Fragen, Thesen und Beiträge zu Erscheinungsweisen Aktueller Musik*, hrsg von Sabine Sanio, Christian Scheib, Saarbrücken, Pfau Verlag 1999, s 4.
6 Beat Furrer, *Form-Konzept-Struktur,* [w:] dz. cyt., s. 164.

odcinków fakturalnych w *still* odpowiada idei Lachenmannowskiego brzmienia strukturalnego, które łączy aspekt brzmieniowy z formalnym. Zgodne jest też z intencją Gérarda Griseya, który dążył do „zespolenia harmonii oraz barwy w jednorodną jakość".

Współczesna polifonia

Faktura *still* ma quasi kontrapunktyczny charakter. W miejsce klasycznego linearnego układu głosów Furrer stosuje całe ich grupy podporządkowane wspólnej zasadzie organizacji. Taki sposób jednoczesnego występowania zjawisk dźwiękowych o odmiennym charakterze i strukturze nazywany został przez Helmuta Lachenmanna „polifonią porządków". Przedstawiony w przykładzie 4 wzorzec sposobu komponowania brzmienia - rozumianego jako wypadkowa procesów o odmiennym, niezależnym kierunku rozwoju -posłużyć też może jako model współcześnie rozumianej polifonii. Gérard Grisey realizował ją poprzez „nakładanie się i zestawianie form rozgrywających się w radykalnie różnych ramach czasowych."
Analogiczne - do opisanych w powyższej analizie - procesy odnajdziemy również w twórczości Briana Ferneyhough. W jednym z jego tekstów, napisanym trzy lata przed powstaniem *still*, znajdujemy fragment, który ujawnia podobieństwa w kształtowaniu faktury i brzmienia u obu kompozytorów: „Jak to często można zaobserwować w moich utworach z okresu ostatnich piętnastu lat, regularne, nieregularne i „niedoskonale" regularne prawa nie działają w pierwszej linii jako czynniki kształtujące proces percepcji, lecz nabierają sensu dopiero przez ich zestawienie i wzajemne oddziaływanie".

W nowej muzyce ramy fakturalnych powiązań zostają rozszerzone we wszystkich możliwych kierunkach, dzięki temu słuchacz doświadczyć może zwielokrotnionych form relacji detalu do rezultatu globalnego. Polifonia współczesna nie jest linearno-wertykalna. Wymaga umiejętności słuchania jednocześnie selektywnie i syntetycznie.

Zachowując niezbędną dozę ostrożności można odnaleźć w pokoleniu Furrera wspólne tendencje w wyborze środków i rozwiązań technicznych. Zauważalne zmiany w orientacji kompozytorów nowej muzyki - porzucenie postaw radykalnych na rzecz bardziej pragmatycznych - nie są wynikiem kompromisu, ale raczej efektem krystalizacji języka i estetyki muzyki, która wyszła już z burzliwej fazy dojrzewania.

Hans Zender dopatruje się tu „konserwatywnych aspektów awangardy". Jego zdaniem „w ruchu radykalnej emancypacji z klasycznej estetyki, (…) ponownie kontynuowane są dążenia tej właśnie estetyki: zamkniętego w sobie, stylistycznie spójnego dzieła sztuki."

7 Podobne, symetryczne odwzorowania występują w *Incontri* Luigiego Nona (czy *Der Wein* i *Lulu* Albana Berga). O ile u Nona symetryczne odwzorowanie materiału jest wynikiem ścisłego serialnego porządku, o tyle symetria w układzie taktów still jest zabiegiem retorycznym, w którym kompozytor sugeruje jedynie istnienie formalnego porządku. W podobny zresztą sposób „sugerowania porządku" Luigi Nono całkowicie wyswobodził się w swych późnych działach z techniki serialnej, nie rezygnując z walorów jej idiomatyki.
8 Max Nyffeler, *Herausforderung Kammermusik*, 2006, www.beckmesser.de.
9 Jan Kopp, www.rondomagazin.de.
10 Pierre Boulez, *Wille und Zufal*l, Stuttgar-Zürich, Belser 1977, s. 15.
11 Theo Hirsbrunner, *Pierre Boulez und sein Werk*, Laaber 1985, s. 28.
12 Jej najpopularniejszym przedstawicielem jest Hanspeter Kyburz.
13 Diether de la Motte, „Beat Furrers *Narcissus*", [w:] *Nähe und Distanz*, t. 2, hrsg. Wolfgang Gratzer, Wolke Verlag Hofheim 1997, 245.
14 Gerard Grisey, „Powiedziałeś spektralny?", tłum. Michał Mendyk, Marek Mroziewicz, [w:] *Glissando* 1/2004.
15 Ibidem.
16 "Polipfonie von Anordnungen"; por. Helmut Lachenmann, *Musik als Existentielle Erfahrung*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel 1996.
17 Grisey, dz. cyt.
18 Brian Ferneyhough, „Zum Dritten Streichquartett", [w:] *Nähe und Distanz*, t. 2, hrsg. Wolfgang Gratzer, Wolke Verlag Hofheim 1997, s. 143.
19 Hans Zender, *Wir steigen niemals in denselben Fluss*, Herder 1998, s. 53.

bibliografia

1 Theodor W. Adorno, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, tłum. Krystyna Krzemien-Ojak, wybrał i wstępem opatrzył Karol Sauerland, Warszawa, PIW 1990.
2 Helmut Lachenmann, *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*, Programmheft 64, Staatsoper Stuttgart 2002.
3 Peter Oswald, *Strukturierte geräusche, glühende Klänge*, CD KAIROS 1999 (0012062KAI).
4 Enrico Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, tłum. Zbigniew Skowron, Kraków, Musica Iagellonica 1997.
5 Wolfgang Fuhrmann, *Kein Anfang: alles von Anfang an anwesend*, CD KAIROS 1999 (0012062KAI).
6 Form. Luxus, *Kalkül und Abstinenz. Fragen, Thesen und Beiträge zu Erscheinungsweisen Aktueller Musik*, hrsg von Sabine Sanio, Christian Scheib, Saarbrücken, Pfau Verlag 1999.
7 Theo Hirsbrunner, *Pierre Boulez und sein Werk*, Laaber 1985.
8 York Höller, *Fortschritt oder Sackgasse?*, Saarbrücken, PFAU-Verlag 1994.
9 Pierre Boulez, *Wille und Zufall*, Stuttgar-Zürich, Belser 1977.
10 Carl Dahlhaus, *Hans Heinrich Eggebrecht, Co to jest muzyka*, tłum. Dorota Lachowska, wstęp Michał Bristiger, Warszawa, PIW 1992.
11 Zbigniew Skowron, *Dzieło, twórczość, percepcja - w refleksji wybranych przedstawicieli awangardy muzycznej drugiej połowy XX wieku*, Uniwersytet Warszawski 1986.
12 Bogusław Schaeffer, *Nowa Muzyka*, Kraków, PWM 1969.
13 Bogusław Schaeffer, *Mały informator muzyki XX wieku*, Kraków, PWM 1987.
14 Helmut Lachenmann, *Musik als Existentielle Erfahrung*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel 1996.
15 *Von Krenichstein zur Gegenwart. 50 Jahre darmstädter Ferienkurse*, DACO Verlag 1996.
16 *Nähe und Distanz. Nachgedachte Musik der Gegenwart*, hrsg. Wolfgang Gratzer, Wolke Verlag Hofheim 1997.
17 Max Nyffeler, *Herausforderung Kammermusik*, www.beckmesser.de.
18 Eberhard Hüppe, *Das bewegte Streichquartett*, www.beckmesser.de.
19 Hans Zender, *Hapy New Ears*, Herder 1991.
20 Hans Zender, *Wir steigen niemals in denselben Fluß*, Herder 1996.
21 *Musik-Konzepte* 61/62, hrsg. Heinz-Klaus Metzger, Reiner Riehn, München 1988.
22 *Musik-Konzepte* 20, hrsg. Heinz-Klaus Metzger, Reiner Riehn, München 1981.
23 Alicja Jarzębska, *Idee relacji serialnych w muzyce XX wieku*, Kraków, Musica Iagiellonica 1995.
24 Maciej Gołąb, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, Wrocław 2003.
25 Gerard Grisey, „Powiedziałeś spektralny?", tłum. Michał Mendyk, Marek Mroziewicz, [w:] *Glissando* 1/2004.
26 *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, tom 17, Mainz 1978.

instytut muzyki i tańca

IMIT

Instytut Muzyki i Tańca zaprasza do udziału w programach skierowanych do szerokiego środowiska muzycznego

Kompozytor-rezydent
- → wspieranie zamówień kompozytorskich
- → adresowany do polskich kompozytorów do 40. roku życia i zawodowych zespołów orkiestrowych i chóralnych

Nowe interpretacje
- → promocja dzieł polskich twórców
- → adresowany do polskich artystów wykonawców

Szkoła mistrzów tradycji
- → współorganizacja warsztatów tradycyjnych technik wykonawczych
- → adresowany do polskich instytucji i muzyków ludowych

Muzyczne białe plamy
- → adresowany do badaczy
- → wspieranie badań nad zaniedbanymi obszarami muzyki polskiej

Krytyka muzyczna 2.0
- → wykłady i warsztaty dla adeptów krytyki muzycznej
- → publikacja tekstów

Agon
- → nowo uruchomiony program zamówień kompozytorsko-choreograficznych
- → adresowany do twórców i festiwali

Efekty I edycji programów:
- → 3 rezydencje kompozytorskie (Filharmonia Łódzka, Polska Orkiestra Radiowa, Radomska Orkiestra Kameralna)
- → 4 zamówione oraz łącznie 10 zaplanowanych do prawykonania i wykonania utworów kompozytorów młodego pokolenia: Andrzeja Kwiecińskiego, Macieja Zielińskiego i Przemysława Zycha
- → Koncerty i festiwale muzyki polskiej z udziałem ponad 1800 słuchaczy
- → Dofinansowanie honorariów prawie 50 artystów wykonawców
- → 48 dzieł Mikołaja Zieleńskiego, Antoniego Stolpego i Stefana Kisielewskiego włączonych do repertuaru artystów i zespołów
- → 4 cykle warsztatów prowadzonych przez 17 mistrzów tradycji najstarszego pokolenia i ich uczniów dla ponad 160 czynnych uczestników
- → Realizacja 4 projektów badawczych obejmujących różne rodzaje i gatunki muzyczne
- → Organizacja wykładów i warsztatów krytyki muzyki współczesnej prowadzonych przez prof. Michała Bristigera i red. Andrzeja Chłopeckiego
- → 5 recenzji z koncertu inauguracyjnego 54. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej Warszawska Jesień

więcej informacji o programach na stronie
www.imit.org.pl

ms²

Muzeum Sztuki w Łodzi
Ogrodowa 19
www.msl.org.pl

25.05 – 19.08. 2012

DŹWIĘKI ELEKTRYCZNEGO CIAŁA

Milan Adamčiak, Walerian Borowczyk, Attila Csernik, Dubravko Detoni, Andrzej Dłużniewski, Szablocs Esztényi, Bulat Galeyev, Milan Grygar, Zofia & Oskar Hansen, Zoltán Jeney, Teresa Kelm, Andras Klausz, Milan Knížák, Kollektivnye Deystviya, Komar & Melamid, Włodzimierz Kotoński, Grzegorz Kowalski, György Kovásznai, Andrzej Kostenko, Zygmunt Krauze, Katalin Ladik, Jan Lenica, Dóra Maurer, Henryk Morel, Andrzej Pawłowski, Imre Póth, Vladan Radovanović, Józef Robakowski, Jerzy Rosołowicz, Eugeniusz Rudnik, Bogusław Schaeffer, Aleksandar Srnec, Cezary Szubartowski, VAL (Ľudovít Kupkovič, Viera Mecková, Alex Mlynárčik), László Vidovszky, Krzysztof Wodiczko

Muzeum Sztuki w Łodzi
Instytucja Samorządu Województwa Łódzkiego

Łódzkie

Partner: opustfilm

4,99

Patroni medialni: PRZEKRÓJ Glissando TVP KULTURA gazeta WYBORCZA.PL

Odzyskiwanie

Rezonanse muzyczne Franza Schuberta i Mortona Feldmana w twórczości Beata Furrera

Simon Obert
tłum. Natalia Grubizna

Sytuacja stara jak świat i powszechnie znana – człowiek znajduje się w jakimś miejscu i słyszy, jak inny gra. I nie jest to kwestia jednego, dwóch czy niezliczonej ilości wypadków. Wydaje się zrozumiałe samo przez się, że umiejętność recypowania – a słuchanie muzyki to też praca, co potwierdzą zarówno słuchający, jak i grający – wpływa na poszerzanie pola pamięci muzycznej. Nawet jeśli rzecz dotyczy najsubtelniejszych, ledwie zauważalnych zmian muzycznych – pula doświadczeń wciąż ulega zwiększeniu. Może to zbytnia generalizacja, zwłaszcza jeżeli nie bierze się pod uwagę specyfiki kultury (muzycznej) czy delikatnej kwestii indywidualnych gustów. Pod wpływem ścierających się postaw w stosunku do obchodzenia się z istniejącymi tematami muzycznymi możemy mieć wrażenie obcowania z materią trudną do okiełznania. To fakt warty rozpoznania, ponieważ każdorazowo opiera się na relacji odbiorca – otaczająca go kultura, a raczej – sytuacja kulturowa, polegająca na bezustannej grze wymianiey pomiędzy jednostkowym a ogólnym sposobem recepcji, odpowiednim dla aktualnych ram życia społecznego. Nie sposób uciec od tego czynnika, ponieważ takie powiązanie jest niezaprzeczalną częścią ludzkiej egzystencji.

Co się więc wydarza, gdy ten, który jednocześnie słucha i gra, chce zająć się komponowaniem? Czy nie powinien on przypadkiem być jednocześnie ukształtowany, osłuchany i inny niż wszyscy? To pytanie retoryczne i z pewnością trochę naiwnie postawione, bo znaczyłoby tyle, że kształtowanie, osłuchanie, a przede wszystkim indywidualność znajdują swoje odbicie w każdej aktywności kompozytorskiej. Każdy kawałek rezonowałby więc nabyte doświadczenia, a tym samym gwarantował powtarzalność kompozycji. To założenie nie jest bynajmniej oczywiste – wystarczy choćby wspomnieć początki XIX wieku z jego apoteozą oryginalności i estetyką postępu, które pozwalały zaistnieć tylko kompozytorom z prawdziwego zdarzenia, twórczo czerpiącym wyłącznie ze swoich własnych idei, przemyśleń i materiałów. To, co wykraczało poza ten paradygmat było pojmowane jako przeciwstawianie się obowiązującej tradycji. W tej perspektywie zatem wszystko to, co byłoby czerpaniem z innych, w najgorszym wypadku spotkałoby się z zarzutami o naśladownictwo czy plagiat.

W ujęciu historycznym

Tym, co zawdzięczamy niektórym metodologiom badawczym, takim jak strukturalizm czy poststrukturalizm, jest inny rodzaj spojrzenia na mechanizmy historyczne. Jedną z najbardziej obrazowych teorii jest koncepcja świata jako tekstu[1], pojmowana jako proces wymiany pomiędzy systemami znaków generujących określone znaczenia. Według niej nie ma możliwości, by powstało w świecie coś zupełnie nowego. Każdy tekst odnosi się w nieunikniony sposób do tych, które już istnieją i funkcjonują, a tylko ulegają pewnym przekształceniom, w efekcie czego mamy do czynienia nie z nowatorskim dziełem, ale swego rodzaju metatekstem. Każdy nowo powstały tekst jest więc zlepkiem odzwierciedlającym procesy historyczne, kulturowe, określone konwencje i praktyki. Staje się

historii.

zatem jasne, że sposób myślenia charakterystyczny dla XIX wieku i pokutujący jeszcze do drugiej połowy wieku XX to kwintesencja apriorycznego stosunku do metatekstu, w przypadku którego można mówić o istnieniu bazy i wartości naddanych, a więc o ewidentnym przejawie historiograficznego sprzeciwu wobec postępu. Historia nie ustanawia tu żadnej jedynie i słusznie obowiązującej zasady – nawet w kwestii rzeczonego postępu – która organizowałaby kategorię wzajemnych oddziaływań. Co więcej, sama historia jest pojmowana jako proces pozostający w ciągłym ruchu.

Koncepcja wymiany kulturowej, nawet jeśli jej jednostkowe konsekwencje wydają się zrelatywizowane z upływem czasu, jak udowodniono to w *Śmierci autora*[2] , uwidacznia się w różnych sposobach odbierania historii. W odniesieniu do współczesności należałoby podkreślić integralność jednostki i jej zaplecza środowiskowego, pochodzenia, doświadczeń, co też uwidacznia się w centralnym punkcie w sposobie rozumienia muzyki przez Beata Furrera. W sondażu przeprowadzonym wśród kompozytorów przez magazyn „Musik & Ästhetik" („Muzyka i Estetyka") padło pytanie: „jakie znaczenie mają dla ciebie i twojej pracy artystycznej pojęcia postępowości, zaawansowania i awangardy?". Furrer oświadczył:

W przeciwieństwie do głosicieli zabarwionych ideologicznie przemyśleń o postępie, myślę, że sztuki nie dotyczy żadne pre- i post-. Postęp też jej nie dotyczy. Mamy do czynienia wyłącznie ze zmieniającymi się punktami widzenia[3].

Było to jednak trochę zbyt pochopne stwierdzenie, brzmiące nieco jak bezkrytyczne „wszystko płynie". Koncepcja Furrera nie ma w sobie jednak nic z programowej dowolności charakterystycznej dla postmodernizmu. Po pierwsze, przeciwstawia się on idei chłodnego wizerunkowo postępu, co uwidacznia się w cytowanym wyżej „zabarwionym ideologicznie przemyśleniu". W tym samym tekście Furrer konstatuje:

W pojęciu „awangarda" wypowiadanym przez artystę odbija się jakieś uwięzienie w duchu czasów, które absolutnie nie znajduje odzwierciedlenia w samym finalnym dziele. […] Mam na myśli powszechną metaforę konieczności „podbijania nowych terytoriów" czy frazy „tego już dzisiaj nie można robić", które są wyrazem fiksacji i ślepej obsesji w produkowaniu nowych materiałów. To powoli staje się na przykład znakiem rozpoznawczym przemysłu odzieżowego, gdzie design, opakowanie i produkt są na tyle zmyślne, że koncepcja nowości wydaje się naprawdę wiarygodna[4].

Po drugie, można pod to stwierdzenie podpiąć historiograficzną kategorię postępu, oraz kwestię, która pojawiła się bezpośrednio po drugiej wojnie światowej, mianowicie pojęcie „materiału". Mamy tu do czynienia z fundamentalną zmianą, którą w komponowaniu Furrer postrzega nie jako abstrakcyjne wykorzystywanie posiadanego zbioru, ale jako brzmienie i jego percepcję. Przeciwstawność materiału i brzmienia, abstrahując już od przynależnych im pojęć i teorii, wpływa na powstanie konkretnego dźwięku konkretnego, czemu wyraz chciał dać Furrer w powyższej wypowiedzi. Mamy tu „nowy materiał" i „prawdziwie nową percepcję", które to kategorie przede wszystkim nie powinny być mylone. Jest to myśl przewodnia Furrera, gdy mówi:

Ce qui est nouveau n'est pas lié à un tel matériau sonore, qu'il ne peut s'agir simplement de trouver encore cinq ou six rnultiphoniques de plus, et cela commence à se savoir tout de même... La question est plutôt de placer un objet musical dans une certaine perspective, de redécouvrir un son de piano, le ‚gagner', le nettoyer de tous ses conditionnements historiques, en restant conscient du fait que n'importe quelle sonorité contient toute une histoire[5].

Ostatnie stwierdzenie nie jest tak sprzeczne, jakie wydaje się na pierwszy rzut oka. Faktem jest, że w dźwięku kryje się jakaś jego historia, której nie sposób pominąć. Potencjalnie – jeden ton wydobyty ze skrzypiec ma za sobą całe dzieje: instrumentu, repertuarów, wcześniejszych interpretacji. Dążenie do tego, by uzyskać taki dźwięk, który będzie „wolny od wszelkich historycznych opakowań" to raczej postawienie sobie za cel utrzymywania go w tak bliskiej odległości, by móc te brzmienia aktualizować. Wszelkie uwarunkowania historyczne pozostają więc w potencjalności, której nie można świadomie pominąć. Sztywne rozróżnienie na dźwięk i materiał dźwiękowy, na które też wskazuje Furrer, objawia się w realizacji; artyście nie chodzi bynajmniej o umiejętności techniczne. Rzecz można rozumieć dwojako. Po pierwsze, chodzi o omawianą już wcześniej zmianę paradygmatu i spojrzenie na obiekt z dala od wszelkich naleciałości związanych z kategoriami postępu czy transformacji. Główna

różnica polega na relacyjnym postrzeganiu historii jako większego obrazu. Myśl postępowa zakładałaby, że nowa historia niesie za sobą nowy materiał, ale prawda jest taka, że skoro dzieje są względne, tak samo względne pozostają kategorie nowego i jego koneksji z materiałem. Nowa historia wydarza się teraz, ale nie wnosi żadnego obiektywnie nowego materiału, tylko wariacje na temat, reminiscencje tego, co już kiedyś istniało. Nie chodzi tu więc o zupełne odrzucanie wpływów historycznych czy łączenie ich z pojęciem tego, co nowe, ale o zrozumienie, że to, z czym mamy do czynienia, za każdym razem będzie subiektywnym novum, choć obiektywnie niesie za sobą gros odwołań i relacji.

Takie postawienie sprawy prowadzi do drugiego sposobu pojmowania relacji pomiędzy obiektywnym zapleczem istniejących materiałów a subiektywną recepcją brzmień. Furrer „nowość materiału", który zaczyna funkcjonować na zasadzie znaku rozpoznawczego, osadza na gruncie „nowej percepcji". Myśl ta rozszerza się na wszystkie dziedziny sztuki, odwołując się do wszystkich zabiegów recepcyjno-estetycznych, co udowadnia tym samym, że dzieło nie istnieje samo w sobie, a tylko w kontakcie ze swoim odbiorcą. Obraz bez tego, kto go ogląda, książka bez czytelnika, muzyka bez grającego i słuchacza – żadne z dzieł bez tej relacji nie ma racji bytu. Zanikają więc wszelkie różnicea pomiędzy dziełem nie-tworzonym i nie-recypowanym. Tym samym należy przyznać, że dzieła sztuki nie są niezmiennymi, absolutnymi artefaktami. Choć zapis nutowy, tekst, pociągnięcie pędzla pozostają wciąż takie same, to brzmienia, słowa czy obrazy nie mają przypisanych raz na zawsze sposobów ich postrzegania. Można więc uznać, że dzieło sztuki zmienia się zależnie od warunków zewnętrznych i praktyki odbioru. Każda epoka i każde pokolenie tworzą własny obraz dzieł z przeszłości, nawet jeśli ów proces wymaga tworzenia generowania nowych pojęć i idei, a odrzucania innych. Krótko mówiąc, nasze postrzeganie muzyki Schuberta jest inne niż sto lat temu, a i wtedy było inne niż za czasów kompozytora.

Odbiorca kompozytorem

Pojęcie recepcji kompozytorskiej tylko pozornie wydaje się sprzeczne. Jeden z powszechnie znanych podziałów głosi, że dzieło powinno się postrzegać w podwójnej relacji, według której komponowanie odpowiadałoby kategorii *poiesis* (wydobywania), zaś odbiorowi przypisane byłoby *aisthesis* (postrzeganie, czucie). Oczywiście, daleki jestem od tego, by ten drugi wariant traktować jako rzeczywistą aktywność, ponieważ recepcja zawsze łączy się z interpretowaniem obiektu. Należy więc podkreślić istnienie estetyki odbioru. W recypowaniu kompozycji 6. obydwa poziomy aktywności pozostają w ciągłej relacji wymiany z wyraźnie odczuwalnym efektem. Analogicznie postrzega się więc odbiór kompozycji jako interpretowanie, które w bezpośrednim kontakcie manifestuje się, oczywiście, jako zupełnie nowe dzieło. Trzeba sobie wtedy postawić pytanie, czy każdorazowo powinniśmy doszukiwać się nawiązań do tego, co już znane i istniejące. Idąc dalej, proces kompozytorskiego odbioru jest selektywny – obydwa sposoby recepcji wyodrębniają bowiem różne aspekty dzieła fragmentarycznie – jedni skupiają się na tym, co drudzy pomijają. Ale jest to o tyle istotne, że zawsze pozostaje sporo elementów nieodkrytych lub takich, które zostały uznane za mniej ważne, co udowadnia tym samym, że mamy do czynienia ze współpracą odbiorcy z dziełem.

Wybór obiektu recepcji należy jednak uznać za świadomy. W poniższym przykładzie będzie to recepcja utworu Schuberta według Furrera – *Lied* (z niem. „pieśń") na skrzypce i fortepian z 1993 roku. W żadnym wypadku nie jest to odrębny byt – mamy do czynienia z kompozycją „z Schuberta", połączoną z rozpiętością i zróżnicowaniem prawdopodobnie „z Mahlera". Dzieła obydwu tych kompozytorów od lat siedemdziesiątych zyskiwały kolejne życia dzięki wzmożonej uwadze współczesnych twórców[7] . Wystarczy wymienić kilka prac zainspirowanych Schubertem: Wolfganga Rihma *Erscheinung. Skizze über Schubert* na 9 smyczków, (1978); Dietera Schnebela *Schubert-Phantasie* na orkiestrę, (1978); Adriana Hölszkiego *Hängebrücken. Streichquartett an Schubert*, (na kwartet smyczkowy), (1989/90); Hansa Zendera *Schuberts Winterreise. Eine komponierte Interpretation* na tenora i ansambl, (1993).

Jeżeli zaś chodzi o odniesienia do Schuberta w utworze *Lied* Furrera, ten ostatni potwierdził je sam w liście do Sigfrieda Mausera, muzykologa i pianisty, w roku 1993:

„Ten motyw pojawia się u Schuberta:

Mój kawałek usilnie chce go wspominać. Choć nie cytuję go bezpośrednio, wydaje się jakoś obecny [...][8] .

Zapis nutowy odnosi się do siódmej pieśni *Podróży zimowej* Schuberta *Auf dem Flusse* („Na rzece").

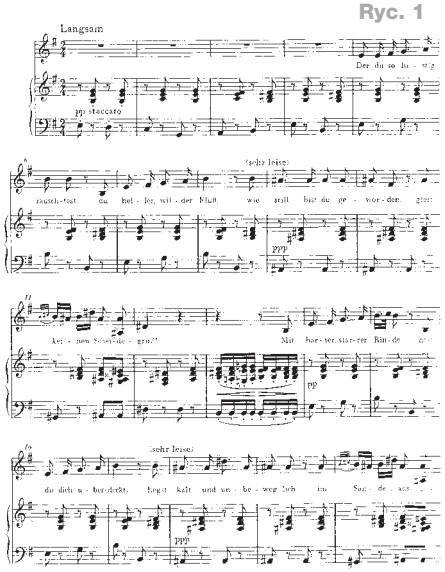
Zanim jednak padnie pytanie, jak w *Lied* nawiązał Furrer do utworu Schuberta, garść historycznych odniesień. Pierwsze, do pewnego stopnia zasadne – Schubert uznany jest za bezwzględnego mistrza gatunku pieśni, do czego nawiązuje sam tytuł. Jeżeli dodać, że utwór jest na skrzypce i fortepian, rzecz staje się zrozumiała sama przez się – to świadomy zamysł. Ponadto, przede wszystkim na początku, charakterystyczny sposób budowania brzmień wydaje się też oczywistym nawiązaniem. Innymi słowy, da się wychwycić właściwe Schubertowi tonalne brzmienie.

Pieśń Schuberta, jak powszechnie wiadomo, powstała w oparciu o pięciostrofowy (ze strofami o podobnej konstrukcji) poemat Williama Müllera. Przez pierwsze cztery strofy bohater *Podróży zimowej* przedstawiony jest na zamrożonej rzece, która jawi się jako „twarda powłoka", powinna być więc bezgłośna, a paradoksalnie nie jest – pod lodem wciąż istnieje życie. Ten paradoks protagonista odbiera jako analogię stanu swojego serca, widzimy, jak zdaje sobie z tego sprawę w strofie piątej, w której pojawia się retoryczne pytanie, czy i pod jego własną skorupą życie będzie bić równie gwałtownie. Znamy przyczynę jego smutku – stracił ukochaną i w boleści odbywa zimową wędrówkę. Uzyskujemy więc graficzny wręcz kontrast – spokojny śnieżny krajobraz skontrastowano z obrazem miotającej się duszy i przepełnionego emocjami wnętrza bohatera: oto temat *Podróży zimowej*.

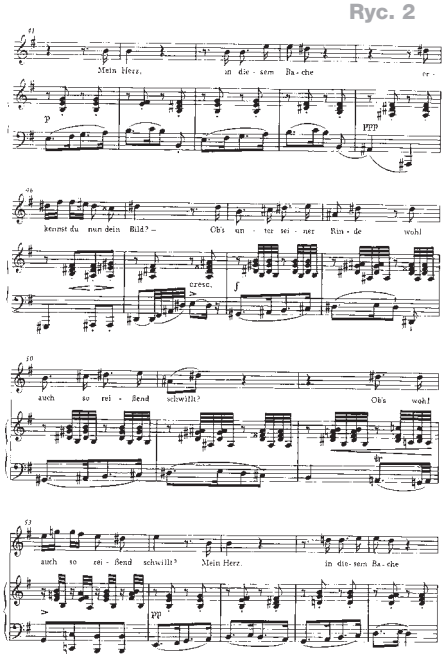
Konflikt pomiędzy światem zewnętrznym a wnętrzem jednostki znajduje swoje odbicie również w muzyce. Zasadniczo można wymienić tylko dwa naprawdę harmoniczne ułamki od taktu ósmego do dziewiątego. Po dominancie h-dur nie wstawia Schubert oczekiwanego e-moll, lecz przedłuża ją szarpanym h, po czym następuje ostry dis-moll. (Ryc. 1)

Napięcia te wydają się oczywiste również pod względem rytmicznym. Takty od 1 do 22 to sztywna wymiana ósemek, tylko końcówki strof cechuje podwojenie rytmu do

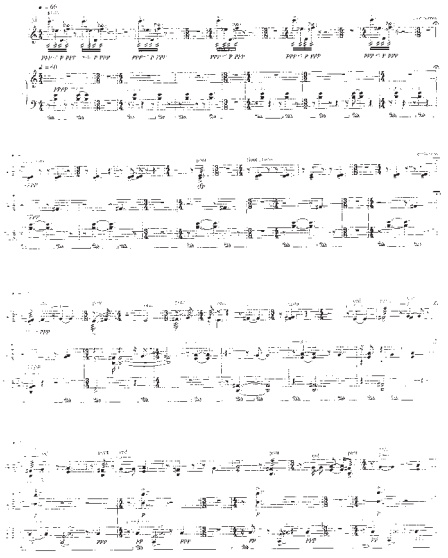
Ryc. 1



Ryc. 2



Ryc. 3



szesnastek. Obydwie te formy pojawiają się też obok siebie w taktach 23–40 (w czwartej strofie takty 31–40 zostają zredukowane do trypletów). Znaczący jest też przejście z ósemek do szesnastek w miejscach, gdzie w tekście wymieniana jest „kochanka" – powrót myślami do przeszłych wydarzeń może być również powodem, dla którego strofy trzecia i czwarta pozostają w tonacji e-dur. Podobne przyporządkowanie muzyki emocjom znajduje odzwierciedlenie w pozostałych pieśniach *Podróży zimowej.*

Harmoniczne i rytmiczne łamanie natężeń widoczne jest też w taktach 1–40 w częściach przegubowych wersów, pojawiają się również w ostatniej części w taktach 41–74, gdzie w piątej strofie są słyszalne bezpośrednio. To, co początkowo od taktu 41 wydaje się zróżnicowanym powtórzeniem pierwszej strofy, w taktach 47/48 zamienia się w enharmoniczną wariację w g-moll. A w miejscu, gdzie takt 54 sprawia wrażenie powtórzenia taktu 41, Schubert po dwóch taktach zamienia tę progresję harmoniczną w g-dur (tak, jak dwa takty po takcie 62, które są analogiczne do taktu 48 po g-moll). Mamy zatem również do czynienia z intensyfikacją rytmiczną. Szybkie przejścia zostają kolejno zintensyfikowane do trzydziestek dwójek, dokładnie w tych punktach, w których w pierwszej części prawa ręka wchodzi w ósemki. Wrażenie wezbranych emocji potęguje również melodyjne punktowanie pierwszych czterech strof. Wersy zaraz po pauzach albo się łamią (takty 42/43 lub 55/56), albo następują zaraz po sobie (takt 54/55). (Ryc. 2)

Lied Furrera zawiera w partyturze dwadzieścia akolad, które mieszczą się w przedziałach od A do T. Przede wszystkim trzeba zauważyć, że organizuje je zasada różnych temp dla każdego z instrumentów, a mimo to brzmienia każdej z akolad pozostają tej samej długości, ponieważ wartości nut są organizowane odwrotnie proporcjonalnie do oznaczeń tempa. Przykładowo, w akoladzie A skrzypce są rozpisane na 32 ćwierci, ale pianino już na 29. Przy tempie ćwiartek równym 60 pianino wybrzmiewa przez 29 sekund, czyli tak długo, jak skrzypce w tempie wynoszącym 66. Ta analogia obowiązuje w całym utworze[9]. (Ryc. 3)

Kolejne, co rzuca się w oczy, to fakt, że obydwa głosy w żadnej z linii nie mają takiego samego taktowania, a są ze sobą powiązane w pewien szczególny sposób. Taktowanie fortepianu w akoladzie A powtarza się na zasadzie uwstecznienia w przypadku skrzypiec

1

Patrz: Charles Grivel, *Les universaux de texte* [w:] *Littérature* 30, 1978, s. 25–50.

2

Roland Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M. P. Markowski [w:] *Teksty Drugie*, 1999, nr 1/2.

3

Beat Furrer nt. „Postęp, zaawansowanie, awangarda" [w:] *Musik & Ästhetik* 9, zeszyt 33, 2005, s. 74. Pytanie znajduje się na stronie 67 (przedruk w niniejszym wydaniu na s. 48).

4

Ibidem, s. 74.

5

Entretien Martin Kaltenecker avec Beat Furrer (styczeń 2006), we wkładce do płyty CD Beata Furrera Fama, Wiedeń, Wyd. Kairos 2006, 0012562KAI, s. 21–28.

Ta opinia pojawia się też w jego innych wypowiedziach, a parafrazuje ją Peter Hagmann: „Furrer ma na myśli, iż dziś nie chodzi już o wymyślanie dźwięków odległych od istniejących materiałów. W ostatecznym rozrachunku materiał i tak pozostanie nieustępliwy i będzie przywodził na myśl te konteksty, w których już był wykorzystywany." (Patrz Perer Hagmann, „Musik der offenen Beziebungen. Beat Furrer und seine Oper ‚Die Bilden'" [w:] *Neue Zürcher Zeitung* 12, styczeń 1991, s. 68).

6

Patrz tezy Thomasa Schäfera, *Modellfall Mahler. Kompositorische Rezeption in zeitgenossischer Musik*, Monachium, Fink 1999 (Theorie und Geschichte der Literatur und schönen Kunste) i Mathiasa Schmidta *Schönberg und Mozart. Aspekte einer Rezeptionsgeschichte*, Lafite 2004 (Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft).

w akoladzie B. Następnie to, co dzieje się z fortepianem w akoladzie B, skrzypce powtarzają w C. Ta zasada uwidacznia się w całym utworze (poza jednym miejscem: sekcja G); pierwsza linia skrzypiec w A odbija się w ostatniej fortepianowej sekcji T. Ta zasada przeplatania pojawia się cyklicznie w każdej z sekcji, przy czym z jednej strony istnieje zewnętrzna rama, a z drugiej – wewnętrzne punkty zwrotne w sekcji G, które są najdłuższe, taktowane nie tylko przy pomocy wstecznych skrzypiec, ale dodatkowo o około 15 sekund krótsze; trwają połowę tego czasu, który zajmują sekcje A i T. (Ryc. 4)
Zestawienie wysokości tonów też jest ze sobą powiązane, co wyraźnie widać przede wszystkim w sekcji C – wysokości dźwięków granych przez fortepian powtarzają się w kolejnej linii w partii skrzypiec. W sekcji E skrzypce przejmują fortepianowe a z poprzedniej linii, w F – a i h z E itd. Ta zasada również obejmuje cały utwór; opiera się na przejmowaniu przez skrzypce wysokości dźwięków fortepianu z poprzednich sekcji.

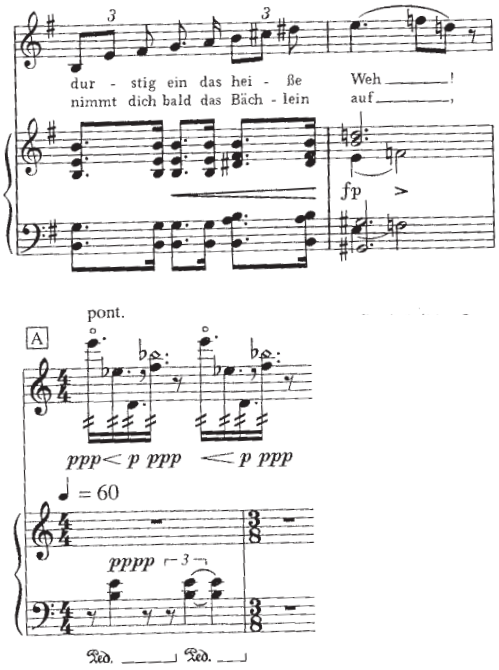
W owej zasadzie znajduje u Furrera odbicie schubertowski sposób organizacji kompozycji. W kwarcie h-e sekcji A w centralnym punkcie widać inspirację taktami Schuberta średniej długości. Partia skrzypiec też może być reminiscencją utworu. Sama konstrukcja głosu/partii skrzypiec, jak lotne tremolo i flażolety, z lekko chromatycznym brzmieniem, rozłożona na cztery oktawy stanowi może zniekształcone i niedokładne, ale całkiem rozpoznawalne odwołanie. Podobnie wysokość dźwięku jest centralnym punktem w szóstej pieśni *Podróży zimowej*, z podobną tonacją w e-moll, jak w pieśni siódmej. (Ryc. 5)

Protagonista śpiewa o tym, jak jego łzy padają na śnieg, co odpowiada opisanemu już zestawieniu – zimne płatki śniegu i „gorący" ból. W tym punkcie nie umieszcza Schubert, jak można by oczekiwać, harmonicznych progresji i toniki e-moll, ale decyduje się na zobrazowanie „bólu" dysonansowym zmniejszaniem siódmego akordu, a w partii wokalnej – chromatycznym intensyfikowaniem f. Ten utwór byłby więc zapowiedzią, wprowadzeniem kolejnej pieśni – *Auf dem Flusse.* Tu łzy już płyną strumieniem, który ma naśladować padający śnieg. Protagonista chce zamarznąć, odejść. Dosyć ma śmieszności pędu życia, teraz wybiera „ciche odejście" i pozostanie „zimnym i nieruchomym".
W dalszych częściach *Lied* Furrera możemy znaleźć więcej analogii do pierwowzoru Schuberta, na przykład w wysokościach dźwięków tonalnych[10] . Można właściwie powiedzieć, że Furrer przeniósł kawałek po kawałku przestrzeń dźwiękową z schubertowskiego utworu. W sekcjach B do F skrzypce brzmią dokładnie tak, jak w taktach 5–6 pieśni kompozytora. Sekcje F (fortepian) i przykładowo G (skrzypce) do J przywodzą na myśl część utworu Schuberta w E-dur. Od tego momentu nie można już jednoznacznie przyporządkować fragmentów *Lied* Furrera dziełu Schuberta, choć przyjmuje się, że początek *Auf dem Flusse* odbija się u Furrera od taktu 41 w analogiach pomiędzy sekcjami A–B i J–K. A wreszcie wypadałoby wymienić brzmieniową paralelność skrzypiec i analogię w wysokościach e-h, uwidaczniających się głównie jako zróżnicowane powtórzenia.
Jak wspomniałem wcześniej, utwór Schuberta od taktu 41 łamie się, co wyobraża nastanie dnia. Od tego momentu zestawienia strof piętrzą się paralelnie i regularnie: dwie strofy w e-moll (takty 5–13 i 14–22), dwie w E-dur (takty 23–30 i 31–38). Każdy wers jest dzielony przez frazy melodyczne. Pozostała część, która taktami 41–74 przypomina pierwszą, obejmuje piątą oraz ostatnią strofę. Tu protagonista zwraca się ku swojemu sercu, co buduje opozycję: spokojna, stała rzeka – wewnętrzny chaos. Pojawiają się harmoniczne pęknięcia zestawione z rytmicznymi kontrami, nie ma mowy o powtórzeniu statyki początku, ponieważ ten fragment opiera się na wariacjach.

Ciągłość tych łamań pojawia się w *Lied* Furrera nie tylko od sekcji K, gdzie wysokości dźwięku zdają się trwać nieco dłużej niż te, które ustanowił Schubert. Również całość kompozycji Furrera odzwierciedlona nie tylko w tych łamaniach i swoistej stałości, tematycznie nawiązuje do wspominanej pieśni, jak i całej *Podróży zimowej*. Na poziomie struktury uwidacznia się to w dzieleniu poszczególnych sekcji pauzami oraz przez minimalne wariacje pojedynczych gestów i komórek rytmicznych, które pozostają główną zasadą organizującą poszczególne sekcje. I to chyba jest najodpowiedniejsze świadectwo, iż Furrer w jakiś sposób cytuje *Auf dem Flusse*, która może nie ostentacyjnie, ale z założenia „w jakiś sposób" jest obecna.
W pierwszej części utworu spotykamy więc: fortepian, który wchodzi cichymi kwartami w towarzystwie skrzypiec grających szesnastki w tremolo, co też nie postępuje, a funkcjonuje bardziej na zasadzie nieregularnych powtórzeń w przestrzeni tonalnej. I dotyczy tdo wszystkich sekcji *Lied*. Każdy z instrumentów zachowuje właściwą sobie wysokość przy jednocześnie cyklicznej powtarzalności wzorców rytmicznych. Każda sekcja, tak jak każdy dźwięk jej właściwy, zostaje oddzielona pauzami, ale też sekcje są ze sobą powiązane przez wysokość i wsteczne taktowanie, choć nigdy nie brzmią w rzeczywistym zespoleniu.

Charakterystyczny dla *Podróży zimowej* Schuberta jest również brak fabuły. Utwór można zestawić na zasadzie kontrastu z *Córką młynarza*. Cała historia kończy się w zasadzie w pierwszej piosence. Protagonista zmuszony jest do opuszczenia domu ukochanej, a potem mamy już tylko do czynienia z różnymi wariacjami na temat przeżywania utraconej miłości. Bohater tuła się wszędzie, ale najważniejsza staje się jego wewnętrzna podróż przez zróżnicowane stany emocjonalne, powracające wspomnienia i przeczucia. I w tym sensie też *Lied* Furrera krąży, zamknięty w jakimś cyklicznym kręgu, w którym ostatni ton fortepianu zapętla pierwszy wsteczny dźwięk skrzypiec.
Jak zostało wcześniej pokazane, w przypadku *Auf dem Flusse* ukazuje się cała dramaturgia *Podróży zimowej* Schuberta – chociaż z zewnątrz akcja wydaje się nieobecna, w rzeczywistości następuje jej przeniesienie do niewidocznej sfery wnętrza protagonisty. Mam wrażenie, że ten rodzaj nie-tożsamości, napięcie, które nie tematyzuje się w relacji zewnętrznego z wewnętrznym zafascynował Furrera. Można nawet powiedzieć, że jest to furrerowska tematyka, jeżeli przypomnieć choćby jego drugą operę *Narcissus* („Narcyz", 1992/94), w której główny bohater zastanawia się nad problemem tożsamości i nie-tożsamości własnego lustrzanego odbicia. Tak samo rozbity jest protagonista *Podróży zimowej*. I ta tematyka uwidacznia się też w szczegółach struktury muzycznej i w opisywanym wcześniej rozciągnięciu czasu i rejestrów w partiach instrumentalnych. Poszczególne współbrzmiące głosy w każdej z sekcji są tej samej długości pomimo odtwarzania w różnych tempach oraz w tym (co też oddaje tylko tę nierzeczywistą tożsamość), że w próbie zmaterializowania jej dźwiękiem – rozpada się. To również jedna z furrerowskich technik kompozytorskich – umieszczanie określonej siatki, na przykład w materii rytmu, przez którą następuje filtrowanie kolejnych elementów składowych, a pokrywanie innych – tym samym mamy wrażenie obcowania z czymś identycznym i różnym jednocześnie. Furrera interesują, co przyznał w jednym z wywiadów, stadia transformacji materiału:

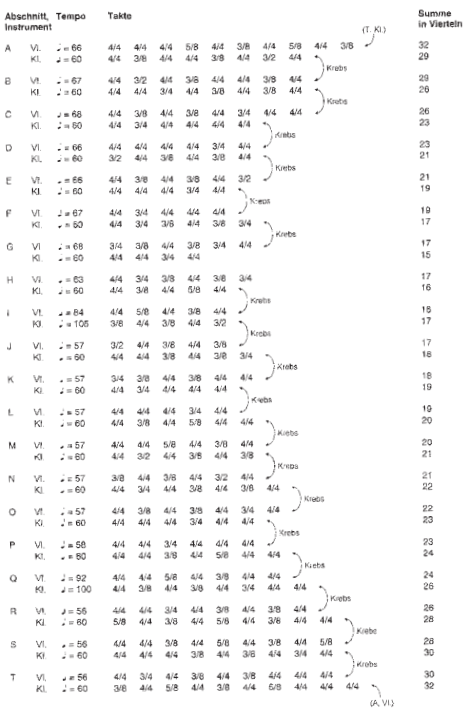
Ryc. 4



Muzycznie fascynuje mnie nawarstwianie ruchu przed jego wygaśnięciem. W tym przypadku warstwy są jakby filtrowane, co daje możliwość przekształcenia jednej w drugą. Zasadniczo pracuję z małymi formami, powtarzającymi się cząstkami dźwiękowymi, które za każdym razem filtrowane są inaczej, aktualizują się. W rezultacie zawsze ulegają jakiejś transformacji. Nad tą koncepcją repetowania, powtarzania i rozwijania – w każdym aspekcie życia – pracowałem intensywnie przez kilka ostatnich lat.[11]

Te przejścia mają dla Furrera fundamentalne znaczenie w kwestii fenomenu percepcji. I uwidacznia się to właśnie w takich kompozycjach, jak *Lied*, w którym dla wszelkich parzystych sekcji rejestry zostają zachowane, ale w jednej sekcji zawsze linia rytmiczna czy instrumentalna nałożona jest na tę drugą, co obrazujea opisywaną wcześniej interakcję tożsamości i nie-tożsamości.

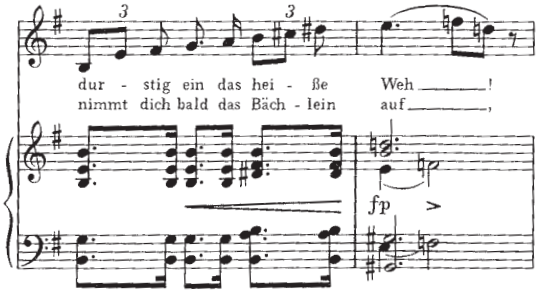
Ryc. 5

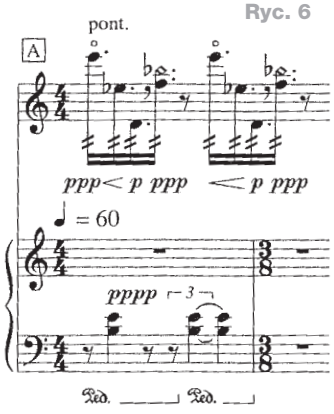


Możliwe, że komponując utwór, Furrer odwołał się też do innej kompozycji, mianowicie – Voicelessness. *The Snow Has No Voice* („Bezgłos. Śnieg nie ma głosu") – jeden z jego pierwszych fortepianowych utworów z 1986 roku przejawia znacząco paralelną strukturę do *Lied*; to nas naprowadza na jeszcze jeden trop – problem autorecepcji. (Ryc. 6)

Partyturę należy czytać tak, jakby dwie linie zawsze biegły jednocześnie – pierwsza z drugą, druga z trzecią itd., z klamrami wyznaczającymi punkt wyjścia. Tak jak w *Lied* pada zróżnicowane taktowanie (jeśli można to stwierdzić) w pojedynczych liniach[12], gdzie zachodzą pewne blokowe kombinacje przyległych wersów, każda z przestrzeni dźwiękowych krzyżuje się z drugą, po czym znika w kolejnych dwóch liniach, a na jej miejsce wchodzi inna, nowa. W ten oto sposób nie odnosi się wrażenia nagłej zmiany w wysokościach dźwięków, a raczej odbiera się je jako powolne „skanowanie"

Ryc. 6





7
Patrz Thomas Schäfer, „Modellfall Mahler" oraz *„Dialekt ohne Erde...", Franz Schubert und das 20.]ahrhundert*, oprac. Otto Kolleritsch, Universal Edition 1998 (Studien zur Wertungsforschung) oraz Rainer Nonnenmann, *„Winterreisen". Komponierte Wege von und zu Franz Schuberts Liederzyklus aus zwei]ahrhunderten*, Noetzel 2006, s. 27–32 (oraz inne wydania tematyczne).

8
Cyt. za Siegfried Mauser, *Schubert-Reflexe bei Wolfgang Rihm und Beat Furrer* [w:] „Dialekt ohne Erde...". Franz Schubert und das 20.]ahrhundert, s. 80-97, cyt. fr. s. 85.

9
Zapis partytury nie powinien jednak wprawiać nikogo w irytację, ponieważ zabieg nie znajduje swojego odbicia w proporcjach czasowania. Na przykład pierwszy takt 4/4 skrzypiec w A trwa krócej niż pianino, ale ze względów praktycznych zapisany jest w długich nutach. Gdyby chcieć różnice czasowe oznaczać na papierze, należałoby chyba pokusić się o nacisk na dużo większą partyturę.

10
Patrz S. Mauser, op. cit., s. 86.

11
Patrick Müller, M6gliche Orte einer Handlung. Gespracb mit Beat Furrer zu. seiner neuem Oper „Invoocation" [w:] „dissonanz" 81, czerwiec 2003, s. 16–19 (cyt. fr. s. 19).

Patrz też Daniel Ender, *Der Klang der Fremde und der Verlust von Erinnerung. Ein Gesprach mit dem Kompenisten Beat Furrer vor der Uraufführung seines neues Musiktheaters „Wüstenbuch" am Theater Basel* [w:] „Neue Zürcher Zeitung", 13 marca 2010, s. 65.

12
W przeciwieństwie do Lied, w zapisie papierowym da się zauważyć, że wskaźniki odzwierciedlają również długości brzmień.

13
Furrer podczas jednego ze spotkań (6 marca 2008 w Bazylei) zaprzeczył, usłyszawszy podobne pytanie. Tytuł i podtytuł jego kompozycji na fortepian nawiązują do opowiadania amerykańskiej pisarki Sylvii Plath.

14
Daniel Felsenfeld, Beat Furrer [w:] *andante*, czerwiec 2001, tu cyt. za: www.andante.com/article/article.cfm?id=12744, data dostępu: 5.12.2007
Patrz też pozostałe wypowiedzi Beata Furrera w rozmowie z Martinem Kalteneckerem we wkładce do płyty Fama, s. 22 i 23.

15
Daniel Ender, *Der Klang der Fremde und der Verlust von Erinnerung*, s. 65.

przestrzeni tonalnej (jak w końcówce utworu, gdy przedłużany fortepian znajduje się już na skraju swoich rejestrów). Ponadto w obydwu dziełach Furrera na początku mamy do czynienia z widoczną analogią w konstrukcji wysokości dźwięków. Co prawda *Voicelesness* nie nawiązuje do schubertowskiej kompozycji *Auf dem Flusse*[13], ale mimo wszystko – podobnie jak ***Lied*** – (prawdopodobnie zawiera jej rezonans. Oczywiście, ten rodzaj przepuszczalności działa na poziomie percepcji relacyjnej, która (w *Lied*) osadza się na paralelach fragmentów do całości. Ale oprócz zabawowego aspektu śledzenia procesów percepcyjnych, istnieje jeszcze jedna analogia pomiędzy partią fortepianu a utworem Schuberta, która ujawnia się jako wręcz fizyczne napięcie pomiędzy kategoriami tożsamości i nie-tożsamości, co niweluje po trosze ten radośniejszy aspekt.

Rezonanse strukturalne: Feldman a Furrer

W niniejszej części mojej pracy skupię się na analogiach w twórczości Mortona Feldmana i Beata Furrera. Przede wszystkim: rzecz nie będzie dotyczyła cytatów, adaptacji czy innych aluzji do muzyki Feldmana, ale raczej paraleli strukturalnych w formach muzycznych u obydwu kompozytorów. Furrer niejednokrotnie w wywiadach wspominał o ogromnym oddziaływaniu Feldmana na jego aktywność muzyczną, przede wszystkim na jego rozumienie form. Pytany o jakikolwiek bezpośredni wpływ, oświadczył: „It's not a direct influence because my music sounds very different. But his [Feldman's] idea of form was always a great fascination for me" („Nie mogę mówić o bezpośrednim wpływie, ponieważ moja muzyka brzmi zupełnie inaczej. Ale jego [Feldmana] rozumienie formy było dla mnie zawsze niezmiernie fascynujące")[14] .

Przede wszystkim późne kompozycje Feldmana ze swoistą strukturą małych fragmentów, która często się powtarza – zazwyczaj w minimalnych wariacjach – generują wrażenie czegoś pomiędzy statyką a rozwojem. Przy bliższym oglądzie da się wyłapać pewne ledwo zauważalne zmiany, które wybijają się dopiero po ogarnięciu szerszych obszarów przedziałów czasowych. Podobną procesualność można przypisać *Lied* Furrera. Wpisane weń takty sprawiają wrażenie przepisanych z Feldmana. Na przykład, w partii fortepianu w sekcji A są wygrywane dwie kwarty na takt, ale projekt rytmiczny sprawia wrażenie wolniejszego. Na pierwszy rzut oka jest to może skromny i mało znaczący dla rozwoju całości szczegół, ale Furrer w oparciu o ten zabieg „rozpuszcza" dany fragment, kolejny dźwięk czyniąc punktem centralnym odniesienia kolejnej partii. Muzyk podkreślił któregoś razu: „Nawet pojedynczy dźwięk jest dramatyczny i procesualny"[15]. Do powyższego przykładu można również odnieść zastosowanie podobnej formuły we wcześniejszym dziele Feldmana z 1973 roku – *For Frank O'Hara* na flet, klarnet, perkusję, fortepian, skrzypce i wiolonczelę. (Ryc. 7)

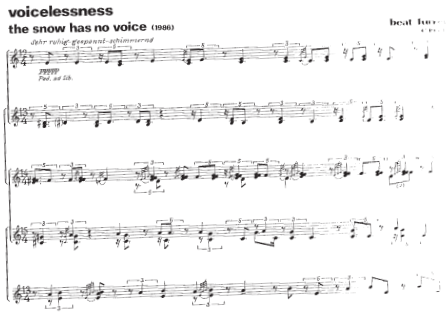
W tej kompozycji Feldman generuje formę muzyczną polegającą na kombinacji pojedynczych tonów w formie wariacji, ale bez budowania długofalowych, powtarzających się wzorów, co będzie dla niego charakterystyczne w latach późniejszych. To technika miksowania „zatrzymanych" dźwięków z nowymi, które pozostając w ruchu budują nowy skład brzmieniowy, w którym kolejny ton dźwięk nie powtarza poprzedniego, ale nabudowuje multiperspektywiczną sieć zróżnicowanych, ale powiązanych ze sobą parametrów. Większość rejestrów pozostaje jednak utrzymana, zmieniają się tylko instrumentacja – poszczególne instrumenty wchodzą jednocześnie, ale utrzymują się na różnych poziomach długości brzmień, niektóre akordy wydobywa się w innym punkcie czasowym oraz są zestawiane z innymi tonami lub artykulacjami. Prześledźmy więc odniesienie do powyższego przykładu linię fortepianu: H1 – C – D – e1 – f1 – e2 – f2 trzykrotnie, przy pierwszym razie (takt 3) z des 1 w indeksie górnym ksylofonu, przy drugim (takt 13) zestawiony z dźwiękiem wood blocku, a przy trzecim (takt 22) – solo. Również kolejne dźwięki są nawzajem paralelne w zakresie strukturalnego zestrojenia rejestrów, podobnie w przypadku chromatycznych brzmień trzech tonów od taktu 6 (flet, gong, wiolonczela) oraz w takcie piętnastym (flet, klarnet, wiolonczela). Jednak przy pierwszym razie jest on rozłożony na cztery oktawy, a przy takcie 15 wybrzmiewa w bliższym położeniu.
Ten strukturalny zabieg częściowych retencji i ich utrzymywania odzwierciedla się też w muzyce Furrera. I zasadniczo ta reguła realizuje się w *Lied* na płaszczyźnie wysokości dźwięków i ich nakładania się w już zagranym materiale. U Feldmana jednak objawia się podobne dążenie w wariantywnych postępach rozplanowanych na małe jednostki czasu, głównie w grupach złożonych z dwóch lub trzech taktów od podstawowego, co natomiast znajdzie zastosowanie w innym utworze – *Time out* / z 1995 roku na harfę i smyczki. (Ryc. 8)

Podobnie jak Feldman, Furrer przepracowuje antagonistyczne zestawianie zróżnicowanych brzmień, nawet jeśli mamy do czynienia z wrażeniem ich nagromadzenia, jak w *For Frank O'Hara*. Tutaj to, co dotyczy zróżnicowanych parametrów konstrukcyjnych, osadza się na przemieszaniu już zagranych elementów z nowododanymi. Na przykład, pierwszy akord harfy w wybranych fragmentach powtarza się zaraz po partii smyczków, co wpływa na zmianę jego zabarwienia oraz dynamiki. Te same rejestry c – d – es odbijają się w późniejszych partiach smyczkowych (takt 194), ale pojawiają się już w niższym rejestrze uzupełnione o dodatkowe h skrzypiec. Jednak w drugim akordzie harfy (takt 194) z pierwszego wywodzą się: dźwięk c, d pojawiający się teraz w innej oktawie oraz klamry, które dalej zostają uzupełnione o kolejne dźwięki (g i as). Tak utworzonny miks brzmień z tercji i sekund powtórzy się w takcie 198 oraz, tym razem w rejestrze h przedłużonym o as, ponowi się w takcie 200. Tym samym ukazuje się zastosowanie w utworze Furrera technika mieszania minimalnych wariacji – jeden element zostaje utrzymany, inny zmieniony, a jeszcze inny porzucony na rzecz zastąpienia go nowym. To muzyka permanentnej wariacji zróżnicowanych lub powtarzanych wciąż od nowa konstelacji brzmieniowych.

Rezonans historii

W każdym rodzaju recepcji, rozumianej jako działanie kulturowe, uobecnia się pewna relacyjna mikrostruktura oparta na dialogicznej wymianie pomiędzy subiektywnym „ja" a obiektem – „innym". Nie jest to jednak w żadnym stopniu arbitralne, bo kwestia tego, co i jak się postrzega zawsze opiera się na relacji rzeczy, które wnosi obcujący (swoją intencję czy zaplecze kulturowe) oraz tego, co przekazuje ów obiekt. W procesie wymiany pomiędzy różnymi rodzajami doświadczenia i percepcji ujawnia się zasada wielości znaczeń (mniej lub bardziej zróżnicowanych), które dotyczą podmiotu poznawczego. Żadne z nich nie powinno jednak być deprecjonowane, należy je po prostu rozważać jako sumę aktualnie obowiązujących norm, które później sumują się w ostatecznym wrażeniu. W tym sensie recepcja obiektów jako takich może być różna w zależności od obcującego. Jak konstatuje Ralf Konnersmann:

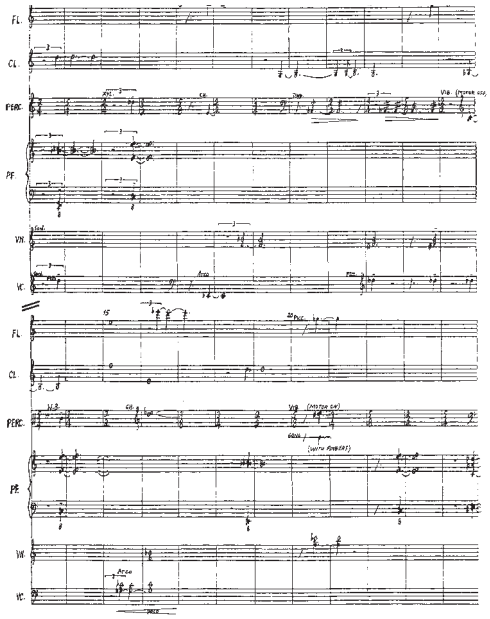
Ryc. 7



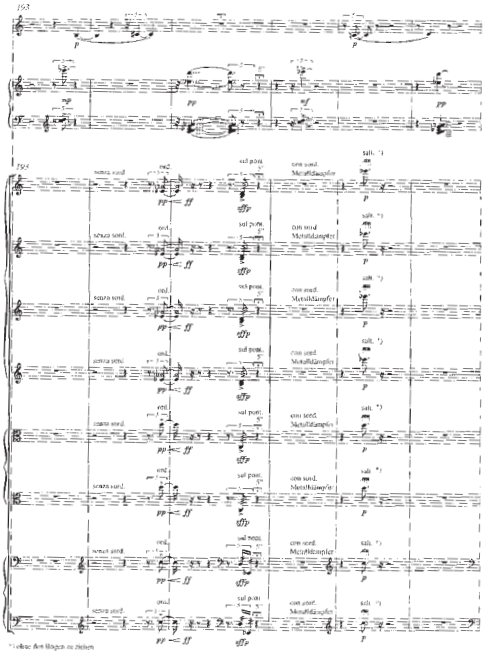
Proces recepcji jest tym, co wtłacza się w obiekt i tym, co on oddaje. Bywa pełen zakłóceń i sprzecznych informacji. Zmienia się zależnie od upodobań i indywidualnych zamiarów, przekształceń czasu i przestrzeni, przesuwania granic norm i kontekstów, zrywania danych relacji i formowania nowych.[16]

W ujęciu Konnersmanna zróżnicowanie czynności percepcyjnych opiera się na przekonaniu o każdorazowym przepuszczaniu obiektu przez poznający go podmiot. Implikuje tym samym istnienie perspektywy historycznej, opartej na relacji ścierania się, w której podmiot zakłada, że obiekt istnieje jeszcze przed procesem jego poznania. Tym samym recepcja nie powinna być pojmowana jako teraźniejsze postrzeganie historycznego obiektu, ale jest raczej aktywnym konstytuowaniem się wobec zastanej tradycji – bo żeby dotrzeć do jej esencji, należy wciąż od nowa podejmować proces aktualizowania danych. W *Lied* Furrera było niezwykle widoczne świadome transponowanie pieśni Schuberta poprzez podjęcie z nią dialogu tak, by obydwa komunikaty, rezonując, pozostały w jednym obrazie. Współbrzmią więc i wzajemnie asymilują swoje dźwięki, przekazując też aspekt tradycji, który ze sobą wnoszą. Tym samym obydwa przekazy wciąż się aktualizują, a dodatkowo – angażują nas w formowanie dalszych podziałów.

Ryc. 8



Ryc. 9



16
Ralf Konnersmann, *Kulturelle Tatsachen, Frankfurt nad Menem*, Wydaw. Suhrkamp 2006, s. 260.

Ryc. 1
Franz Schubert, *Auf dem Flusse* (pieśń VII *Podróży zimowej*), takty 1–20.
(przekład pieśni:
„Ty, rzeko, coś szumiała,
Falami jasnych wód,
Prąd wartki twój uwięził,
Okrutny, szklisty lód.
Pod twardą twą powłoką
Twa fala cicho śpi,
Powstrzymał cię w tym biegu,
Mróz bezlitośnie zły.").

Ryc. 2
jw., takty 41–57.
(przekład pieśni:
„Ach, serce, w tej martwej wodzie,
Czyż możesz cicho śnić?
Czy tak jak w mojej piersi
Wciąż mocno będziesz bić?"
[wg S. Barańczaka]).

Ryc. 3
Beat Furrer, *Lied*, na skrzypce i fortepian (1993), sekcje A–D.

Ryc. 4
Tempo, taktowanie i ilości ćwiartek na sekcję w Lied Beata Furrera.

Ryc. 5
Franz Schubert, „Wasserfluth" (pieśń VI *Podróży zimowej*), takt 11 oraz *Lied* (na skrzypce i fortepian) Beata Furrera (1993), początek sekcji A.

Ryc. 6
Voicelessness. The Snow Has No Voice (na fortepian) Beata Furrera (1986), strona 1.

Ryc. 7
Morton Feldman, *For Frank O'Hara* na flet, klarnet, perkusję, fortepian, skrzypce, wiolonczelę (1973), takty 1–24.

Wewnątrz i na zewnątrz

Teoria tak zwanych mikrointerwałów

Balz Trümpy

Jaka motywacja kieruje kompozytorem dorastającym w funkcjonującym od stuleci systemie dźwiękowym, który stanowi punkt wyjścia jego twórczego rozwoju, a w klasycznych arcydziełach towarzyszy mu niczym latarnia morska, rozświetlając mroczne początki jego kariery? Co sprawia, że kompozytor porzuca ten system, by na nowo odkryć i zdefiniować elementy swojego języka? Być może czysta ciekawość eksperymentatora, może potrzeba, by sprawdzić swoje pomysły w nieznanym krajobrazie muzycznym i nadać im przez to świeżości. Ale równie dobrze może być to wewnętrzne przeczucie, że w zastygłym i tradycyjnym, wielokrotnie bezmyślnie powtarzanym i zużytym już materiale nie odnajdzie się więcej blasku; trzeba zmierzyć się z korzeniami języka dźwięków.
Coś podobnego byłoby nie do pomyślenia w innych dziedzinach sztuki: malarz nie może „wynaleźć" nowych odcieni i wzorników kolorów, również język nie pozwala na to, by pomysłodawca nowych znaczeń mógł rozszerzyć poszczególne głoski i sylaby albo na nowo rozsądnie sklasyfikować zasady gramatyczne. Nowe, „niebywałe", jeszcze niewypowiedziane, może się tu odbywać jedynie na płaszczyźnie idei i zmysłu, a nie na poziomie nośnika sensu i pomysłu.

Mówiąc o takim kompozytorze jak Klaus Huber, mając na uwadze skierowanie podstawowego materiału jego języka na nowe ścieżki, można założyć, że decyzja ta powstała z wewnętrznego przekonania i potrzeby. Jak Huber wielokrotnie podkreślał, u podstaw jego decyzji, by zająć się tak zwanymi miktrointerwałami stała potrzeba „uwolnienia się z uścisku równomiernie temperowanej, wszechobecnej chromatyki, bez żadnych kroków w tył"[1]. „Pan-chromatykę z jej dwunastoma dźwiękami na oktawę, z identycznie brzmiącymi półinterwałami" postrzega jako „staroświecką, zużytą i przeżytą"[2].

Za tymi słowami stoi z jednej strony absolutny muzyk z poczuciem odpowiedzialności w stosunku do materiału, z drugiej zaś zaangażowany społecznie i politycznie artysta – u Hubera obydwa aspekty tworzą swego rodzaju *unio mystica* – bo między wierszami pobrzmiewa zniesławienie pan-chromatyki rozumiane jako żądanie wyzwolenia się z uścisku tradycyjnego systemu władzy.
I faktycznie, równomiernie temperowany strój można łatwo napiętnować jako jednostronnego zwycięzcę we współzawodnictwie wielu innych systemów. Zwycięzcę, który wraz ze wzmocnieniem pozycji i wzrostem zamożności sytego i konserwatywnego mieszczaństwa wzmocnił się jeszcze bardziej.
Tutaj na miejscu wydaje się pytanie: czy w ogóle istnieje temperowana muzyka? Odpowiedź jest już znana – nie istnieje; może poza jednym wyjątkiem, który zostanie przedstawiony później.

Kiedy podczas zajęć teoretycznych omawiam chromatyczne interwały, przeprowadzam ćwiczenie słuchowe, które powinno wyjaśnić następującą tezę wyjściową: interwały chromatyczne są tylko pośrednie, to znaczy zrozumiałe poprzez rozwiązanie w stosunku do podanej toniki. Gram na fortepianie z miejsca rozpoznawalną wielką tercję c^1-e^1, a następnie temat z fugi cis-moll z pierwszego tomu *Das Wohltemperierte Klavier*, w której te same „wartości klawiszy" [*Tastenwert*][3] rozbrzmiewają ponownie przeobrażone enharmonicznie jako his-e^1. Następne ćwiczenie, polegające na porównaniu dwóch usłyszanych interwałów – wielkiej tercji i zmniejszonej kwarty pod względem ich napięcia muzycznego oraz postrzegania wysokości dźwięków – prowadzi zazwyczaj do powstania radykalnie sprzecznych wypowiedzi. Jedni słyszą zmniejszoną kwartę jako interwał węższy niż wielka tercja, dla drugich jest zupełnie odwrotnie. Obydwa stwierdzenia są – w zależności od punktu widzenia – prawidłowe! Jeśli wyjdziemy od proporcji akustyczno-fizycznych, zmniejszona kwarta jest wprawdzie większa od czystej tercji, ale wrażenie wąskości powstaje wtedy, gdy zmniejszoną kwartę słyszę jako interwał wyprowadzony poprzez alterację z kwarty czystej: powoduje w ten sposób wrażenie „ściśnięcia", „pomniejszenia do wnętrza", w przeciwieństwie do prezentującej się otwarcie w przestrzeni wielkiej tercji. Wewnętrzne napięcie zredukowanej kwarty natomiast sprawia – poprzez swoistą elastyczną przeciwsiłę, która przeciwstawia się alteracji – że ma ona tendencję do zawracania skrajnych dźwięków do naturalnego punktu wyjściowego czystej kwarty,

co powoduje wrażenie „ukrytej wielkości". Dopiero rozwiązanie na tercję cis¹-e¹ w relacji do danej toniki uwalnia napięcie i nadaje chromatycznemu interwałowi jego znaczenie jako kombinacji podwyższonego siódmego stopnia i trzeciego stopnia w cis-moll. Ten sam interwal mógłby się rozwiązać w A-dur na trzeci i piąty stopień albo – przekształcony enharmonicznie w c¹-fes¹ – na des-moll, c-moll albo as-dur. W dwóch ostatnich przypadkach odczuwanie wartości klawiszy jest znów zupełnie inne, ponieważ to nie dolny dźwięk odbierany jest jako stopień alterowany, lecz górny!

Przykład ten dobitnie ukazuje, że temperowany strój nie jest niczym innym jak tylko „narzędziem", przy pomocy którego możemy uczynić słyszalnymi skrajnie złożone i skomplikowane związki interwałów siedmiostopniowej diatoniki rozszerzonej do chromatyki i enharmonii. „Słyszalnymi" nie znaczy jednak: „akustycznie" słyszalnymi, lecz doświadczanymi w wewnętrznej wyobraźni.

Równoległe prowadzenie oktawy w dwunastu półtonach, które utorowało drogę tryumfalnemu pochodowi instrumentów klawiszowych, nie jest w żadnym wypadku podstawą „właściwej" muzyki niezależnie od stylu, tylko szarym, nic nie mówiącym uporządkowaniem dźwięków, które jako jedynie dwuwymiarowy „akustyczny obraz" ma w sobie potencjał bycia interpretowanym w naszej wewnętrznej wyobraźni na dowolne interwały, dźwięki prowadzące, tryby i akordy etc. i wytwarzania w ten sposób głębokich muzycznych wymiarów. W nic nie mówiącej pasywności stroju równomiernie temperowanego odbija się bardzo dokładnie dźwięk fortepianu, który jest – można rzec – biały i płaski, jego obwiednia jest nieruchoma, a barwa dźwięku po uderzeniu w klawisz nie pozwala się modulować:. To właśnie sprawia, że instrument ten może uruchamiać najbarwniejsze i najbardziej wyraziste wewnętrzne wyobrażenia, ponieważ neutralność dźwięku daje największą możliwość transcendowania go do wewnętrznych wyobrażeń.

Nie chodzi w tym o jakiekolwiek sugestie i fantazje: świat wewnętrznych muzycznych wyobraźni jest tak samo realny, jak zewnętrzne akustyczne drgania. Jeśli wyobrazimy sobie temat fugi cis-Moll jako temperowany, wtedy nie zrozumiemy zależności między jego dźwiękami, uderzany dźwięk możemy jedynie – i nie ma to nic wspólnego z wykształceniem muzycznym – usłyszeć jako np. his i wewnętrznie odczuwalny interwał odebrać odpowiednio inaczej, ażeby w ogóle mogła powstać jakakolwiek wypowiedź muzyczna[4].

Skomplikowane oddziaływanie pomiędzy zewnętrznym, fizycznym dźwiękiem a wewnętrznym muzycznym wyobrażeniem jasno zostało w sposób najjaśniejszy i najbardziej precyzyjny opisane przez teoretyka muzyki Ernsta Kurtha. W *Psychologii muzyki* [5] uogólnia on koncepcję muzycznego postrzegania i implikacje rozumienia muzyki, jak to już wcześniej przedstawił w pismach o Bachu, Wagnerze i Brucknerze. Dla Kurtha odbierany dźwięk, który w swojej czystej formie jest zjawiskiem prostym i jednolitym, jest też łącznikiem między siłami, które biorą udział w pierwotnym procesie muzycznego postrzegania. Po jednej stronie mamy bowiem zewnętrzny, fizyczny świat, w którym procesy drgań molekuł powietrza zachodzą według pewnych reguł i tym samym oddziałują na bębenek i nerw słuchowy. W trudnym do umiejscowienia punkcie – gdzieś pomiędzy ciałem a duchem – następują owe wyjątkowo złożone zdarzenia prowadzące do ważnej jedności, który odbieramy jako ton, względnie jako dźwięk. Dokładnie w tym miejscu – być może trzeba by było tu wyjść raczej od znaczenia pola w teorii nieostrości w fizyce kwantowej – drgania energetyczne spotykają, by tak rzec, od innej strony wewnętrzny świat psychiki, który w swojej istocie jest również nadzwyczaj złożony, aktywny w fenomenie dźwięku i przekształca ów dźwięk w nośnik znaczenia i treści. Przy tym dźwięk doświadcza zmian, które w zależności od powiązań semantycznych mogą rozciągać się aż po podstawowe jego parametry, to znaczy wysokość dźwięku, jak w wyżej zarysowanym prawidłowo słyszanym równomiernie temperowanym stroju. Ale również w innych aspektach dźwięku zetknięcie psychicznej energii z fizycznym mierzalnym odgłosem oddziałuje w taki sposób, że istota tego ostatniego zostaje zmieniona i właściwie siłą sprowadzona na dobrą drogę, aby w pierwszej kolejności stać się nośnikiem znaczenia. W odróżnieniu od pojmowania fizycznego[6], w myśl którego to proces wibracji zawiera w sobie istotne wydarzanie się dźwięków i muzyczny sens, według Kurtha to aparat psychologiczny jest drugim aktywnym partnerem przy powstawaniu muzyki. Dopiero dzięki niemu, poprzez połączenie się molekuł powietrza i ich przetworzenia nerwowego przez właściwości mózgu, powstaje sensowna muzyczna wypowiedź.

W tym procesie przemiany ton w przedziwny sposób traci swoją mierzalność. Ujmując to obrazowo – mówimy tu o materialnym przedmiocie energii twórczej. Kurth w swojej psychologii muzyki wychodzi od teorii Gestalt, którą na początku XIX wieku sformułował Christan von Ehrenfels[7], a potem kontynuował m. in. Max Wertheimer[8]. Jej podstawowe założenie, że postać [*Gestalt*] – można również powiedzieć: jednostka znacząca – jest czymś więcej, niż tylko sumą własnych elementów, ponieważ w percepcji następuje moment, który jest niezależny od odczuć i powoduje, że każdy składnik, każda część zależy od całości, wpływa zarówno na całość, jak i na pozostałe jej części, i w swego rodzaju sprzężeniu zwrotnym jest przez nie znowu przemieniany. Owe podstawowe założenia stosuje Kurth na wszystkich płaszczyznach muzyki i teorii muzyki: od dźwięku po interwał, od motywu i melodii po formę.

Kurth projektuje zatem „podwójny świat" wraz z wewnętrznym i zewnętrznym uwarunkowaniem jego praw. Mimo to jego podstawowe postrzeganie nie jest dualistyczne, ponieważ obydwa światy warunkują się nawzajem i łączą się w prostocie i jedności postaci. W ten sposób Kurth staje w opozycji do podejścia pitagorejskiego, które dające się ująć w liczbach. Prawa związków przyczynowo-skutkowych (względnie relacji drgań) widzi jako bezpośrednie odbicie postrzegania muzycznego[9]. Dla Kurtha te fizyczne reguły nie pozostają w przyczynowym związku z wewnętrznym muzycznym postrzeganiem i jego wywodzącej się z teorii Gestalt mierzalności; powstaje raczej swego rodzaju korelacja między dwoma światami, która z jednej strony daje się wyrazić poprzez liczby, z drugiej zaś przez Gestalt. Z tego można implikować, że system dźwiękowy nie da się jednostronnie objaśnić poprzez relacje drgań. Przy podobnych próbach wyjaśnienia problem tkwi przede wszystkim w zastosowaniu mikrointerwałów w kompozycji: ich wyprowadzenie z fizyczno-akustycznych reguł systemu tonalnego nie jest ani rodzajem stanowiska kompozytorskiego, ani teorią, którą w przypadku niektórych kompozytorów – należy do nich Klaus Huber – możemy te interwały sensownie wytłumaczyć, gdy u innych twórców brzmią one po prostu jak źle nastrojona muzyka.

Szczególnie skala ćwierćtonowa jest tutaj narażona na przedstawienie w postaci czystego konstruktu, co przy zastosowaniu w kompozycji może wywoływać zakłopotanie

lub irytację, zamiast tak naprawdę wskazywać nowe ścieżki. Główna przyczyna polega na tym, że właśnie skala temperowana, której muzyczną bezsensowność już wykazaliśmy, brana jest za podstawę dla dalszych podziałów. W muzyce ćwierćtonowej – jak to opisuje Huber[10] – nie jest potęgowana chromatyka półtonów, ale pozbawiony sensu obraz skali temperowanej, który z chromatyką w muzycznym sensie nie ma nic wspólnego.

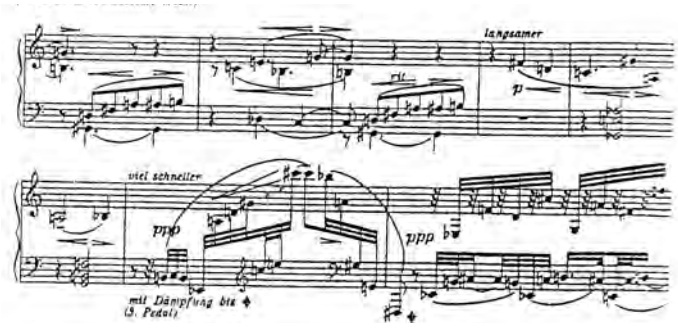
W związku z tym znaczący może być fakt, że Pierre Boulez wczesne swoje dzieło, w dwóch frazach oparte na ćwierćtonach, który to zabieg powoduje słynny kunsztowny efekt „brzęczenia", później mógł opracować jako wersję już bez ćwierćtonów. Chodzi o trzecią wersję *Le Visage Nuptinal* na sopran, alt, chór żeński i orkiestrę z lat 1988/89, która opiera się na drugiej wersji z okresu 1948-1953, a ta z kolei wywodzi się od wersji z 1946[11] roku na sopran i dwa ondes martenot. Trzecia wersja nie jest jednak – dotyczy to obydwu wcześniej ćwierćtonowych fraz – zaledwie rodzajem orkiestracji, ale przełożeniem dzieła muzycznego z jednego systemu dźwiękowego na inny! Podobne przedsięwzięcie, na przykład „przeliterowane" w diatonicznym systemie dźwiękowym dzieło Regera, działa defamiliaryzująco i uwidacznia, jak mocno w tym przypadku wypowiedź muzyczna, sedno przekazu muzycznego, jest powiązana z systemem dźwiękowym. W końcu przy takiej redukcji tworzy się bazę dla chromatyki i enharmonii, co nie dotyczy jednak systemu ćwierćtonowego, ponieważ ten, jako sztucznie narzucony, wywodzący się z mechanicznie wytworzonej skali, jest systemem równie mechanicznie zmienionym. Trudno wyraźniej niż na przykładzie *Le Visage Nuptinal* ukazać, jak niewiele ten system dźwiękowy ma wspólnego z realnym wewnętrznym wyobrażeniem i sensem muzyki; uzyskany z ćwierćtonowej wersji dwunastotonowy utwór brzmi logicznie i przekonująco, a można założyć, że w przypadku dzieła Regera raczej tak nie było. O tym, jak pod tym względem inaczej mają się sprawy w przypadku Hubera, będzie mowa później.

Pozycję kluczową w kwestii stosunków między wewnętrznym a zewnętrznym prawem muzyki zajmuje technika szeregowa, przede wszystkim muzyka dwunastotonowa. Według teorii Schönberga ta ostatnia przedstawia muzyczne zastosowanie stroju temperowanego i stanowi, jak się zdaje, doskonały przykład na to, o czym tu mówiliśmy. Jak wiadomo teoretyczny postulat „emancypacji dysharmonii"[12] i powiązana z nim relatywizacja pojęcia konsonansu doprowadziły Schönberga do wprowadzenia techniki szeregowej, według której dwanaście równoprawnych tonów, można by rzec, płynie swobodnie i niezależnie w pozbawionej wymiaru przestrzeni[13]. Jak to ma zazwyczaj miejsce u Schönberga, mamy tu do czynienia z „nieporozumieniem twórczym". Brak samoanalizy i zdolności adekwatnej oceny własnej muzyki zaowocował zaskakującymi i radykalnie nowymi rozwiązaniami. Dzieła, w których kompozytor z początku badał nieodnoszącą się do harmoniki tonikę, opierają się tylko pozornie na emancypacji dysharmonii: dysonans jest przecież napięciem, a ono może się manifestować na wiele muzycznych sposobów. Weźmy jako przykład temat pierwszej części *Drei Klavierstücke, Op. 11* (1909).

Ryc. 1

Główne wrażenie „modalne" w tej krótkiej melodii siedmiu dźwięków, która zawiera naprawdę złożone stany napięcia i rozprężenia, opiera się na operującej w tle opadającej całotonowej skali h¹-a¹-g¹-f¹. Przez to oba dźwięki gis¹i e¹ działają jak „dysonanse"; ale, co interesujące, obydwa przypadają na moment nieakcentowany, co potęguje wrażenie, że chodzi o dźwięki poboczn[14]. I tak melodia kończy się na e¹ w sposób, powiedzmy, otwarty, „połowicznie". Jako odpowiedź rzeczywiście kluczową (końcową) na poprzednie frazy, potraktujmy takty 9-11:

Ryc. 2

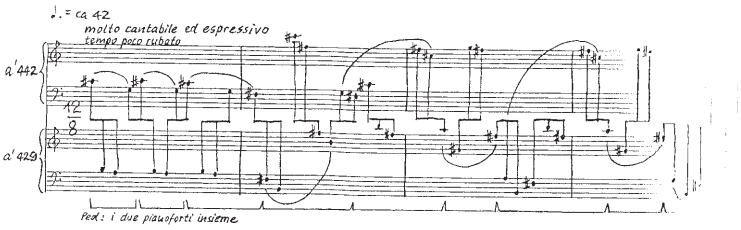


Tu pojawia się druga możliwość zastosowania skali całotonowej, w której końcowy dźwięk b, jako część składowa tej skali będący zatem spół-głoską [*Kon-sonant*], jest osiągalny przez narastające „wstrzymanie". Równocześnie poprzez te konstelacje powstają na drugorzędnej płaszczyźnie napięcia, które implikują zjawisko enharmonii: w otwartej frazie (porównaj Ryc. 1.) dotyczy to drugiego dźwięku, który w ogólnym kontekście powinien być słyszany jako gis¹ albo as¹, w zależności od tego, czy odniesiemy go do h¹ i e¹, czy do a¹ i f¹. Słynna beztroska Schönberga, jeśli chodzi o notacje enharmonicznie takich samych wysokości dźwięków[15] pokazuje, jak niewiele w zasadzie rozumiał z tego, co podpowiadał mu jego niewiarygodnie wszechstronny zmysł intuicji. Moim zdaniem, w dziełach następujących po op. 23. koncept intelektualny zepchnął głęboko w cień ów dar intuicji, który doprowadził był do powstania takich arcydzieł jak *Erwartung*, tak że abstrakcyjny i muzycznie właściwie bezsensowny cel muzyki, która miałaby przedstawiać „niebo Swedenborga"[16], techniką dwunastotonową daje się właściwie prawie zrealizować.

To, do jakiego stopnia w arcydziełach, które zostały napisane przy użyciu tej techniki – znajdziemy je raczej u Webera i Berga niż u Schönberga – ukryte napięcie między tonami, które nie wyraża się w końcu w ciężkości notacji, może „przetrwać" pomimo abstrakcyjnej koncepcji, wymagałoby osobnego zbadania. Badanie takie musiałoby uwzględnić dokładnie dla każdego z dzieł, czy teoretyczne intencje kompozytora zbiegają się z wrażeniami z odsłuchu, czy też nie. Z aporii, w którą nas wprowadziła w latach 60. technika seryjna i której skutki są odczuwalne do tej pory, istnieją w kwestii reorganizacji materiału dźwiękowego – jeśli wyjdziemy od „odgłosów" i innych nieokreślonych stosunków wysokości dźwięków – dwie możliwe drogi wyjścia. Jedna polega na uporządkowaniu na nowo systemu dźwięków wyszedłszy od korzeni, poprzez porzucenie jako głównej zasady porządkującej półtonowego podziału oktawy, a w ekstremalnych przypadkach oktawy samej w sobie; inna droga operuje dalej na wywodzących się historycznie z zachodniej muzyki relacjach w wysokościach dźwięków, ale posługuje się nimi w zupełnie inny sposób, techniką seryjną. Do pierwszych prób na polu muzyki ćwierćtonowej należą *Three Quarter Tone Pieces* z lat 1913 i 1924 autorstwa Charlesa Ivesa (chociaż druga ich część dałaby się bez znaczącej utraty substancji zagrać na dwóch tak samo nastrojonych fortepianach).

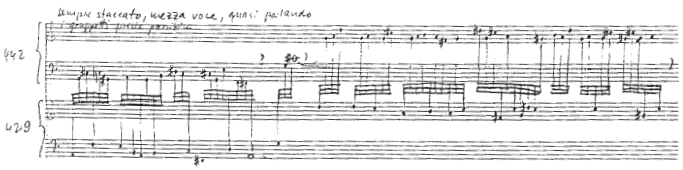
Wskazuje to sam Ives, pisząc: „Druga fraza […] składa się faktycznie z rytmicznych kontrastów czy też podziałów pomiędzy dwoma fortepianami. Z punktu widzenia czystej harmoniki ćwierćtonowej nie jest to zbyt owocne”[17]. Przez zastosowanie powtórzeń całych pasaży w ćwierćtonowych odstępach dzieło to porusza jednak kluczową fenomenologiczną kwestię: czy mamy tu do czynienia z powtórzeniami, czy sekwencjami? Z czym wiąże się również pytanie: jak duża powinna być różnica frekwencji między dwoma tonami, ażeby mogła być odebrana jako własna tożsamość wysokości dźwięków? W odpowiedzi należy znowu wytyczyć wyraźną granicę między tym, czy poruszamy się w płaszczyźnie zewnętrznych akustycznych frekwencji, czy chodzi tu już o przełożenie na wewnętrzny sens twórczy: konkluzja może brzmieć za każdym razem inaczej. Ponieważ nierozerwalnie związane z kontekstem wewnętrznym przeżywanie wysokości dźwięków stoi w bezpośrednim związku z daną jej składnią, dźwięk może przy znanym zabiegu podwyższenia dźwięków prowadzących, jakiego chętnie używali skrzypkowie w muzyce charakterystycznej dla późnego romantyzmu, znacząco odbiegać od swojej akustyczno-fizycznej frekwencji, nie tracąc przy tym własnej tożsamości, podczas gdy zmiana wysokości dźwięku w obrębie jednej składni, która operuje na mikrointerwałach, jest już słyszana jako zmiana *tożsamości* wysokości dźwięków. Ale i to pod warunkiem, że muzyczna idea systemu dźwiękowego immanentnie zawiera interwały; wszystko inne prowadzi jedynie do namnożenia irytacji, które powodują, że wymyślone przez kompozytora interwały nie „docierają” do słuchacza, ponieważ jego wewnętrzny system muzyczny nie może rozpoznać tych zależności. To, że przekazanie „muzycznego przesłania” może zajść poprzez problematyczne ćwierćtony, wzorcowo ukazuje *Kabinett mit Vierteltönen* Rolanda Mosera z lat 1986-1987. Cykl ten dokładnie obrazuje, że przy muzyce ćwierćtonowej oprócz wysokości dźwięków w doświadczenie słyszenia zaangażowane są również inne parametry: kiedy przy jednogłosowej *Melodia per una voce sola* dźwięki różnią się od siebie poprzez „stan spoczynku”, powstaje znajomy i celowo tu wywołany efekt, dzięki któremu ucho balansuje pomiędzy wrażeniem słyszenia fałszywych dźwięków a elastycznym dopasowaniem do dwóch różnych strojów; wykonywany staccato utwór *Der Zweikampf* natomiast przywołuje nowy system dźwiękowy i nie oddziałuje jako linia superalterowanego akcydensu.

Ryc. 3



U Hubera dyskusja z mikrointerwałami rozpoczyna się w roku 1957, a do centrum jego zainteresowania kompozytorskiego powraca w 1989 w *Des Dichters Pflug*. Fakt, że w tym dziele poszukiwanie nowych horyzontów[18] słyszenia zbiega się z równie intensywną fascynacją Osipem Mandelsztamem, nie jest żadnym przypadkiem i ukazuje w wymiarze, można by rzec, semantyczno-poetyckim, że ów punkt zwrotny

Ryc. 4



w twórczości Hubera powstał z najgłębszej wewnętrznej potrzeby i konieczności. Jest to zwrot o wręcz historycznej doniosłości, ponieważ motywy zewnętrzne i wewnętrzne ukonstytuowanie materialne, systematyka dźwięków i muzyczna morfogeneza rzadko łączą się w tak kompleksowy sposób. Pojęcie semantyki strukturalne[19], przez którą Huber rozumie wewnętrzny związek między poziomem strukturalnym a psychologiczno-metaforycznym, można poszerzyć o usystematyzowaną dźwiękowo semantykę, ponieważ Huber ma przede wszystkim na myśli pozwolić wewnętrznej wizji dźwięku przeniknąć aż do ostatnich rozgałęzień podstawowego materiału, nie zaś działać w odwrotną stronę, co umożliwia powstawanie wizji dźwiękowych z materialnych konstrukcji. O swojej drodze do „skali jednotrzeciotonowej” [*Dritteltonskala*] pisze w *Des Dichters Pflug*:

Moje próby zerwania „więzów” temperowania chromatycznego doprowadziły mnie do odkrycia „jednotrzeciotonowości”. Równolegle *zajmował mnie kręgi tematyczne ‘bliskość-oddalenie’/’dźwięk-cisza’: co znaczy w muzyce obecność? I jeszcze, równocześnie, czytałem wiersze Mandelsztama i znalazłem w nich analogie pomiędzy nieskończonością a horyzontem świadomości, pomiędzy lemieszem pługu a językiem poetyckim... Oraz zwarcie twórcze: skaczące od bieguna do bieguna iskry, w których zaczynają zarysowywać się rozwiązania. Znalezienie konkretnych rozwiązań ze wszystkich ukazujących się możliwościach.*[20]

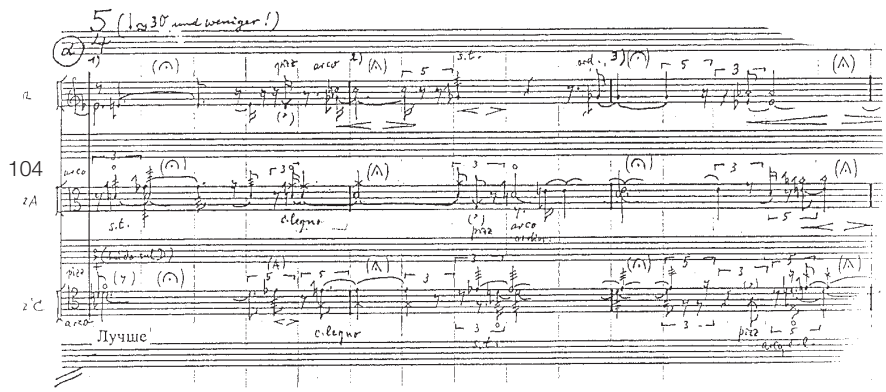
Przeżycie słuchowe w *Des Dichtes Pflug* podobne jest zanurzeniu się w nowym wymiarze dźwięku. Ważnym aspektem „skali jednotrzeciotonowej” jest według wskazówek Hubera fakt, że wyłącza ona półton i jednocześnie przekształca cały ton w, można powiedzieć, skończony konsonans[21]. Faktycznie zależności przesuwają się w taki sposób, że cały ton zajmuje znacznie większą przestrzeń, niż w diatoniczno-chromatycznym systemie dźwiękowym; zaczyna rozbrzmiewać od wewnątrz niczym sklepienie, co z kolei oddziałuje na wszystkie inne interwały. Ponieważ Huber w *Des Dichters Pflug* zawsze używa tych samych wysokości dźwięków w dwóch symetrycznych modusach, ucho może dostosować się do niepowszednich zależności, tak, że każda z używanych wysokości dźwięków otrzymuje własną tożsamość. Równoległy system „skali jednotrzeciotonowej” nie jest superchromatyczny, a stanowi tylko przez stosunek do skali całotonowej swego rodzaju „alterowaną diatonikę”. Nie słyszymy *musica ficta*, ale przestrzenną, sprawiającą niemal wrażenie przezroczystości skalę autonomicznych tonów o własnej godności, co powoduje zmienione odczuwanie przestrzeni.

Ryc. 5

Decydujący przełom w pojmowaniu następuje wtedy, gdy ustalone przez Hubera tony nie rozbrzmiewają już w bliższych, tylko w dalszych położeniach: przesunięcie normalnych relacji między tonami obejmuje wtedy również oktawę, która w swoim wnętrzu jest wygłuszona, tak jak wcześniej cały ton.

Kurczowe trzymanie się ustalonego wyboru wysokości dźwięków z nadanej gamy materiałowej tworzy warunek zewnętrzny dla modalnej melodyki i harmoniki. Ponieważ gama przy „skali jednotrzeciotonowej” jest

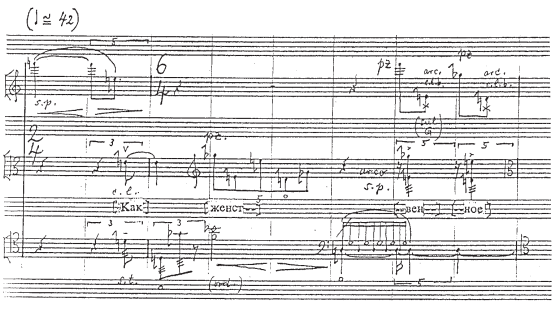
Ryc. 5



wprowadzeniem wartości równomiernie oddalonych dla oktawy, istnieją dwie możliwości zmiany modusu: przesuniecie środka ciężkości dźwięku w obrębie danego wyboru tonów albo transpozycja całego zbioru wewnątrz gamy. Możliwa byłaby też trzecia opcja: transpozycja gamy wokół obcego skali interwału: przy „skali jednotrzeciotonowej" na przykład wokół jednej szóstej tonu albo ćwierćtonu.

Pozostaje wiele pytań, głównie dotyczących oceny dźwięków w modusie na jedną trzecią tonu: czy sekunda wielka tworzy główny interwał struktury modusu, czy też może na przykład interwał na jedną trzecią może przejąć tę funkcję? Jaką rolę w odbiorze i w zamyśle kompozytorskim pełnią dźwięki, które odpowiadają w sposób absolutny wysokości dźwięków w chromatycznej skali? Czy są one – w *Des Dichters Pflug* chodzi o cis^1 i es^1 [22] – wbrew podziałowi na trzy części uprzywilejowane? Które dźwięki tworzą razem harmonijne grupy i przestrzenie? W jaki sposób może zachodzić modulacja z jednego do drugiego modusa? Które modusy są przekształcane razem? itd.

Ryc. 6



Pytania te wydają mi się bardziej istotne, niż kwestie systematycznego wyprowadzenia „skali jednotrzeciotonowej" z tonów częściowych albo też z teorii arabskiej muzyki, o których wspomina Huber[23] Myślę poza tym, że i tutaj mamy do czynienia z koniecznym nieporozumieniem twórczym. Sam Huber ma świadomość, że konceptualne założenie nie zawsze da się przełożyć na realizację kompozytorską w skali jeden do jednego, kiedy pisze: „Jakkolwiek bym od siebie wymagał wyobrażenia tak zwanej pełnej analizy („otworzenia") dzieła muzycznego o jakimkolwiek charakterze od naukowej strony, tym mniej jestem skłonny uwierzyć, że ciągła zagadkowość mimesis objawia się tworzącemu artyście wyłącznie w całości[24]. Wyprowadzenie „skali jednotrzeciotonowej" z teorii arabskiej muzyki jest dla Hubera z pewnością rzeczą istotną, odniesieniem do imponującej i inspirującej światowej kultury. Jednak jeśli chodzi o systematykę dźwięków, dotyczy ono znów tylko zewnętrzno-akustycznych warunków tego fenomenu; dopiero pytania o ciężar dźwięku, wewnętrzne stosunki tonów itp. dotykają wewnętrznego sedna kompozycji w tym systemie.

Powyżej była mowa o tym, że możliwe są dwie drogi wyzwolenia od stroju równomiernie temperowanego. Na potrzeby mojej własnej twórczości kompozytorskiej zdecydowałem się na drugą z nich, która w przeciwieństwie do radykalnej reorganizacji systemu dźwięków może wydawać się konserwatywna, ale dla mnie daje równie wiele niewykorzystanych możliwości, jak na przykład skala „jednotrzeciotonowa". Uwalniam się od sterylnego uścisku systemu temperowanego dzięki temu, że pracuję na 35 stopniach chromatycznych, które, jak się zdaje, wynikają przez sukcesywną alterację z siedmiotonowej diatoniki, tak, że każdy z siedmiu podstawowych dźwięków objawia się w pięciu wersjach poprzez prostą oraz podwojoną alterację wysokości lub głębokości. Ten system dźwiękowy, chociaż powstał pierwotnie z tonacji dur-moll dźwięków prowadzących, oferuje dużą liczbę możliwości, które nie mieszczą się w dawnym języku i które określam jako „chromatyczną modalność z enharmonią implicite". Przeplatają się tutaj różne zakresy stylów: modalność Debussy'ego, chromatyka Bartoka, modusy Messiaensa, ale również wpływy starych modusów przeróżnego pochodzenia. Zamiast centrowania dźwięków przewodnich na tonikę pojawiają się przy tym problemy ciężkości dźwięku itp., tak jak to zarysowano wyżej na przykładzie skali „jednotrzeciotonowej" dla modalnej melodyki i harmoniki. Najważniejszy aspekt ujednolicającej tony dwunastotonowej stanowi natomiast to, że powstaje wewnętrzne napięcie między tonami, które oparte jest na konflikcie pomiędzy równoległym podziałem interwałów i asymetrycznym porządkiem leżącej u podstaw wszystkiego skali diatonicznej. O „enharmonii implicite" mówię dlatego, że w dźwiękowym systemie dur-moll może istnieć chromatyka bez rozszerzenia w enharmonię, podczas gdy drugi modus Messiaensa ze swoim podziałem oktawy na osiem stopni bez enharmonii jest niemożliwy do wyobrażenia. Elementami spajającymi system tonacji dur-moll są znowu ekscesywny zestrój potrójny i pomniejszony akord septymowy, jako pochodne pozornie równomiernego podziału oktawy. Obydwa akordy tworzą bazę w wielu znanych modusach, wewnętrzny konflikt między tonami nie wyraża się bowiem w końcu w problemach w notacji.

W odróżnieniu od jednego z dawnych wymogów techniki dwunastotonowej, by nadawać każdemu temperowanemu stopniowi własne i na niczym nie oparte oznaczenie, w przypadku chromatycznej modalności problem notowania nie jest czymś zewnętrznym, ponieważ siedmiostopniowanie można otrzymać w ten sam sposób, co enharmoniczne utożsamienie dwóch wartości tonów w jednym miejscu tonu[25].

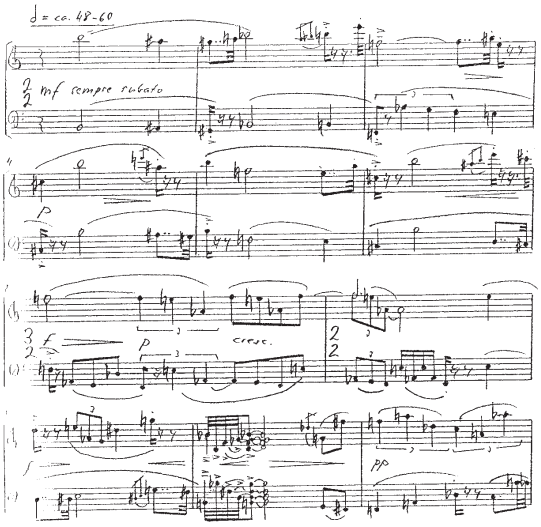
Jako przykład wybieram świadomie początek utworu na fortepian, ponieważ, co oczywiste, użycie trzydziestopięciostopniowego systemu dźwiękowego jest również możliwe na instrument o stroju temperowanym i podlega tym samym regułom wewnętrznego postrzegania, które pokazano wyżej dla tematu fugi cis-moll.

Wewnętrzne napięcie, jakie powstaje tu z przeciwstawienia ais i b (do czego dochodzą nienotowane, ale słyszalne napięcia między gis a as, względnie h i ces), daje się na małej przestrzeni wyraźnie odczuć. Modalnym tłem dla melodii jest zmniejszony

akord septymowy gis-h-d-f wraz ze wszystkimi ekwiwalentami enharmonicznymi.

Na koniec artykułu *Nähe und Ferne* („Blisko i daleko") Klaus Huber pisze: „doszliśmy dziś do punktu, w którym pilne wydaje się przemyślenie na nowo muzycznej materii"[26]. Ja zaś chciałbym dodać: musimy pojęcie muzycznej materii nie tylko na nowo przemyśleć, ale i – jak to czyni Huber w swoich dziełach – na nowo „przesłuchać" „przeczuć", i to wychodząc od wewnątrz, z muzycznej postaci, z jej tak zagadkowej i dlatego właśnie równie żywej istoty. Jeśli postać muzyczna jest sama w sobie spójna, korelacja z zewnętrzną akustyczno-fizycznej mierzalnością wynika w sposób naturalny i odzwierciedla tym samym regułę, że wszystko, co zewnętrzne, odpowiada wewnętrznemu.

Ryc. 7



1
Klaus Huber, Nähe und Distanz, w tegoż: Umgepflügte Zeit. Schriften und Gespräche, red. Max Nyffeler, Kolonia 1999, s. 225.

2
Klaus Huber, „Für einen lebendigen Orgelklang, Stimmungsysteme, Temperatur, Mikrotonalität", w tegoż: Umgepflügte Zeit. Schriften und Gespräche, red. Max Nyffeler, Kolonia 1999, s. 84.

3
Pojęcie 'Tastenwert' pochodzi od Hermanna Pfrugnera; por. Hermann Pfrugner, Die Zwölfordnung der Töne, Amalthea, Wiedeń 1944.

4
Na trudne pytanie o to, jak bardzo to „automatyczne" przesłyszenie się zależy od kulturalnych uwarunkowań i czy proces ten przy absolutnym słuchu rozegra się inaczej się niż u osób ze względnym słuchem, tutaj nie odpowiemy. Jeśli chodzi o pierwsze z postawionych pytań, to według mnie nauka stylistycznie i kulturalnie nacechowanej gramatyki i składni jest warunkiem koniecznym do zaistnienia tych procesów, jednak z drugiej strony leży w naszych cielesnych, duchowych i umysłowych warunkach potencjału, co za tym idzie w znaczeniu platońskiej anamnezy każdy sensowny język muzyki zdaje się możliwy do wyuczenia. W tych zależnościach tematów leży ogromne zadanie muzyki w przyszłości, która rozpocząć może się jedynie we współpracy z nowoczesną neurologią i badaniami nad mózgiem, ale również z filozofią.

5
Ersnt Kurth, Musikpsychologie, Krompholz, Berno 1947.

6
Por. Jack Handschin, Der Tontracker. Eine Einführung in die Tonpsychologie, Atlantis, Zurych 1948, s. 129 i dalej.

7
Christian Ehrenfels, „Über ‚Gestlatqualitäten'", w tegoż: Psychologie, Ethik, Erkenntnistheorie, Philosophia Verlag, Monachium-Wiedeń 1988, s. 128 i dalej.

8
Max Wertheimer, Drei Abhandlungen zur Gestalttheorie, Wissenschafftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1967.

9
Por. Hans Keyser, Orphikon, Schwabe, Bazylea 1973.

10
Klaus Huber, Für einen lebendigen Orgelklang, w tegoż: Umgepflügte Zeit, s. 84.

11
Dokładne ujęcie dat zawdzięczam Lucasowi Bennetowi, który na uniwersytecie w Bazylei złożył pracę licencjacką na temat Le Visage Nuptinal.

12
Por. Arnold Schönberg, „Komposition mit zwölf Tönen", w tegoż: Gesamte Schriften Tom 1, S. Fischer, Frankfurt nad Menem 1979, s. 73

13
Ibidem, s. 79.

14
W charakterystyczny sposób dysharmonijne wysokości dźwięków i rytm względnego taktu nie są od siebie oddzielone w niezależne parametry. Tworzą twórczą jedność. Ekspresjonistyczna faza twórczości Schönberga jest tak czy owak silnie nacechowana wpływami: na początku zastosowanie dwunastodźwiękowej toniki doprowadziło do powstania płaskiej, schematycznie oddziałującej „popłuczyny" klasycznych form tematów w szacie atonalizacji.

15
Odwrotny przykład na to znajdziemy w pierwszej pieśni Ksiegi wiszących ogrodów (Buch der hängenden Gärten). W pierwszym takcie Schönberg notuje w partii głosowej e^1-gis^1/$as\text{-}f^1$ i zachowuje dalej głęboką alteracje, podczas gdy w melodyjnie i harmonijnie takim samym punkcie takcie 17 gis^2 zachowuje i prowadzi dalej w cis^2. Pokazuje to dokładnie muzyczną różnicę między tymi dwoma momentami: w pierwszym przypadku muzyka brzmi miękko i niewyraźnie, podczas gdy punkt kulminacyjny taktu siedemnastego – ostro i twardo.

16
Arnold Schönberg, „Komposition mit zwölf Tönen", w tegoż: Gesamte Schriften Tom 1, S. Fischer 1979, Frankfurt, s. 79

17
Charles Ives, Słowo wstępne do Three Quarter Tone Pieces.

18
Klaus Huber, Umgepflügte Zeit, s. 230.

19
Ibidem, s. 202.

20
Ibid., s. 228.

21
Por. jak wyżej s. 84, 112, 227.

22
Por. tamże, s. 228 i dalej.

23
Ibidem, s. 441.

24
Ibidem, s. 224 .

25
Hermann Progner, Klaus Huber, Ungepflügte Zeit, s. 234. Die Zwölfordnung der Töne, s. 30 i dalej.

26
Klaus Huber, Ungepflügte Zeit, s. 234.

Escape from noise?

Sudden infant i przygody dadaizmu

Łukasz Krajewski

Jako podkład dźwiękowy do tego (niemego) filmu, Picabia zamierzał wykorzystać szmer rozmów w czasie przerwy, ale ludzie milczeli, jakby widok niezwykłego konduktu zaparł im dech w piersiach. Picabia wściekły z powodu takiej nieoczekiwanej reakcji publiczności krzyczał: „Mówcie coś, mówcie coś, mówcie". Nikt go nie słuchał.

Hans Richter, *Dadaizm. Sztuka i antysztuka*

Z pewnością to właśnie epidemia melancholii kulturowej mobilizuje u przemęczonych krytyków resztki słowotwórczego talentu. Ostatnio wydana książka Simona Reynoldsa – *Retromania. Pop Culture's Addiction to its Own Past* – już samym swoim tytułem potwierdza ten stan, choć Reynoldsowi żywiołowości odmówić akurat trudno. A jednak i on przelał swój kapitał krytyczny na konto kreatywnej pracy żałoby. I choć zapiera się, że do współczesnej kultury pop nie podchodzi z resentymentem, to jednak nie potrafi stłumić przeczucia, że wszechobecny boom na produkty *vintage* jest po prostu symptomem wyczerpania. Taka kondycja skazuje nas na wieczny powrót tego samego, recykling estetyczny, mniej lub bardziej efektowną reprodukcję przebojów lat 50., 60., 80… bez względu na kostium garderoba i tak będzie nostalgiczna. Nawet taka ikona jak Madonna przyznaje się do tego – ironicznie, jakżeby inaczej – w swoim nowym singlu: „Every record sounds the same / Let's forget about time / And dance our lives away". Chwała jej za to, że nie chce skończyć jako wcielone serio.

A jakie przygody przeżywają odważniejsze gatunki muzyczne? Odpowiedź właśnie padła: przygody przeżywają gatunki, a gatunki wymierają bez przygód. Ale nie wszyscy przecież załapali się na rebelianckie zrywy futuryzmu albo takiego Fluxusu. Nie wątpię, że wielu o tym marzy, i niestety to marzenie uczestnictwa wpędza ich zazwyczaj w pułapkę buntowniczego aktorstwa. Wszystkiemu winna chytrość historii. Spróbujmy więc – przynajmniej na okres tej rozprawki – wybić się ponad perspektywę historyczną, wykradając z niej coś bezczasowego: postawę. Postawę wobec czego? Naturalnie wobec świata. Postawą żywi się każda estetyka zakłócenia, a taką bez wątpienia jest Dada i Noise.

Na początku głównym bohaterem tego artykułu miał być Sudden Infant, ale jego osoba wymaga od nas urządzenia kontekstu. Prezentację artysty musi poprzedzić prelekcja i teoretyczne naświetlenie sprawy. Zaczynamy:

Szum jako symptom

Na wstępie trzeba rozstrzygnąć kwestię fundamentalnej ambiwalencji semantycznej: w angielskim 'noise' mieści się zarówno gatunek muzyczny (którego konsekwentnie nie spolszczamy), jak i pojęcie szumu informacyjnego, które wywodzi się z dziedziny cybernetyki, czyli teorii sterowania informacją. Ujmując rzecz jak najprościej, szum jest przeciwieństwem sygnału; tym, co wchodzi w drogę wysyłanym komunikatom, zacierając ich przejrzystość, osadem, który odkłada się na nich w procesie przekazu. Szum stanowi ich negatyw, ale i niezbędny komponent. Żadna informacja nie pokona bez szwanku nawet najmniejszej odległości dzielącej nadawcę i odbiorcę. Nie tylko cybernetyka stawia taką tezę. Wystarczy przywołać choćby Paula de Mana, dla którego język, przekaz językowy w ogóle, ulega ustawicznej destabilizacji znaczenia od chwili, gdy na scenę pisma wkracza czytelnik. Akt lektury w całej swojej prostocie detonuje bombę wmontowaną potencjalnie w rusztowanie semantyczne każdego tekstu, który pod władczym spojrzeniem czytelnika („the gaze of deadly Apollo", by użyć autorskiej terminologii) odwraca trajektorię przypisanego mu sensu. Diaboliczna ironia de Mana prowokuje ciągłe załamania rejestru i sprawia, że znaczenie popada w stan schizofrenicznej nietrwałości. W sumie nie ma jednak w tych tezach nic skandalicznego, skoro minęło kilkadziesiąt lat od chwili, w której poststrukturalistyczny trybunał ostatecznie uznał, że podmiot jest tylko

oczkiem w sieci intertekstualnych konstelacji. Wszystkie te nowoczesne teorie języka wydają jeden nieodwołalny wyrok: podmiot wypowiedzi nigdy nie panuje całkowicie nad swoją intencją nadawczą. Nigdy nie mówi dokładnie tyle, ile chce. Język go zdradza. Zawsze.
Tak się składa, że definicja szumu odpowiada także innemu pojęciu. Spójrzmy tylko: „formacja, której konsystencja implikuje swoistą niewiedzę podmiotu”[1]. To przecież definicja symptomu. Czy proste zrównanie go z szumem informacyjnym jest uzasadnione? Z pewnością: oba stanowią pewną nadwyżkę komunikatu, jego skazę, którą uparcie staramy się maskować i która bez końca się odradza. Szum/symptom ze stuprocentową skutecznością zakłóca świadomą wypowiedź /zachowanie z pozycji wypartego Traumatyczne jądro bez ustanku generuje echo, które wstrząsa naturalną składnią naszego języka, choć zasadniczo mowa ludzka uchodzi tym zniekształceniom, których wartość profesjonalnie szacują psychoanalitycy, ale ich – zniekształceń, bo przecież nie psychoanalityków – rola pozostaje decydująca i niepodważalna: dezorientują i zanieczyszczają komunikat, który aspiruje do przejrzystości, a jednak zakłada już obecność tego zanieczyszczenia jako warunek swojej możliwości. Forma językowa komunikatu jest zawsze symptomatyczna. Wbrew pozorom wcale jej to jednak nie waloryzuje, a przynajmniej nie musi. Chyba że siedzi się akurat na kozetce. Tam każdą idiosynkrazję chłoszcze się stetoskopem.

Symptom nieodparcie akompaniuje pochodowi jednostkowej biografii, więcej: z ukrycia nią dyryguje i narzuca jej rytm. Z powodzeniem moglibyśmy tę tezę przełożyć na makroperspektywę. Przecież i w późnokapitalistycznych społeczeństwach szumu – jak pisze Michel Serres – „nie ściga się, lecz tłumi”[2]. Ta krótka deklaracja prowadzi nas ku interpretacji szumu jako metafory rebelianckiego sprzeciwu wobec porządku strzeżonego przez władzę, a jego sprawców jako tych, którzy ją kwestionują. W kategorii tej zmieściłby się zarówno dadaizm, brytyjska kultura rave, jak i Międzynarodówka Sytuacjonistyczna czy ruch Occupy Wall Street, pośród wielu innych. Bez względu na otwarcie wyrażaną orientację polityczną lub jej brak, wszystkie te ‘wydarzenia’ funkcjonowały jako symptomy współczesnego im społeczeństwa – punktowe emanacje kolektywnego wyparcia.

W wymiarze państwowym błąd potrzebuje gremialnego nagłośnienia, aby wyartykułować się wystarczająco dobitnie. Zepchnięta na peryferia słyszalności krytyka panującego porządku musi – mniej czy bardziej spontanicznie – dostrajać się na nowo do częstotliwości zdominowanych przez rząd i jego medialnych popleczników. Nie chodzi tu jednak o wygłoszenie postulatu jakiejś histerycznej rewolty, o jakiej marzą domorośli opozycjoniści, lecz raczej o rehabilitację czy, mówiąc ściślej, r e i n t e g r a c j ę błędu w ramach politycznego dyskursu, która mogłaby zaowocować jego rozluźnieniem. Dialektyka błędu i wiedzy przekracza lustrzaną wymianę uprzedzeń i resentymentów. Choć stopień trudności tego przekroczenia nie licuje bynajmniej z prostotą naszego wywodu.

Poetyka jako podstawa

Powinowactwo na linii Dada-Noise wysondować moglibyśmy bez trudu, ale chcemy dotrzeć do jego sedna, a to wymaga od nas pogłębienia perspektywy tej dociekliwej rozprawki. Dlatego na początek niezbędne będzie przeniesienie akcentów. Zająć się trzeba nie tyle genealogią i wspólnotą tradycji (na tę będzie jeszcze czas), co raczej podobieństwem impetu. Bo Noise i Dada to przede wszystkim postawy – w tej mierze, w jakiej są nimi Punk czy kultura DIY – nawet jeśli kronikarze apodyktycznie wyznaczyli im już swoje miejsce w encyklopediach. Te zaś przyćmiewają często ich pierwszorzędną formułę strategiczną, która uzasadnia pokrewieństwo między nimi: dezorientacja jako akt zaangażowania w przemianę społeczną. Na poparcie przywołuję Waltera Benjamina: „Z urzekającego kształtu czy ze zniewalającej konstrukcji dźwiękowej dzieło sztuki przeistoczyło się u dadaistów w pocisk. Uderzało widza. (…) Chodziło nie tyle o merkantylną przydatność ich dzieł, ile o ich nieprzydatność do roli obiektów kontemplacyjnej zadumy (…). Zadumie, która w zwyrodnieniu mieszczaństwa stała się szkołą aspołecznego zachowania, przeciwstawia się wszelkiego rodzaju dekoncentrację jako swoistą odmianę postawy społecznej” [3]. A zatem: zdjęcie muzealnej gabloty jako odbezpieczenie eksponatu, spuszczenie formy ze smyczy i szczucie widza tworzywem, kiedy to przekonanie, że jest ono niewinne i martwe, zadomowiło się już u niego na dobre. I to dosłownie, bo przecież XIX-wieczne salony, udekorowane zdobyczami domów aukcyjnych, wytwarzały nie tylko aurę dobrego smaku, ale i władczego oswojenia. Sztuka zdegenerowana? Nie, sztuka o b ł a s k a w i o n a. *Evivva l’arte*, ale nie wychodźcie z domu!

Na szczęście ci, którzy planowali zamach na ten spektakl dystynkcji, byli już w natarciu. Przeciwko bogatym norom zaopatrywanym przez handlarzy antyków, którzy zbijali fortunę na tych wyróżnikach przynależności klasowej, nadeszła pierwsza fala dadaizmu, a za nią kolejne. W 1916 roku w szwajcarskim Cabaret Voltaire zaczęto szykować wymierzoną w nich kanonadę śmiechu. Ale nie tylko tam. O dadaizmie poucza nas jego sztandarowa nauka, czyli sejsmologia. Na mapie Europy – i nie tylko – mniej więcej w tym samym czasie ujawniają się złoża osobowości zapowiadające globalną erupcję: Hugo Ball i Tristan Tzara w Zurychu, Marcel Duchamp w Nowym Jorku, Francis Picabia w Hiszpanii, Raoul Hausmann w Berlinie, Kurt Schwitters w Hannoverze, Max Ernst w Kolonii, André Breton (który dogasający w 1921 roku ruch reanimuje pod szyldem surrealizmu) w Paryżu; duch artystycznej rebelii potrzebował wielu awatarów jednocześnie. Wcześniej czy później wszyscy się zresztą ze sobą zjednoczyli. I choć nigdy nie było mowy o ustalaniu założeń programowych, to trzeba jednak przyznać, że wspólna im wszystkim antyprogramowość zrzeszyła ich w jakąś spontaniczną międzynarodówkę. Ale Dada to zawsze Dada, bez względu na lokalne mutacje gen pozostaje ten sam. No, z pewnymi zastrzeżeniami.

Poetyka dadaistów jest poetyką negatywną, ale nie negacyjną. Metodę stanowi tu polemika z gruntu karnawałowa: śmiech jako warunek twórczej destabilizacji, podkręcanie przesteru przy dobrze znanych piosenkach: „Wszystko miało ulec rozluźnieniu, ani jedna śrubka nie miała pozostać na swoim miejscu, otwór, w który była wkręcona, miał ulec rozerwaniu. Przypadek (…) jako świadoma zasada dezorganizacji (…) A więc w dziedzinie sztuki - antysztuka”[4]. Jej anarchiczny żywioł wyzwalano we wszystkich porządkach artystycznych. Z uwagi na temat rozprawki interesują nas przede wszystkim te innowacje, które celują w efekt muzyczny. Na pierwszy ogień niech idą więc poematy symultaniczne. To chyba pierwsze takie teksty na chór, których wykonanie rządzi się zasadą (zaplanowanego) nieporządku. W grę wchodzą zarówno słowa, jak i onomatopeje.

Zrewoltowana zostaje notacja, która rezygnuje z tradycyjnego zapisu na rzecz czegoś, co w kręgach Fluxusu nabierze charakteru partytury graficznej. To już nie chór, już raczej wyimki z jakiejś (miejskiej?) fonosfery. Co prawda wciąż odtwarzane przez ludzi. Generując takie kakofoniczne pejzaże, artyści z Cabaret Voltaire – choć może ta intuicja jest trochę przesadzona – antycypują już akcje pokroju *Imaginary Landscape* Cage'a.

No dobrze, ale to jeszcze nie Noise! Na szczęście z pomocą przychodzi nam Hugo Ball, osobiście potwierdzając analogię między szumem a dadaistycznym eksperymentem: „Zadaniem wiersza jest uwidocznić uwikłanie człowieka w procesy mechaniczne. W typowym skrócie ukazuje on konflikt między vox humana a zagrażającym mu, dławiącym go i niszczącym światem, od którego rytmów i odgłosów nie ma ucieczki"[5]. Te spostrzeżenia należą z kolei do zdobyczy futuryzmu. Pod jego egidą metodyczne wywoływanie skandalu ochrzczono mianem bruityzmu (a francuskie *bruit* odpowiada angielskiemu *noise*), które Edgar Varèse przechwycił wkrótce na potrzeby określenia swoich praktyk muzycznych. Były one już pokłosiem idei zaoferowanych przez Luigiego Russolo i jego organy hałasów – wynalazek imitujący dźwięki „codzienności" – a więc miasta, masy i maszyny. A to już industrial – jako fonosfera nowoczesności, ale i bezpośrednie źródło materiału muzycznego. Dał wkrótce impuls do powstania takich zespołów jak choćby Einstürzende Neubauten. Na ich najwcześniejsze instrumentarium składały się jeszcze narzędzia i resztki rusztowania rozrzucone na placach budowy i w opuszczonych fabrykach. *Industrial music for industrial people*, takim hasłem reklamował tę ewolucję Monte Cazazza.

Z punktu widzenia zuryskich rebeliantów formą większego kalibru był także wiersz fonetyczny. Zlepki sylab symulujące pokraczną mowę człowieka pierwotnego dawały szansę, aby wyobrazić sobie stan sprzed nastania cywilizacji. Choć taka interpretacja brzmi trochę zbyt górnolotnie, ale fakt faktem: dadaiści rzeczywiście wierzyli, że prymitywna (a raczej sprymitywizowana) *poiesis* otwiera furtkę prafenomenom, które kultura zatarła, spychając je w rejony nieświadomości. To tam poszukiwano źródłowej substancji życia. Wynalazek wiersza fonetycznego obiecywał jej odsłonięcie w czystym – irracjonalnym – żywiole: „Jego [wiersza fonetycznego] zadaniem jest wytworzenie za pośrednictwem odpowiednio uszeregowanych głosek swego rodzaju 'pranastroju', który jest już nie do osiągnięcia przy pomocy konwencjonalnej frazy"[6]. Mylą się jednak ci, którzy wyczytują w tym ideę powrotu do natury. Nie chodzi tu o żaden wzniosły eskapizm, daleko dadaistom do wycieczek śladami Henry'ego Thoreau. Jeśli celują w odzyskanie wypartych instynktów człowieka, to tylko po to, by uczynić go kompletnym i zdetronizować model mieszczańskiego golema, który utrwalił się w zbyt łatwo kostniejącym społeczeństwie klasowym.

Estetyka dadaistyczna z pewnością była polityczna i jako taka politycznie skuteczna. Do czasu, gdy trzymała się z daleka od współczesnych jej trendów politycznych. Ta diagnoza dotyczy jednak tylko frakcji berlińskiej, ale to chyba kwestia epokowego klimatu panującego w tym mieście, dużo bardziej rozbuchanym niż sielska Szwajcaria. Rewolucyjne nastroje i hasła komunistycznego zjednoczenia nie pominęły tamtejszych dadaistów, nawet jeśli za samą rewolucją komunistyczną opowiadał się jeden tylko George Grosz. Co nie znaczy, że stał się ofiarą masowej histerii; to raczej specyfika lokalnego odłamu dadaizmu. Dużo łatwiej wywołać produktywny skandal, jeśli ma się za tło alpejskie pejzaże. Ale właśnie dlatego akcje berlińskie zyskują na doniosłości: nie startują z obrzeży, lecz z samego centrum, i z tej pozycji je właśnie rozsadzają. Prosto w ekonomię i politykę. To właśnie w Berlinie zorganizowano Pierwsze Międzynarodowe Targi Dada. Na wystawie zebrano prace wszystkich czołowych artystów, do których na tę okazję dołączył nawet Otto Dix – jako dadaista. Dominowała tematyka wojenna, antypropagandowe plakaty i groteskowe kukły w strojach wojskowych. Kulminacja berlińskiego dadaizmu była stricte polityczna i jako taka odniosła sukces.

Poetyka dadaistyczna święciła triumfy jako postawa. Jej akcje najwyższą wartość osiągnęły na własnoręcznie zorganizowanym rynku, który rozsadził od spodu rynek masowej produkcji artystycznej. Wstrząsy mogły być krótkotrwałe – ale czy „kilka lat" zasługuje na status krótkotrwałości? - fałdy, które po sobie pozostawiły, były jednak nie do zatarcia i dzięki temu wyznaczyły szlak przyszłym kontynuatorom. Emblematyczne skazy dadaizmu trafiły pod opiekę pop-artu, ale to już inna historia.

Sudden infant

Jako soundtrack do tej historii mógłby polecieć „Frankie Teardrop". Jest rok 1978. Kiedy Max Lanz, zapalony alpinista, schodzi po strzelbę do piwnicy w swoim domu, kilka przecznic dalej jego syn czeka w miejscowej przychodni na wizytę u lekarza. Max wchodzi w tym czasie na dach. Chwilę później w poczekalni słychać strzał.

Chłopiec z poczekalni to Joke Lanz, szerzej znany jako Sudden Infant. Wbrew pozorom jego pseudonim sceniczny (Sudden Infant Death Syndrome to tzw. nagła śmierć łóżeczkowa: nowonarodzone dziecko umiera w kołysce z niewiadomych przyczyn) nie odnosi się jednak, jak twierdzi jego nosiciel, do tej traumatycznej inicjacji, choć jej echa powracają pod postacią rozmaitych nawiązań w jego twórczości. Ale darujmy sobie dekodowanie symboliki Noise'u w obrębie tej biografii, zwłaszcza że w świetle poprzednich akapitów wydaje się dosyć oczywista. Joke zaczynał swoją karierę w punkowym zespole Jaywalker, ale prędko zdryfował w stronę akcji, powiedzmy, bardziej performatywnych. Pod koniec lat 80. wspólnie z Rudolfem Eb.erem założył Schimpfluch-Gruppe. Neodadaistyczny kolektyw celował w skandaliczne happeningi, ale wątpię, czy amplifikowanie martwej ryby albo rzygający chór pomogą mu przekroczyć reputację konfekcjonowanej awangardy. Joke bierze udział w tych akcjach sporadycznie, odkąd w 1989 roku wystąpił po raz pierwszy jako Sudden Infant. Krótkie wprowadzenie do jego wizerunku: przypomnijcie sobie Roberta de Niro w „Taksówkarzu", w końcowym stadium jego metamorfozy. Do tego irokez, czarna kamizelka i oczy wytatuowane na przedramieniu. Epileptyczny mim Dada z przesterem przystawionym do krtani.

Joke jest raczej performerem niż muzykiem, choć rzut oka na tytuły utworów studyjnych z powodzeniem wygeneruje nastrój jego występów: „Angelic Agony", „Boy in a Wheelchair", „Sonic Claustroph*obia", „Putrifie*d Puppet Master", „Ecstatic Ectoplasmic Eruption". Będę trzymał się tego idiomu. Sudden Infant pojawia się na scenie (bazuję na nagraniach z jego autorskiego bloga, na zeszłoroczny występ podczas Avant Art Festival się nie załapałem) w minimalistycznym anturażu: gołe ściany, sprzęt do przesterowania głosu i ewentualnie taśmy z noise'owym podkł*adem. Cały ten ascetyczny wystrój u*rządza się na potrzeby spektaklu,

który – podejrzewając intencje jego aktora – ma chyba skłonić widzów do jakiejś perwersyjnej partycypacji mistycznej. Czuć wpływy Dada i akcjonistów wiedeńskich. Jest tu też coś z teatru Butoh i czarnego kabaretu. Ruch sceniczny i wyeksponowanie ciała nasuwają za to skojarzenia z marionetkami i body artem. W samo sedno charakteru tego show trafia pojęcie „głosu akuzmatycznego" (la voix acousmatique). To głos, który słyszy się, nie dostrzegając źródła jego emisji. U Sudden Infanta przesterowany wokal spowinowacony jest właśnie z tego rodzaju zjawiskiem: „energia zatrzymanego krzyku – który nie może wybuchnąć i uwolnić się pod postacią dźwięku – znajduje ujście (…) w anamorfotycznym zniekształceniu ciała"7. Przechwycona analiza pasuje tu jak ulał: to Žižek o obrazach Edvarda Muncha, na których spiralne rozmycie tła stanowi emanację lęków nieobecnych w samych sylwetkach cierpiących bohaterów.

Rozbieżność jakościowa tych performensów bywa wręcz biegunowa. Do gustu przypadły mi bardziej statyczne występy, na których Joke koncentruje się na swojej psychodelicznej wokalizie, od czasu do czasu biegając za konsoletę, żeby zmienić ścieżkę podkładu. Ale zdarza mu się przeginać z – właśnie – teatralnością. I tak na przykład na występach z cyklu „Psychotic Einzelkind", gdzie wspólnie z wiedeńską artystką Brigitte Wilfing odgrywają transową pantomimę, spektakl co i rusz ociera się o pretensję. Półnadzy artyści wiją się na scenie w jakimś tanecznym misterium, które, co gorsza, ma być metaforyczną ilustracją dziecięcej patologii. Na koniec aktu przybierają pozy martwych kukieł i wypluwają z ust mikrofony.

Natychmiast dopadają mnie skojarzenia z całą tradycją nadekspresyjnego teatru, w którą niestety nigdy nie wierzyłem. Ezoteryczne rytuały takiego na przykład Grotowskiego i jego sekciarski dyskurs o tajemnicy, o podróżach do głębin ludzkiej cielesności, nieznośnie zalatuje mi New Age, a zakonna metoda pracy wydaje mi się etycznie wysoce wątpliwa. Oczywiście podobieństwo między tego rodzaju praktyką a teatralnymi występami Sudden Infanta jest tylko częściowe. Łączy je jednak coś, co w moim odczuciu skazuje tego rodzaju sztukę na schizofreniczną wręcz niestabilność efektu. Mam na myśli napastliwą intensywność jej poetyki, ogrywanie najwyższych rejestrów i uparte przywiązanie do przesadnej wzniosłości. Styl ustępuje decybelom, ale hałas nie stanowi tutaj problemu, o ile nie maskuje faktycznej słabości danego utworu.

Na szczęście noise'owe nagrania Sudden Infanta są dużo lepsze niż jego quasi-teatralne projekty. Jako familiar artists z powodzeniem moglibyśmy wpisać obok niego Haus Arafna, Nurse with Wound albo SPK, ale pomijając noise'y, jądro organiczne tej muzyki stanowi głos. (Joke często powołuje się na autorytet wokalny Jacquesa Brela, choć w zremiksowanej przez niego wersji „Ne me quitte pas" psychodeliczne dubbingi doszczętnie wyparły skandującego barda.) Na płycie Invocation of the Aural Slave Gods jego potencjał wykorzystano niemal do cna: od czystego kobiecego śpiewu i recytacji przez gardłowe jęki aż po mnisie inkantacje. A wszystko to przy wtórującej im asyście szumu.

Czyżby ta muzyka miała być zawsze zamknięta w squatach i obitych blachą piwnicach, wyłącznie dla ekstremalnych koneserów? Noise wychodzi z podziemia prędzej niż by się tego spodziewał, choć próby wciągnięcia go do mainstreamu mogą czasem wypaść komicznie. Rok temu Joke Lanza poproszono o zagranie setu didżejskiego na pokazie luksusowej konfekcji w Lozannie. O wydarzeniu powiadomił sam na swoim blogu. Lakoniczną notkę zamyka pytanie: „Do fashion addicts believe in Noise?"

* * *

Jakoś nie pasuje mi wersja nowoczesności, w której maszyneria przemysłu kulturalnego wsysa wszelką idiosynkrazję i mieli ją na jednolity uniform. Tę właśnie wersję rozpropagowano jednak dostatecznie szeroko, aby wpędzić jej ofiary w defetystyczną apatię, choć płynąca z niej mądrość mogła wyjść wyłącznie spod pióra nadąsanych snobów. W tej kwestii Adorno i Horkheimer biją na głowę wszystkich: „Pojednanie tego, co ogólne, z tym, co szczególne (…) sprowadza się do zera, gdyż nie dochodzi w ogóle do napięcia między biegunami: skrajności, które się stykają, przeszły w stan mętnej identyczności" 8. Do pewnego stopnia racja. Ale czy taka diagnoza może sprowokować jeszcze jakiś skandal? Nie licząc skandalu pokory i mentalnego bezwładu.

Imperializm ekonomii trzeba znosić od czasów Antyku. Tak się bowiem złożyło, że masowe wytwarzanie monet poprzedziło w Grecji reprodukcję pisma. Uniwersalnej recepty na pokonanie rynku rebeliantom jak dotąd nie zaoferowano. Subwersywną walutę trzeba więc chyba zwyczajnie wycofać z obiegu, zanim pokrętna dialektyka przysposobi ją jako pokarm dla kapitalistycznego lewiatana. Można też zmieniać strategie i mocować się z nim do końca. Albo po prostu przestać uprawiać sztukę i zacząć grać w szachy.

1
Slavoj Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*, przeł. Joanna Bator i Paweł Dybel, Wrocław 2001, s. 34-35.

2
Michel Serres, *The Parasite*, przeł. Lawrence R. Schehr, The Johns Hopkins University Press 1982, s. 94.

3
Walter Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. Janusz Sikorski, w: Anioł historii, Poznań 1996, s. 232-233.

4
Hans Richter, *Dadaizm. Sztuka i antysztuka*, przeł. Jacek St. Buras, Warszawa 1986, s. 76.

5
Ibidem, s. 43.

6
Ibidem, s. 64.

7
Slavoj Žižek, *Enjoy your symptom! Jacques Lacan in Hollywood and out*, Routledge 1992, s. 116.

8
Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Warszawa 2010, s. 132.

Noise as a fashion victim

Wywiad z Joke Lanzem (SUDDEN INFANT)

Łukasz Krajewski: Zacznijmy od identyfikacji twojej aktywności artystycznej. Sudden Infant funkcjonuje gdzieś pomiędzy muzyką i body artem, można tu dostrzec wpływy teatru lalek, czarnego kabaretu czy nawet akcjonistów wiedeńskich. Twoje występy prowadzą mnie do wniosku, że z chwilą ich rozpoczęcia zakładasz maskę, wraz z którą otrzymujesz tożsamość Sudden Infant, nagle przeradzając się w coś w rodzaju m e d i u m, które chce przekazać coś więcej niż tylko muzykę.

Joke Lanz (Sudden Infant): No cóż, nie zakładam żadnej maski, to, co chcę przekazać, jest częścią mojego życia wewnętrznego. Ale masz rację, używam emocji fizycznych i ciała wraz z muzyką, by przekazać coś więcej niż tylko fale dźwięku. Kiedy tylko wchodzę na scenę, moja podróż się rozpoczyna. Podróż do jądra mojej podświadomości i moich najgłębszych traum. Jestem bytem ludzkim, a byty ludzkie są wrażliwymi i podatnymi na rany stworzeniami, ale są też pełne ciepła, radości i nadziei. Staram się zabrać w tę podróż moją publiczność.

Może to fałszywe wrażenie, ale wydaje mi się, że dużo lepiej czujesz się jako artysta sceniczny, przywiązany do autorskiego występu, unikalności pojedynczego spektaklu, niż jako ktoś, kto wchodzi po prostu do studia i nagrywa kolejny album.

Tak, jestem performerem. Uwielbiam kontakt z publicznością, uwielbiam utrzymywać kontakt wzrokowy, wpatrywać się w twarze wyrażające uśmiech czy zdumienie. W takich chwilach może wydarzyć się wszystko i to właśnie sprawia, że występy na żywo są cenne i niepowtarzalne. Moim ostatnim albumem studyjnym był właściwie *Psychotic Einzelkind* nagrany w 2008 roku. Od tamtej pory wydano retrospektywę *[My Life is a Gunshot!* – przyp. ŁK], album koncertowy oraz kilkanaście kaset i składanek. Kiedy nagrywam w domu, pracuję bardzo bezpośrednio z niewielką ilością sprzętu. Efekty są często surowe i niewygładzone, mają szkicowy charakter, który bardzo mi odpowiada. Ale praca w studiu daje ci tyle możliwości, że czasem zupełnie się w tym gubię.

Właściwie nie używasz żadnych instrumentów. Organicznym jądrem twojej aktywności jest głos. Często masz przy swojej krtani przycisk, który go przesterowuje, jak to działa?

Tak, fascynuje mnie energia i zróżnicowanie ludzkiego głosu. W głosie możesz ulokować tyle emocjonalnej i osobistej energii – rzadko odnajdziesz ją w innych instrumentach. Chętnie się w ten sposób redukuję, aby uzyskać maksymalną wydajność. Z tego powodu używam głównie mikrofonu kontaktowego, obsługiwanego pedałami, które pomagają wydobywać dźwięk z mojego gardła.

Masz jeszcze jednego awatara, nazywa się Charles Moneypenny. Kolejne medium, marioneta, tuba, za pomocą której, jeśli dobrze pamiętam, udzielasz wykładów. Jakiś rok temu napisałeś na swoim blogu: „Charles Moneypenny pojawił się nieoczekiwanie ostatniej soboty w Staalplaat Shop w Neukölln. Jego przemowa dotyczyła wszystkich sensacyjnych wiadomości, od zamieszek w Londynie przez królewskie wesele, aż po kwestię seksualności w muzyce." To tylko część gry masek, czy może tym razem starałeś się przyciągnąć uwagę publiczności, wygłaszając poważniejszy komentarz? Komentarz polityczny, społeczny, bardziej teoretyczny?

Musisz wiedzieć, że mieszkałem w Londynie w latach 2004-2006. Absolutnie uwielbiam angielskie poczucie humoru, obfite angielskie śniadania, angielskie puby, angielską piłkę nożną i to, jak ludzie tutaj ze sobą żyją. Charles Moneypenny jest odbiciem tego wszystkiego. Jego postać łączy elementy komedii, wykładu, muzyki i cynicznych komentarzy na temat wydarzeń dnia. Mowa ciała jest jedną z charakterystycznych cech występów Moneypenny'ego, ponieważ nie przemawia on na żywo, nie ma mikrofonów ani żadnego noise'u. Wszystko leci z playbacku!

Pomimo całej tej noise'owej otoczki, przejawiasz wielkie zainteresowanie czystym, niemodyfikowanym, na swój sposób tradycyjnym śpiewem, podziwiasz Ymę Sumac i Jacquesa Brela – nagrałeś dziwaczny cover „Ne me quitte pas", w utworze „Angelic Agony" pojawia się piękny (choć wsysany przez szum) kobiecy wokal...

Jak już mówiłem, głos, nawet w swoich najbardziej bezpośrednich odmianach, niesie ze sobą mnóstwo energii i bez wątpienia jest najczystszą formą ekspresji ludzkich emocji. Wystarczy posłuchać głosów dzieci, kiedy rozmawiają, krzyczą, śpiewają czy płaczą. Żadnych filtrów, żadnego zatajenia, żadnych dróg okrężnych, prosto w twoją twarz, prosto w kanały audytywne. Jacques Brel osiągał ekstremalne stany emocjonalne, używając minimalnej instrumentalizacji i maksymalnej narratywizacji. Swoje często satyryczne i socjokrytyczne teksty wzmacniał swoją niesamowitą gestykulacją i cielesnością.

Nie potrafię pozbyć się wrażenia, że Szwajcaria jest bogatym, lecz okropnie nudnym, wyżutym z kreatywności krajem, co prawda zorientowanym na kulturę, ale niezdolnym do wychowania silnej osobowości artystycznej. Gdyby nie dadaiści, nie byłoby żadnej. Zostałyby zegary z kukułką i legenda o Wilhelmie Tellu (no, trochę przesadzam... jest i Dürrenmatt, i Frisch, i kilku innych). I nagle dowiaduję się, że Sudden Infant pochodzi ze Szwajcarii. To jak erupcja tłumionej przez lata energii, szumu maskowanego patyną neutralności, z jakiej twój kraj jest znany. Podejrzanej neutralności.

Twoje wrażenie jest i słuszne, i błędne! Szwajcaria jest bogatym i konserwatywnym krajem otoczonym przez pasma wysokogórskie. Panuje tu olbrzymia presja w życiu codziennym, a zarabianie pieniędzy jest jedyną religią, która się liczy. Ale właśnie z powodu tej próżni społeczeństwo to wydało na świat absolutnie wyjątkowych artystów i myślicieli, takich jak Jean Tinguely, Frisch, Dürrenmatt, Albert Hofmann, Alberto Giacometti, H.R. Giger, Celtic Frost, The Young Gods, Voice Crack, Yello, Klee, C.G. Jung, Christian Marclay, Fischli/Weiss, Rudolf Eb.er, Sophie Taeuber-Arp, by wymienić choćby kilku. Wielu z tych pisarzy, artystów i muzyków opuściło Szwajcarię i w tym chyba tkwi sęk. Brakuje napięcia tarcia w mieście Heidi (Heidi country). Stoimy w sali luster – jeden krzyk, jeden ruch i tysiące obrazów się wali!

Kontynuujmy wątek szumu (noise). W powszechnym rozumieniu, oferowanym przez cybernetykę, szum (noise) jest rodzajem zakłócenia, przeciwieństwem sygnału, przejrzystości komunikatu. Ale odwróćmy tę opozycję – nie sądzisz, że szum (noise) może być perwersyjnym środkiem przekazu? Tak właśnie odbieram go w twojej twórczości.

Noise z pewnością jest komunikacją. Noise to życie, noise to narodziny, noise to Wielki Wybuch. To coś wyjątkowo żywiołowego. Ale możesz na to spojrzeć z wielu perspektyw. Osobiście zawsze traktowałem Noise jako postawę życiową, podobnie jak Punk. Dla mnie składa się na nią energia, ekspresja, intuicja, ciekawość, spontaniczność, bezpośredniość i nieprzewidywalność.

Opowiedz o swoim epizodzie w Schimpfluch-Gruppe. Jak wielki wpływ miał na to, czym zajmujesz się teraz sam?

To nie był wyłącznie epizod, to trwający wciąż proces wewnątrz grupy i między tworzącymi ją członkami. Wszyscy wpływają na wszystko! Ale grupa nie jest odpowiedzialna za indywidualne akcje i projekty solowe. Schimpfluch-Gruppe została sformowana w późnych latach 80. pod szyldem Schimpfluch, wytwórni Rudolfa Eb.era. Trzon grupy stanowił wówczas Eb.er i ja, z okazjonalnym wsparciem G*Parka i Inzekta pośród wielu innych. Dave Phillips dołączył we wczesnych latach 90., a Daniel Löwenbrück kilka lat później. Lokalizacją bazową był Zurych. Po tym, jak Rudolf wyemigrował do Azji, a ja przeniosłem się do Berlina i Londynu, akcje grupowe stały się coraz trudniejsze do skoordynowania i przeprowadzenia. Na koniec tego roku są zaplanowane występy na żywo w Anglii.

Wracając do szumu (noise) – Michel Serres twierdzi, że w dzisiejszych czasach szumu (noise) „nie ściga się, lecz tłumi", ale myślę, że ta konstatacja wymaga drobnej poprawki: nawet noise z trudem utrzymuje autonomię i subwersywną siłę przez dłuższy czas, w miarę jak noise Noise i artyści noise'owi podporządkowują się regułom funkcjonowania przemysłu muzycznego. I nie oskarżając cię o konformizm,

zastanawiam się, jak przyjmujesz fakt, że mniej więcej rok temu wystąpiłeś jako DJ na pokazie mody. A zatem – „czy fanatycy [uzależnieni od mody] mody wierzą w Noise?" (cytuję tutaj pytanie, którym Joke na swoim blogu zakończył notkę o tym wydarzeniu - ŁK)

Masz absolutną rację! Mechanizmy ekonomiczne pożerają scenę noise'ową. Każdy przyczółek subwersji zostanie wcześniej czy później wchłonięty przez establishment. To samo stało się z Punkiem, Grungem, Body Artem, Black Metalem, Techno itd. Ale wciąż lubię postrzegać Noise jako wirus trawiący układ zwany kulturą mainstreamową. Noise zaczynał jako radykalny, nihilistyczny, częściowo polityczny ruch. Obecnie dzieciaki z klasy średniej (Middle class kids) które słuchają Noise'u, jadają w McDonald's, oglądają MTV, używają iPhone'ów. Zaczynają od zabawy, a kończą na No Fun (They want to have fun and they all go to No Fun). Nigdy nie sądziłem, że do tego dojdzie, naprawdę wierzyłem, że muzyka Noise nie zostanie ujarzmiona przez współczesny przemysł muzyczny. Byłem w błędzie! Sam stałem się niewolnikiem. W międzyczasie organizacja wszystkich moich występów i wyjazdów, odpowiadanie na maile i udzielanie wywiadów, aktualizacja strony internetowej, komponowanie utworów i współpraca z innymi artystami stały się dla mnie pracą na cały etat. Nie posiadam menadżera, wszystko robię sam. Kiedy zaczynałem jako Sudden Infant w późnych latach 80., na świecie była tylko garstka osób, które zamawiały moje kasety. Występowałem w ciemnych piwnicach dla kilkunastu przyjaciół. Ta scena miała ekskluzywny posmak, prawie jak tajna społeczność. Teraz mogę żyć ze swojej muzyki i sztuki, jestem zapraszany na wielkie festiwale na całym świecie i występuję przed olbrzymią publicznością (choć nadal lubię mroczne zadupia). Noise i muzyka eksperymentalna dostały się tylnymi drzwiami do kultury popularnej (sztuki, filmu, teatru, tańca, popu).

Pokaz mody, o którym wspominałeś, to impreza charytatywna zorganizowana przez mojego bliskiego przyjaciela dla mniejszości afrykańskiej żyjącej w Szwajcarii. Zainwestował w nią mnóstwo pieniędzy, ale ostatecznie była to katastrofa. Fanatycy Uzależnieni od mody z pewnością nie wierzą w Noise!

Jak odbierasz siebie jako odnowiciela tradycji dadaistycznej i akcjonizmu wiedeńskiego? Te ruchy były tak radykalne, nadekspresyjne, ze swoją bezkompromisowo negatywną postawą, że nie pozostawiły w spadku swoim potencjalnym kontynuatorom prawie nic. Znowu wracamy do kwestii konformizmu. Weźmy na przykład Hermanna Nitscha i jego Orgien-Mysterien Theater, po latach konfliktów z największym teatrem państwowym zaprasza się go na 50. urodziny tej pogardzanej instytucji, symbolizującej wszystko, co najgorsze w Austrii i jej powojennej mentalności. Establishment ostatecznie zniewolił swojego krytyka.

Nie jestem tak do końca odnowicielem tradycji Dada i akcjonizmu, korzystam z pomysłów jednej i drugiej, ale przetwarzam je w swoim własnym uniwersum. Musisz pamiętać, że Dada i akcjonizm wiedeński narodziły się, kiedy społeczeństwo zachodnie ciągle funkcjonowało inaczej niż dziś. W czasach globalizacji, multimediów i powszechnej wymiany kulturowej, wszystko jest możliwe i każdy dostaje informacje z pierwszej ręki w ciągu kilku sekund. Ludzie są spragnieni sensacji, skandali i intensywnych wzruszeń. I płacą za to! Przeładowanie systemu stało się kondycją permanentną. Możesz też powiedzieć, że kapitalizm pożarł akcjonizm!

Przeprowadziłeś się do Berlina, centrum industrialu, gdzie z pewnością czujesz się jak u siebie wśród miejscowych artystów. Ile zostało tam z rebelianckiej, industrialowej aury, powiedzmy, wczesnego Einstürzende Neubaten? Jeśli w ogóle jeszcze coś zostało.
W międzyczasie ta wyjątkowa atmosfera zupełnie wyparowała. Berlin stał się placem zabaw dla bogatych dzieciaków, ofiar mody i trendy pind (fashion victims and trendy cunts). Chociaż wciąż istnieje tu dynamiczna scena muzyczna, na potężną [oryg. „explosive"] kreatywność i poważnie funkcjonujące podziemie trudno dzisiaj trafić.

Jacy są twoi ulubieni wśród pokrewnych ci artystów? Potrafiłbyś wytypować kilku niedocenianych i kilku przereklamowanych artystów noise-'owych/industrialowych? Z którymi chętnie byś współpracował? Czy może już teraz współpracujecie?

Do moich ulubionych należą artyści, których prace są autentyczne i przekonujące, nie ci, którzy po prostu wpisują się w kolejny trend. Pasja, pragnienie, energia i celne poczucie humoru są dla mnie ważniejsze niż powaga, intelektualizm i ekstrawagancki sprzęt. Zawsze istnieją artyści niedoceniani i tacy, którzy doskonale wiedzą, jak się sprzedać, liżąc odpowiednie dupy. Ale z pewnością nie oczekujesz, że podam ci jakieś nazwiska! Obecnie współpracuję z Danielem Menchem. Nagrał u mnie w domu wspaniały materiał wokalny, kiedy był w Berlinie kilka lat temu. Obecnie czuję się gotowy, żeby nad nim pracować.

A twoje plany na najbliższą przyszłość?

Chcę skupić się na pisaniu i ogrodnictwie. Wcześniej czy później odwrócę się od wielkomiejskich scen, żeby znaleźć ciszę i spokój.

No to jak, niech żyje noise?

Noise umarł, niech żyje noise!

Chłopak z gitarą byłby dla nas... ciężarem.

Alboth!

Jakub Krawczyński

Gdybyście chcieli dowiedzieć się od jakiegoś zapalonego entuzjasty muzyki alternatywnej, jaką nazwę nosi czołowy szwajcarski przedstawiciel industrialnego rocka, bez wątpienia odrzekłby „Young Gods". I podejrzewam, że nikt by nawet nie protestował. Tymczasem okazuje się, że na tak postawione pytanie można spróbować również udzielić innej odpowiedzi – sięgając nie na koniec, lecz sam początek alfabetu. Choć szanse na usłyszenie „Alboth!" w takiej sytuacji byłyby raczej znikome, to mam nadzieję, że poniższy tekst cokolwiek je zwiększy.

Aby jednak było *fair*, od razu sprostuję, że o ile do określenia twórczości obydwu tych formacji można luźno używać etykietek takich jak 'industrial' czy 'rock', to jednak w przypadku Alboth! byłyby to raczej pierwiastki śladowe (szczególnie 'rock', bo 'industrial' owszem, jest, ale w innym ujęciu), aniżeli główny komponent, którym jest … jazz.
Zanim jednak zbadamy te niecodzienne koneksje, spróbujmy się najpierw przyjrzeć nazwie grupy.

Mały skok w bok, czyli odrobina historii

Aby odkryć znaczenie, jakie kryje się pod nazwą zespołu, należy sięgnąć w sferę wydarzeń historyczno-politycznych…

P-26 (Projekt-26) była tajną, szwajcarską organizacją militarną, funkcjonującą w latach 1981-1991 (a de facto istniejącą znacznie wcześniej, pod inną nazwą i w innej formie). W tamtym okresie jej głównym celem było przeciwdziałanie potencjalnym zagrożeniom ze strony Układu Warszawskiego. Sam fakt istnienia P-26 oficjalnie ujawniono pod koniec roku 1990, tuż po nagonce na tzw. Operację Gladio (zainicjowaną przez NATO i CIA tuż po drugiej wojnie światowej), działającą by zapobiec partiom komunistycznym w ewentualnym dojściu do władzy w Europie Zachodniej. Podpułkownik Herbert Alboth, członek P-26, zadeklarował gotowość złożenia zeznań obciążających ową organizacje, lecz zanim mogło do tego dojść, został zamordowany w tajemniczych okolicznościach w swoim mieszkaniu w Liebefeld – jednej z dzielnic Berna. Zginął ugodzony własnym bagnetem, a morderca wypisał na jego ciele czerwoną szminką słowo „amour" (miłość). Stąd właśnie wzięła się nazwa (kolejno): grupy (Alboth!) oraz ich pierwszej (*Amour 1991*) i drugiej płyty (*Liebefeld*).

Jak przyznał się zapytany przeze mnie jeden z członków zespołu, Daniel Linder, nazwę 'Alboth!' wybrali dlatego, że uznali Herberta Albotha za intrygującą i pełną sprzeczności osobowość (rasista, faszysta i homoseksualista, mający czarnych kochanków), na dodatek spodobał im się jego cieniutki i piskliwy głos. A kropkę nad „i" w ich wyborze utwierdził aspekt fonetyczny – przekonanie, że to nazwisko „po prostu brzmi dobrze".

Co ciekawsze, w roku 1993 wydział dochodzeniowy komendy w Thun, który prowadził wówczas śledztwo w sprawie śmierci Albotha, w swej paranoidalnej podejrzliwości postanowił wezwać członków zespołu do złożenia odcisków palców. Niedługo potem, główny śledczy wraz z kilkoma współpracownikami zjawili się nawet na koncercie Alboth! w Zurychu z zamiarem ich aresztowania i przesłuchania, lecz plany pokrzyżował im rozentuzjazmowany tłum…

cyrk z trzema arenami 1

Zespół założyli w roku 1991 w Bernie: Peter Kraut (pianino, inne instrumenty klawiszowe, wokale), Christian Pauli (bas, wokale) oraz Michael Wertmüller (perkusja). Kraut studiował historię, a w latach 80. członkiem zespołu funkowego. Pauli jest z kolei z wykształcenia etnologiem i przed swą przygodą z Alboth! występował jako kontrabasista w zespołach free-jazzowych. Wertmüller był zaś spośród nich muzykiem najbardziej (u)znanym. Był absolwentem Swiss Jazz School, a także ukończył Konserwatorium Muzyczne w Bernie oraz Konserwatorium Van Amsterdam (był uczniem Mishy Mengelberga). Lista jego osiągnięć jest długa i imponująca. Wystarczy tylko spojrzeć na nazwiska z którymi współpracował bądź występował na żywo: Mengelberg, Peter Brötzmann (m.in. w Full Blast), Caspar Brötzmann, Stephan Wittwer, Nicky Skopelitis, Ken Vandermark, Jim O'Rourke, Otomo Yoshihide, William Parker, Bill Laswell, Toshinori Kondo, Olaf Rupp, Holger Czukay i John Cale. Wertmüller ma na swoim koncie również muzykę do przedstawień i sztuk teatralnych – po jego usługi sięgał m.in. Christoph Schlingensief.

Tak oto wyglądało pierwsze wcielenie zespołu, który wkrótce potem ewoluował.

„Free jazz, not slaves"

Natomiast teraz, zgodnie z obietnicą, powróćmy do wspomnianego wcześniej wątku jazzowego.

Czytając – co prawda nieliczne – opisy Alboth! w Internecie, można czasem napotkać na etykietkę „jazzcore". Nie jest ona do końca odpowiednia. Albowiem gatunek ten rozwinął

się przecież jako gałąź hardcore punka, a konkretniej pionierskich zespołów Joe Baizy (Saccharine Trust i Universal Congress Of) oraz najbardziej chyba znanego i legendarnego przedstawiciela tego gatunku – Minutemen; można również tutaj wymienić otoczone specyficznym w Polsce kultem NoMeansNo. Jazzcore trudno jest jednoznacznie zdefiniować, aczkolwiek twórczość wyżej wymienionych formacji cechowała się swobodniejszym podejściem do formy i naciskiem na instrumentalną interakcję, luźno inspirowaną jazzem w różnych odmianach. Niezaprzeczalny był również wpływ muzyki funk, emanujący zarówno w silnie synkopowanych i „bujających" rytmach (bas odgrywał tu również ważniejszą niż w typowej muzyce rockowej rolę), jak i w pozbawionej choćby grama (bluesowego) „tłuszczu" gitary. Alboth! z hardcore punkiem nie łączy nic (prędzej z death metalem, a momentami – grindcore'em), a na dodatek elementów funkowych raczej u nich nie uświadczymy, bo po pierwsze… nie ma gitary, a po drugie – tego rodzaju synkop. Na pocieszenie fanów tych drugich powiem, że nie oznacza to jednak, że ich sekcja rytmiczna nie jest ekscytująca – wręcz przeciwnie. Tutaj właśnie nadarza się idealna okazja by rozgraniczyć muzyczną genealogię jazzcore'u i Alboth! Mianowicie grupie tej bliżej jest do jazzu niekiedy bliskiemu nawet Cecilowi Taylorowi, a dowodem ich artystycznego długu, który u niego zaciągnęli, jest wykorzystanie pianina jako instrumentu rytmicznego w niezwykle energiczny i ekspresywny sposób (niekiedy nawet uderzanie całą dłonią bądź łokciem w pianino), aczkolwiek sposób gry na tym instrumencie nawiązuje także do dokonań Birdsongs of the Mesozoic – prog-jazz-rockowego zespołu ocierającego się o kameralistykę, założonego przez m.in. Rogera Millera z legendarnej post-punkowej formacji Mission of Burma. W muzyce Alboth! pobrzmiewają również echa jazzowych terrorystów takich, jak Naked City oraz Painkiller czy duetu Borbetomagus (bliższe) łączącego dysonującą awangardową elektronikę z free-jazzem (zdecydowanie dalsze). Inny, całkiem istotny punkt odniesienia stanowią japońskie, eksperymentalne zespoły noise-rockowe, Ruins i Boredoms – w szczególności ten pierwszy (ze względu na specyficzną współzależność basu i perkusji), który również nie posiadał w swoim składzie gitarzysty. Wątek industrialny jest, natomiast, dość zbliżony klimatem do dokonań zespołu God Kevina Martina (który wyprodukował jedną z ich płyt). Warto również wspomnieć, że z biegiem kariery coraz silniej zarysowywał się także pierwiastek industrialny, za m.in. sprawą dodania do instrumentarium samplera (z tego właśnie powodu zaczęto porównywać zespół do Young Gods).

Pomimo kilku wymienionych tutaj nazw i nazwisk dużego kalibru, nasi szwajcarscy przyjaciele nie mają się absolutnie czego wstydzić, a w dalszej części artykułu postaram się dowieść, że – co więcej – na ich tle zdołali wypaść ze wszech miar oryginalnie i unikatowo.

W tym szaleństwie jest metoda…

Warto wspomnieć tutaj o preferowanym przez zespół sposobie komponowania. Otóż Christian Pauli w wywiadzie na łamach niemieckiego Ox-Fanzine2 w 1996r. wyjawił, iż ich pomysły na muzykę rodzą się w formie klasycznych partytur lub przypominają pewnego rodzaju szkice robocze. Pewne partie mogą być przez poszczególnych członków odmiennie odczytywane, podlegać różnym interpretacjom, dlatego też owe idee są nieustannie nadpisywane i testowane z różnymi parametrami (np. tempem) aż do osiągnięcia zbiorowego konsensusu. Taki sposób komponowania paradoksalnie umożliwia im większą swobodę, mimo, iż wydawać by się mogło, że przy pisaniu partytur można skazać się na zamknięcie w sztywnych ramach. Dlatego też muzyka Alboth! jest jednocześnie przemyślana (ale nie sztuczna) i niezwykle żywiołowa (choć bezpretensjonalna).

Dyskografia

Alboth! zadebiutowali minialbumem *Amour* (1991), nagranym w jeden dzień, a zmiksowanym w ciągu kolejnego. Głównym założeniem znajdujących się tutaj miniaturowych utworów (łącznie trwają one ok. 20 minut) wydawało się być rozniecenie jak najgroźniejszego ognia w możliwie jak najkrótszym czasie. W taki właśnie sposób zespół objawił swoją nietuzinkową, wysokooktanową mieszankę skrajnie odmiennych gatunków. Nie było to jednak czyste szaleństwo dla czystego szaleństwa. Owszem, grali agresywnie, aczkolwiek z ich muzyki emanowała osobliwa elegancja a zarazem wyczuwalny i rozmyślny dystans. Wszelkie dźwięki wpadały tutaj do death-grind-jazzowej szatkownicy, a następnie muzycy wystrzeliwali pozostałe po nich strzępy z naddźwiękową prędkością.

Już na samym początku może zaskoczyć nas nie tylko szturmujące pianino jako instrument rytmiczny, ale również jego dominująca w muzyce rola. Całość utrzymana jest przeważnie w szybkim / furiackim tempie, ale zdarzają się również momenty powolniejsze (delikatny odcień gotycki, budowanie faktur dźwiękowej przestrzeni itp. – aczkolwiek w ilościach śladowych) czy pasaże wręcz progresywne. Spazmatyczne erupcje perkusji i pianina mieszają się tutaj z matematyczną, repetytywną i maniakalną, robotyczną precyzją – a powaga z nonsensem. Był to pokaz kontrolowanego chaosu i kalkulowanej irracjonalności, na dodatek osnuty nutką teatralności i karykaturujący muzykę neoklasyczną.
Reasumując, jest to świetny punkt wyjściowy do dalszej eksploracji niekonwencjonalnych brzmień – w przeciągu tego zaledwie 20-minutowego zarysu idei zespół zdołał stworzyć wiele różnorodnych wątków stylistycznych, które później starali się rozwinąć i udoskonalić.

Alboth! rozpoczęli od istnego trzęsienia ziemi tylko po to, by dalej potęgować napięcie. Kolejny cios wymierzony w muzyczne konwencje zadali już pełnoprawnym, długogrającym wydawnictwem *Liebefeld* (1992). Odtąd stają się kwartetem, na stałe poszerzonym o wokalistę Daniela „Liedera" Lindera. Dodatkowo, na potrzeby sesji nagraniowych, skład uzupełniło doborowe trio saksofonistów: Alex Buess, Werner Lüdi (grał z P. Brötzmannem w jego Tentecie) oraz Hans Koch (który nagrywał i koncertował z Cecilem Taylorem). A na potwierdzenie reputacji jaką zespół ten wypracował sobie rok wcześniej, płytę tę wyprodukował wspomniany Kevin Martin – postać legitymująca się już wtedy znakomitą reputacją, a obecnie niemal legendarna, znana ze wspólnych projektów z Justinem Broadrickiem (gitarzystą Godflesh): industrialnego Techno Animal, a także God i Ice (przemierzających pogranicza dubu, free-jazzu, industrialnego metalu i awangardy), czy też własnego Bug w całości zajmującego się fuzją elektroniki, dubu (dubstepu) oraz innych gatunków szeroko pojętej muzyki jamajskiej.

W trakcie pierwszych chwil obcowania z tym nagraniem możemy sobie uświadomić, iż mamy do czynienia z dziełem jeszcze brutalniejszym, jak i bardziej „zmechanizowanym" (w industrialnym tego słowa znaczeniu). Instrumentalny amok w ich wydaniu przeniósł się na nową płaszczyznę. Nie chodziło już tylko głównie o pianino – dewastacja odbywała się z jednakowym ferworem na wielu płaszczyznach jednocześnie, a brzmienie stało się pełniejsze, bardziej kompletne. Proporcje wkładu instrumentalnego uległy zatem zmianie, a w porównaniu z albumem poprzednim najbardziej wyczuwalne stały się

opary niezwykle złowieszczych dźwięków, które Pauli emitował swoimi basowymi riffami opatrzonymi potężną ilością fuzzu (jeden z bardziej powszechnych efektów gitarowych; czytaj: coś, co nadużywał w latach 60. Hendrix). To właśnie one szczególnie dosadnie akcentowały elementy ekstremalnego, eksperymentalnego metalu a zarazem nawiązywały do japońskiej szkoły noise rocka. Swoje trzy grosze do tej i tak niesamowicie chaotycznej, międzygatunkowej krzyżówki dorzucili wspomniani wyżej trzej saksofoniści, którzy dodali nowej perspektywy szaleństwu zespołu do tej pory zdominowanej przez perkusję i pianino; dłuższa i dużo bardziej rozbudowana forma utworów pozwoliła natomiast Wertmüllerowi na uwydatnienie swych talentów (zmienne tempa grane z żonglerską finezją oraz arytmia potęgująca poczucie spustoszenia i dezorientacji). Zrezygnowanie z nieustannego, morderczego, perkusyjnego impetu pozwoliło na większy eklektyzm, a jednocześnie – poprzez częstsze pauzy i zmiany metrum – poczynania szturmującej sekcji rytmicznej stały się dużo bardziej śmiercionośne. Znacznie większą rolę zaczęły odgrywać efekty dźwiękowe, snujące tu i ówdzie zgrzytliwą i posępną atmosferę, którą można określić mianem wypadkowej industrialu i gotyku.

W rezultacie powstał swoisty portal łączący światy: avant-metalu z dysonującym industrialem oraz noise-rocka z free-jazzem, łączący co bardziej mordercze elementy każdego z nich. Wydawnictwem Alboth! udowodnili, jak bardzo – w zaledwie rok od debiutu – rozwinęły się ich muzyczne horyzonty, nie idąc na łatwiznę w myśl idei „więcej, szybciej, mocniej", tak bardzo popularnej w świecie metalu. Ponadto udała im się rzadka sztuka: wprowadzili w ramy swojej stylistyki wiele innowacji, nie tracąc przy tym ani krzty animuszu.

Wydana 2 lata później EP *Leib* (1994) świadczyła o ewolucji brzmienia *Liebefeld*, jednak zaprezentowała pewną istotną zmianę – wokal, który do tej pory odgrywał marginalną rolę, tym razem wyszedł na pierwszy plan (recytowane wcześniej losowe zbitki głosek przerodziły się w artykułowane słowa). Ekspresywna, dekadencka maniera Lindera była miejscami pokrewna duchem (na swój „teutoński" sposób) Nickowi Cave'owi. Szybsze tempo ustąpiło bardziej miarowej rytmice, atmosferze noir, jak i bogatszej palecie efektów dźwiękowych – ta ostatnia zyskała na znaczeniu dzięki pojawieniu się samplera w arsenale zespołu.

Trzeci longplay Szwajcarów – *Ali* (1995) – nie zmienił punktu docelowego ich muzycznej podróży, jakim jest dźwiękowa anihilacja, jednak tym razem w znaczący sposób skorygował koordynaty tejże podróży. Tym razem warstwa psychologiczna utworów staje się znacznie bardziej urozmaicona – wszystko dzięki większemu wachlarzowi emocjonalnemu, który prezentuje tutaj Linder. Jego śpiew można w przeważającym stopniu uznać za wypadkową tzw. Sprechgesangu (coś pomiędzy śpiewem a deklamacją), ekscentrycznego sylabizowania głosek oraz brutalnych wybuchów germańskiej (często celowo hiperbolizowanej) szorstkości i chrypliwości.

Sama muzyka jest wolniejsza, zimniejsza, bardziej „metronomiczna", gotycka i elektroniczna niż kiedykolwiek – zaczyna brzmieć niczym pogańskie rytuały odprawiane na peryferiach futurystycznej metropolii, zapowiadające kres cywilizacji. Od tej pory głównym celem ich muzyki jest nie chaos, lecz klimat. Rytmy są na ogół wolne lecz zamaszyste i potężne, a ich rola sprowadza się bardziej do kreowania bądź podtrzymywania suspensu, choć nie znaczy to, że w ogóle nie uświadczymy nagłych zwrotów w grze Wertmüllera (aczkolwiek są one znacznie rzadsze). W budowaniu tej apokaliptycznej atmosfery brylują jednak przede wszystkim różnego rodzaju instrumenty klawiszowe (poza wprowadzonym na Leib samplerem także organy), a dźwięki z nich wydobywane nie lokują się tym razem na obrzeżach, lecz stanowią fundamenty złowrogich struktur muzycznych. W kilku utworach pojawiają się warstwy dźwięków inspirowane ambientem, jednak bynajmniej nie służą one relaksowi czy medytacji – kontrastują z nimi cykliczne, miarowe rytmy oraz metaliczne repetytywne riffy, które wprowadzają niepokojący nastrój. Niezwykle ważna staje się współgra, pochodzących z różnych źródeł, dysonansów.

Ali to do tej pory najbardziej „industrialna" a najmniej „jazzowa" płyta w dorobku formacji, reprezentująca najbardziej radykalny zwrot w jej karierze. Nieprzypadkowo album ten kończy się utworem „Liebefeld Recycled II", w pełni wykorzystującym możliwości samplera. Jak sama nazwa może sugerować, jest to remiks poprzedniego longplaya, a zarazem esej na temat dekonstrukcji i pewnego rodzaju zapowiedź świadomego wkroczenia w epokę cyfrowej manipulacji dźwiękiem, którą fascynacja zdominuje ostatnie lata ich kariery.

W tym miejscu należy skupić się na zakończeniu najbardziej twórczego okresu Alboth! Ich ostatnie dwie płyty osobiście traktuję jako swoiste post scriptum – intrygujące, choć prezentujące niekompletną wizję i dlatego nie będące według mnie materiałem na „lekturę obowiązkową". Tak więc *Amor Fati* (1997) przejawia wpływy niezwykle wtedy nabierających popularności trendów w muzyce niemieckiej, przede wszystkim wszelakiej maści muzyki cyfrowej oraz post-techno (i hybryd tegoż gatunku z post-rockiem). Pracę perkusji (Wertmüller posługuje się także wibrafonem) uzupełniają chwiejne, cięte i nieregularne elektroniczne bity. Instrumentarium uzupełnia także kontrabas, wprowadzający zauważalny posmak kameralistyki, bądź klimatu jazz noir z którym wcześniej jedynie gdzieniegdzie flirtowali (patrz „Leib"). Bardziej rozwlekła, swobodna forma utworów otworzyła niespotykane dotąd wcześniej połacie przestrzeni na której Pauli mógł odmalowywać swoje minimalistyczne, ambientowe pejzaże dźwięku, czy też bombardować nawałnicami dźwięków konkretnych i industrialnych, cyfrowych zgrzytów.

Tuż po wydaniu *Amor Fati*, w 1998r., Pauliego i Krauta zastępuje w zespole multiinstrumentalista Tito Toblerone (pseud. Ti To), a Alboth! tym samym ponownie staje się triem. Muzycy przeprowadzają się także z Berna do Berlina. Ich – jak się niestety okazuje – łabędzim śpiewem jest pięć długich kompozycji z albumu *Ecco la Fiera* (1999), zasadniczo kontynuującego zapędy z poprzedniego wydawnictwa, a jednocześnie nawiązującego do stylu prezentowanego na *Ali*. Po raz pierwszy w historii zespołu pojawia się gitara (co zabawniejsze, zastępuje ona bas), a komputer w całości wypiera dotychczasowy zestaw instrumentów klawiszowych i samplera. Tym właśnie dziełem zespół zakończył trwający 8 lat proces stopniowej metamorfozy „muzyki organicznej" w „syntetyczną".

„Materiał genetyczny" dźwięku jest z grubsza podobny do *Amor Fati*, jednak „zakodowano" go w trochę odmienny sposób (i zrezygnowano z elementów kameralistyki i jazz noir). Prezentował on inny rodzaj abstrakcji, bardziej zbity i skondensowany (niż stopniowo rozwijający się) oraz obfity w stylistyczne zwroty. Perkusja (i wspierające ją elektroniczne bity) odebrała palmę pierwszeństwa zamaszystym ambientowym freskom z poprzedniego dzieła. Gitara operowała na trzech płaszczyznach, nawiązując niejednokrotnie do wynalazków Sonic Youth czy Caspara Brötzmanna. Raz snuła gęste mgławice rozmaitych efektów,

innym razem atakowała lodowatymi i ziarnistymi riffami a kolejnym wplatała filigranowe zlepki akordów w ciasne przesmyki pomiędzy skomasowanymi, gęstymi falami dźwięków. Znalazło się również miejsce na flirty Ti To z *glitch music*, jednak wydawały się one raczej wymuszone, lub bardziej stosowne do *umieszczenia na solowej płycie…*
Ecco la Fiera sprawia wrażenie migawki obrazującej chwilowy i przejściowy stan umysłu członków formacji i panującą wśród nich burzę mózgów bądź wędrówkę po drodze, na której kusiło ich zbyt wiele technologicznych pokus, by w pełni zdecydować się na którąkolwiek z nich. Ostatecznie uchwyciła ona moment, gdy chcieli zdefiniować siebie na nowo, próbując zbyt wielu rzeczy na raz. Niestety tego ujęcia nie dane było im już poprawić...

Dlaczego nie wyszło?

Po wydaniu *Ecco la Fiera* i przeprowadzce do Niemiec zdawało się, że przed Alboth! otworzą się nowe możliwości i zespół wypłynie na szersze wody, docierając do większego grona odbiorców. Grupa koncertowała w najlepsze i czyniła to dość regularnie, a 21 maja 2000 r. odegrała w Berlinie autorską oprawę muzyczną do filmu niemego pt. *Portier z hotelu Atlantic Murnaua*. Od tego czasu słuch jednak po nich kompletnie zaginął. W tym momencie można sobie zadać jedno pytanie: „dlaczego?" Przecież zbierali fantastyczne recenzje – zarówno w rodzimej i europejskiej prasie, jak i poza granicami Starego Kontynentu (docenił ich nawet amerykański *Alternative Press*) – a także kilkakrotnie wyróżniano ich za najlepszy koncert roku w prestiżowych niemieckich lokalach. I mimo, iż dzielnie walczyli ze sztampowymi konwencjami muzycznymi, to napotkali w końcu wroga, z którym nie udało im się wygrać walki, a była to sama charakterystyka rynku muzycznego, którego komercjalizacja wpłynęła na kres działalności Alboth!.

Nigdy nie padła żadna formalna decyzja o przerwaniu działalności (wg Lindera „koniec przyszedł sam"), muzycy chcieli nagrywać i występować dalej , ale nie mogli liczyć na zainteresowanie ze strony żadnej wytwórni. Przy tak konfrontacyjnym charakterze ich muzyki chyba nikogo nie zdziwi, że po prostu nie zarabiali pieniędzy, a nikt nie próbował podjąć się obrotu ryzykownym „towarem".

Przyczyn, które doprowadziły do tak smutnego finału moim zdaniem jest kilka. Po pierwsze należy rozważyć kwestię publiki. Christian Pauli w cytowanym już wcześniej wywiadzie dla Ox-Fanzine ujął sprawę w następujący sposób: „*Nie mamy typowej publiki reprezentującej jakąś konkretną grupę społeczną, […] nie staramy się wyłącznie sięgać po odbiorców jednego typu. Wszystko zależy od miejsca i za każdym razem jest inaczej. [Na naszych koncertach] można spotkać zarówno punkowców, jak i pasjonatów sztuki awangardowej*". Przy takim rozrzucie demograficznym oraz niełatwej do zaszufladkowania muzyce, nie dziwnym więc wydaje się, że ciężko było Alboth! zareklamować. „Jeśli coś jest do wszystkiego, to jest do niczego" – w tym przypadku trudno się z tym frazesem nie zgodzić, bo tak, stety-niestety, działa przemysł rozrywkowy. Jak historia pokazuje, nawet zespoły powszechnie uznawane za jedne z najbardziej wpływowych w alternatywnym światku, borykały się z podobnymi problemami.

Na przykład pionierzy industrialnego rocka, Chrome, pomimo swojej innowacyjności nie zyskali pierwotnie zbyt wielkiego rozgłosu, m.in. dlatego, że nie lada wyzwaniem było dobrać stosowne do ich twórczości (gatunku który formalnie nie został jeszcze nazwany) epitety, którymi można było wypromować ich koncerty. Mieli jednak tyle szczęścia, iż znaleźli się w odpowiednim miejscu (San Francisco) i czasie (przełom lat 70. i 80., moment ogromnego wysypu kreatywności i większego na nią popytu i przyzwolenia) i ewentualnie – z czasem – zdołali zbudować wokół siebie kultowy status.

Na taką szansę w Szwajcarii Alboth! nie mógł nawet liczyć. Na poparcie tego po raz kolejny pozwolę sobie przytoczyć tutaj słowa Pauliego:

Szwajcaria jest krajem, w którym urodziliśmy się i pracujemy, lecz od strony muzycznej nie czujemy, że stąd właśnie pochodzimy; […] rynek muzyczny jest niezwykle mały. Nie sposób wyrobić sobie tutaj renomę, by później z powodzeniem wyjechać za granicę. W całym kraju jest tylko 7-8 dobrych klubów do koncertowania i to wszystko na co można liczyć przez cały rok.

Podejrzewam jednakowoż, że jedno jedynie skinienie Johna Zorna, wzięcie grupy pod skrzydła Tzadik Records i ewentualna przeprowadzka do Nowego Jorku zmieniłyby kolej ich losu o 180 stopni. Talent, świeżość, unikatowe brzmienie i artystyczna wizja to, jak widać, często za mało, niemniej istotne jest po prostu szczęście…

"Glory is fleeting, but obscurity is forever"

Komu zatem polecić ten niechciany i zapomniany zespół? Wydaje mi się, że na to pytanie nie istnieje jednoznaczna odpowiedź. Jestem natomiast absolutnie pewien, dlaczego warto po nich sięgnąć. Według mnie Alboth! to jeden z najciekawszych przykładów w historii (szeroko rozumianego) rocka na udowodnienie tego, jak bez gitary elektrycznej można grać ekstremalną muzykę, a na dodatek wykazać się przy tym niesamowitą sztuką międzygatunkowej mediacji, godząc ze sobą skrajnie od siebie odległe muzyczne języki.

Jak widać na przykładzie Szwajcarów, trudno być prorokiem we własnym kraju. Nie spodziewam się, że mój artykuł sprawi, iż Alboth! cudownie rozmnoży się w polskich czytnikach i głośnikach, jednak wierzę, że dzięki niemu zyska w Polsce przynajmniej kilku entuzjastów.

1
z ang. three-ring circus; dosłownie: cyrk z trzema arenami, w przenośni: dom wariatów.

2
http://www.ox-fanzine.de/web/itv/16/interviews.212.html.

Koniec wolnej improwizacji?

O przeszłości i teraźniejszości ulotnego gatunku po szwajcarsku

Thomas Meyer
tłum. Natalia Grubizna

22 czerwca 2010 roku, podczas koncertu w ramach Werkstatt für improvisierte Musik w Zurychu zaprezentował się septet złożony z dwóch basistów: Petera K. Freya i Daniela Studera, klarnecisty Hansa Kocha, gitarzysty Michela Seignera, pianisty Jacquesa Demierre'a, wiolonczelisty Alfreda Zimmerlina i skrzypka Heralda Kimmiga. I było to niezapomniane przeżycie („niezapomniane" z podwójnym podkreśleniem, gdyż jestem przekonany, iż wydarzenie to pozostanie na długo we wspomnieniach wszystkich tam obecnych): szwajcarska muzyka improwizowana najwyższych lotów, zróżnicowana, a zarazem konsekwentna, porywająca i przyciągająca uwagę, ekscytująca do ostatniej nuty, unikająca sentymentalnych reminiscencji, mistrzowsko ustrukturyzowana. Słowem: wolna improwizacja na najwyższym, tak przerażająco wysokim poziomie, że nawet nie wyobrażam sobie, by ktokolwiek mógłby pokusić się o naśladownictwo, zwłaszcza w tak wielkiej obsadzie, odległej od najczęściej spotykanego „wygodnego" trio.

Być może brzmię jak minstrel wykonujący pieśń ku czci przedstawicieli własnego pokolenia. Nie wykluczam jednak, że nadgryzie ich ząb czasu – może być i tak, że zniknie podział na wykonawców i słuchaczy, a ktoś przewidzi, że koniec jest już bliski. Rzeczywiście, wolna improwizacja, wyodrębniona z free jazzu (również improwizowanego) w okolicach lat siedemdziesiątych, intuicyjna, z tendencjami aleatorycznymi charakterystycznymi dla współczesnych gatunków muzycznych, na swój sposób ukonstytuowała się pamiętnego 22 czerwca. Wcześniej była zjawiskiem mało znaczącym – owszem, niektórzy próbowali odrzucić puls, inni przełamać swoje kompozytorskie przyzwyczajenia. Szkopuł tkwi jednak w wolności improwizowania, uprawianego bez wcześniejszych konsultacji czy ustaleń. Przybyli razem, nie zamieniwszy słowa o muzyce, grając, nadal nie komunikowali się werbalnie, podążając każdy swoją ścieżką. Był to przypadek ekstremalny, brutalnie rzecz ujmując, ale tak właśnie się to rozegrało 22 czerwca – bez zbędnych słów. I to znamionuje wysoką sztukę.

Working bands

Wolna improwizacja to gatunek ponadczasowy, ale z ograniczoną przydatnością do spożycia, jeżeli chodzi o kompozycję. Jego główną cechą nadal pozostaje spontaniczność. Podczas każdego jamu pojawia się jednak pewne niebezpieczeństwo, że uczestnicy przystąpią do nich z ograniczoną paletą przećwiczonych dźwięków, odegrają ją i da to efekt wyłącznie krótkotrwałego spięcia. Jasne, wrażenie z zewnątrz może być świetne, ale dla większości muzyków niesatysfakcjonujące. Zbudowano więc sporo ansambli, duety, tria, czasem większe grupy zwane określane jako working bands, które improwizują ze sobą, częstokroć latami, ale początki i końce ich współdziałania są często niemożliwe do namierzenia. Wynika to z faktu, że współpraca zaczyna się zazwyczaj spontanicznie, z pasji, ale z biegiem czasu gdzieś się rozmywa i to nie z powodu złej woli czy samopoczucia twórców, ale najczęściej z braku widocznych postępów, do których dochodzą rozbieżności interesów czy biografii oraz brak zaangażowania. Znaczące w branży zespoły, takie jak trio Nachtluft (z Andresem Bosshardem, Günterem Müllerem i Jacquesem Widmerem) czy Adesso (w składzie Walter Fähndrich, Peter K Frey i Hansjürgen Wäldele) rozpadły się niepostrzeżenie, po cichu zakończywszy swą wspólną podróż (Czy rzeczywiście? Tacy muzycy bardzo spontanicznie decydują się na rozpoczęcie projektu). Nie twierdzę, że to zjawisko negatywne, jednak obserwując wszystkie procesy z zewnątrz, można stwierdzić, że to dość często spotykany bieg wydarzeń.

Zespoły nastawione na pracę metodą improwizacji są o tyle interesujące, że niektóre z nich do idei improwizowania dochodzą z czasem, na drodze ewolucji. Na przykład członkowie KARL ein KARL (Peter K. Frey,

Michel Seigner, Alfred Zimmerlin) opisują siebie jako kolektyw kompozytorów. Ich utwory – takie jak 24-godzinna kompozycja/improwizacja *Nine to Nine* (oparta o zestrojony w czasie i harmonii sekstet smyczkowy) należą, w moim przekonaniu, do najważniejszych projektów w historii młodej szwajcarskiej muzyki[1]. Trzech Karlów zaś – jeżeli odwołać się do twórczości Konrada Bayera, skąd kolektyw wziął swoją nazwę – znacząco rozszerzyło zakres działalności we współpracy z aktorem i reżyserem Peterem Schweigerem w Bio-Adapterze, swoistym aneksie do powieści *Die Verbesserung von Mitteleuropa* austriackiego pisarza i teoretyka języka Oswalda Wienera[2].

Takie przesuwanie, a często przekraczanie granic, to wynik zaangażowania w proces całej grupy. Pozwala ono na intensyfikację pracy i uniknięcie bezproduktywności. Hans Koch, Martin Schütz i Fredy Studer zwykli na przykład ograniczać rozmowy do tego, co najistotniejsze dla brzmienia. Od czasu do czasu decydują się też na współpracę z muzykami wywodzącymi się z innych kręgów kulturowych – jak Kuba czy Egipt[3]. Dzięki zacieśnianiu przestrzeni gry, odkrywają nowe obszary dźwięków, które mogą być później wykorzystywane jako materiał do wolnej improwizacji. Udowadniają tym samym, że taki sposób poszerzania materiału nie musi oznaczać punktu dojścia, ale jest interesującym punktem wyjścia. Pozwala bowiem odkrywać możliwości użycia i implementowania dźwięków innych kultur do własnej muzyki.

Głos, mowa

Myślę, że należałoby w tym punkcie zapytać, co dzieje się z głosem, gdy rezygnujemy z mowy? Wolna improwizacja często manifestuje się jako konsekwencja czystej muzyki absolutnej. Eduard Hanslick czułby się pewnie usatysfakcjonowany takim stwierdzeniem, jednak horyzont, jak zwykle w takich przypadkach, kończy się dużo dalej. Muzyka absolutna jest idealnym przykładem samowystarczalnych kompozycji, które każdorazowo może zepsuć próba poszerzenia ich o słowo[4]. Z jednej strony pojawia się więc Schönberg z atonalną fazą słowa lub formą poetycką wersowania użytą do wykreowania nośnej formy, z drugiej zaś strumień komentarzy, który nie służy tylko akompaniowaniu nowej muzyce. Ów dualizm dowodzi chyba jednego – muzyka sama w sobie nie jest zrozumiała, potrzebne jej są pewne właściwości naddane.
To zaś oddala nas od wolnej improwizacji, podkreślając tym samym kryzys mowy. Jest ona bowiem „ucieleśnieniem inteligencji, która w dźwiękach tkwi", jak cytował polskiego filozofa Hoene-Wrońskiego Edgar Varèse[5]. A może po prostu „zamieszkuje muzyków"? W każdym razie, emancypacja hałasu z impetem wdarła się do improwizacji we wszystkich niemal gatunkach audialnych (co spotyka się z narzekaniem krytyków, ponieważ melodyjne, harmoniczne i metryczne komponenty w wolnej improwizacji są najczęściej przez muzyków odrzucane).

Co jednak dzieje się, gdy słowo wkracza do muzyki, jak należy je rozumieć, gdy w tym procesie uczestniczy też głos? Koch-Schütz-Studer eksplorowali temat we współpracy z poetą Christianem Uetzem, KARL ein KARL skupili się na tym zagadnieniu w projekcie z zespołem Billiger Bauer z Omri Ziegele'm, zestawiając teksty Dylana Thomasa i Roberta Creeleya, pago libre z Dada-Soirée wieczorkami Dada. Czasem chodziło o fuzję słów i muzyki, innym razem o takie przesunięcia w tekście, że zaczynał on graniczyć z nonsensem. Czy jednak rolą słów może być również pełna integracja wokalno-instrumentalna i oddzielenie brzmień od semantyki poszczególnych wyrazów? Cóż, panuje w tej kwestii pewna dowolność, ale należy ją rozważyć w punkcie wyjścia: kto w rzeczywistości improwizuje słowami? Najbardziej jest to widoczne w pracach Lauren Newton z trio Eisgesänge (1989-1993, w kooperacji z wokalistkami Dorotheą Schürch, Brigitte Schär i Magdą Vogel) czy z rzadko teraz spotykanym już występującym trio selbdritt (ze śpiewaczką Marianne Schuppe, wibrafonistką Sylwią Zytynską oraz wiolonczelistą Alfredem Zimmerlinem)[6].

Mamy tu niewątpliwie do czynienia z obszarami jeszcze niezbadanymi – zwłaszcza, że niektóre eksperymenty zahaczają wręcz o teatralność. Trzeba jednak nadmienić, że zagraniczne zespoły i aktorzy nie spotykali się z aż takimi przeszkodami, jak artyści w Szwajcarii. Holenderskie grupy zwykle nie ograniczają się tylko do sfery audialnej, estetycznie nawiązując choćby do slapsticku. Występy Les Diaboliques (Maggie Nicols – głos, Joëlle Léandre – kontrabas, głos, Irène Schweizer – fortepian) poza czymś, co nazwiemy feministycznym optymizmem w wykonawstwie, niosły ze sobą sporą dawkę teatralności. W Szwajcarii takie występy byłyby czymś wyjątkowym. Powyższe zestawienie jest o tyle interesujące, że częściowo obrazuje zaplecze muzycznego świata. Oto muzyka. Albo granice jej wolności...

Mówić o tym

Minęło prawie 21 lat, od kiedy po raz pierwszy zwróciłem uwagę na wolną improwizację w Szwajcarii[7]. Były to próby, raczej niekompletne, tak samo, jak moje myśli obecnie, ale chodzi mi przede wszystkim o przedstawienie bieżących przykładów, których dostarcza teraźniejszość. Szwajcarska scena wreszcie ściągnęła na siebie uwagę Europy. W sesji jazzowej podczas Donaueschinger Musiktage w 1989 roku udział wzięli: Werner Lüdi Sunnymoon, KARL ein KARL oraz sekstet Ursa Blöchlingera. Mimo że w tamtych czasach istniała już nowa scena muzyczna, wolna improwizacja nadal stanowiła fenomen. 1989 rok przyniósł otrzeźwienie.

Niektóre z tekstów publikowanych w magazynie „dissonanz" już dawno straciły na aktualności, jak na przykład stwierdzenie: „Szwajcarskie Stowarzyszenie Muzyków Kompozytorów (Tonkünstlerverein) ze swoimi wysoce wątpliwymi, nawet dla kompozytorów, kryteriami doboru i modelem archiwizowania raz na zawsze, pozostawia improwizatorów na lodzie" [moim zdaniem w oryginale odwrotnie: improwizatorzy zostawili stowarzyszenie]. STV też otworzyło się na muzyków improwizujących, konsekwentnie zajmując się obiema formami muzycznej ekspresji, co pewnie wzbudziło żal u niektórych kompozytorów. Czy jednak improwizatorzy mogą czuć się godnie reprezentowani? Porównując ten obszar ze środowiskiem muzyki pop, z pewnością powinni czuć się usatysfakcjonowani – zwiększa się świadomość nowej muzyki, jest ona coraz lepiej dotowana. Jednak granice tego gatunku są coraz bardziej przepuszczalne – wśród reprezentantów znalazło się bowiem na liście kilku „klasyków", przy jednoczesnym braku paru dużych jazzowych nazwisk.

Z biegiem czasu – piętnaście numerów „dissonanzu" później – poczyniono kolejny wielki krok. STV i Szwajcarska Kooperatywa Muzyczna (MusikerInnen Kooperative Schweiz) podzieliło kompetencje wydawnicze na dwie frakcje. „Jak chyba nigdy przedtem mamy do czynienia ze stanem osmozy pomiędzy muzykami-interpretatorami a improwizującymi, a nawet więcej – doszło do sytuacji, w której obydwa te przejawy działalności muzycznej mają wspólne miejsce i opiekuna. Taki rodzaj współpracy jeszcze jakiś czas temu był realizowany na raczej średnim poziomie, dziś środowisko zdaje się dojrzewać do stwierdzenia, że ma jednak te same fundamenty, a kształt współczesnej muzyki wypływa z wielu źródeł i wywodzi się zarówno z improwizacji, jak i/lub kompozycji" – napisał niegdyś Peter Bürli w nocie redakcyjnej[8]. Współpraca STV i MKS trwała do 1996 roku, a Kooperatywa rozpadła się ostatecznie w 1998, tworząc zorientowany na jazz Szwajcarski Syndykat Muzyczny (Schweizer Musik Syndikat).

Należy jednak postawić pytanie, czy w wolnej improwizacji nie pojawia się pragnienie wdrożenia nieobecnego dyskursu, formowania nowej estetyki odbioru, pobudzanie do refleksji? Nawet w czasopismach takich, jak „dissonanz" podobne dążenia rzadko znajdują swoje odbicie, co wciąż budzi pewne podejrzenia. Refleksja nad muzyką improwizowaną bywa deprecjonowana częściowo z powodów ideologicznych. Wciąż jeszcze można spotkać muzyków, którzy nie wypowiadają się na temat własnej twórczości, często rozbijamy się też o nieadekwatność terminologii, wciąż osadzonej na tej znanej z teorii kompozycji: forma, kontrapunkt, wariacja, tonalność. Czy naprawdę są rozumiane właściwie, gdy dotyczą czegoś, co nazywa się „komponowaniem natychmiastowym" [*instant composing*]?

Refleksja nad improwizacją trwa przynajmniej od czasu, gdy Walter Fähndrich wespół z Peterem K. Frey'em i Christopherem Baumannem zorganizowali Międzynarodowe Dni Improwizacji w Lucernie (Luzerner Tagung für Improvisation). Konferencja miała na celu nie tylko promowanie wolnej improwizacji przez granie muzyki, ale również edukowanie o niej poprzez prowadzenie wykładów i warsztatów wokół tego gatunku. To wydarzenie jest warte uwagi z wielu względów. Po pierwsze, dlatego, że padło tam sporo interesujących opinii ze strony ekspertów, zwłaszcza wysoce wykwalifikowanych specjalistów, takich jak Hansjörg Pauli, który opowiadał o muzyce filmowej czy Werner Klüppelholz ze swoim godzinnym wykładem na temat końca innych form muzycznych z powodu zaistnienia w obliczu pojawienia się wolnej improwizacji. Chwilowo jednak mamy do czynienia z bezradnością, jeżeli chodzi o temat. A muzykologia mogłaby w tym obszarze zdziałać naprawdę wiele. Dwie najbardziej przełomowe książki tematyczne zostały napisane przez już nieżyjących muzyków – Dereka Baileya (*Improvisation: Its Nature and Practice*, 1980) oraz Petera Niklasa Wilsona (*Hear and Now,* 1999).

Konferencja w Lucernie była ważna również z tego powodu, że wolna improwizacja weszła w dyskurs muzykologiczny. I fraza: „dobrze, że o tym pogadaliśmy", choć często parodiowana, znajduje w tym wypadku swoje uzasadnienie. Nareszcie poruszono wiele tematów, które dotąd znajdowały się poza dyskursem. Wcześniej fagocista Nicolas Rihs oraz oboista Hansjürgen Wäldele, stworzywszy duet, przez szereg lat próbowali podczas koncertów przemycać elementy wolnej improwizacji[9]. Po trzech wyjazdowych koncertach, najczęściej z kompilowaną ad hoc obsadą, muzycy spotkali się podczas Imprimerie w Bazylei [warsztatów sztuki i umiejętności], by improwizować i dyskutować[10]. Zaś dla wyższych szkół muzycznych podjęcie tematu oznaczało przełom. A może raczej: początek. W 2009 roku jeden

1
Patrz: *dissonanz/dissonance* 22, listopad 1989, s. 20.

2
Materiały związane z projektem można znaleźć pod adresem www.karleinkarl.ch/Bioadapter.html. STV (Stowarzyszenie Szwajcarskich Muzyków) wyprodukowało również CD i DVD z zapisem przedstawienia, a i tu trio pokusiło się o skomponowanie z istniejących materiałów czegoś nowego. Także trio Koch-Schütz-Studer zdecydowało się na podobny krok – skompilowanie zapisów różnych koncertów. To wciąż rzadki zabieg w robieniu dokumentacji koncertów.

3
Efektami tej współpracy są m.in. płyty *Fidel* (Koch-Schütz-Studer & Músicos Cubanos) czy *Heavy Cairo Traffic* (Koch-Schütz-Studer & El Nil Troop).

4
Patrz: Wilhelm Seidel, „Absolute Musik" [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 2, Sachteil 1994, s. 22.

5
Trzeba mieć na uwadze, iż Varèse często cytował niedokładnie. Swą myśl Wroński sformułował jako ucieleśnianie inteligencji w dźwiękach.

6
Michael Kunkel, „Die Indianer kommen näher. Ein Gespräch in E-Mails mit der Sängerin Marianne Schuppe", [w:] *dissonanz/dissonance* 106, czerwiec 2009, s. 4-7.

7
Thomas Meyer, „Improvisierte Musik in der Schweiz" [w:] „dissonanz/dissonance" 22, listopad 1989, s. 19.

8
„dissonanz/dissonance" 37, sierpień 1993, s. 5.

9
Wspominam o nich, sam od trzech lat będąc zaangażowanym w temat jako moderator rozmów. Wywiady z kompozytorami i muzykami są prowadzone w różny sposób, ale nadal ich głównym celem jest budowanie świadomości u odbiorców. Wynikiem odbytych przeze mnie spotkań będzie publikacja, która pojawi się drukiem w 2011 roku.

z wydziałów Akademii Muzycznej w Bazylei zorganizował festiwal Little Bangs, podczas którego, oprócz improwizacji, znalazło się w programie sympozjum tematyczne[11].

Nowe kierunki kształcenia

Kolejna historia: niedawno, 22 stycznia 2010, w Teatrze Rigiblick w Zurychu[12], Peter Brötzmann, berliński pionier wolnej improwizacji, dał występ, wydobywając ze swojego saksofonu całe piękno długich linii, których brakowało w chropowatej archaiczności jego wcześniejszych występów. Mówiło się nawet, że Brötzmann, przerzuciwszy się na improwizację, nauczył się wreszcie prawidłowo grać na instrumencie. Spotyka się jednak i takie opinie, że wolna improwizacja najlepiej udaje się tym muzykom, którzy jeszcze nie osiągnęli mistrzostwa w swoim instrumencie. W przypadku wolnej improwizacji mówi się też, ale bez złośliwości, że to kluczowa wytyczna gatunku: żeby improwizować, należy wkroczyć na nieznane, wydawać by się mogło – groźne terytoria, które znajdują się daleko poza rzemiosłem.

Najważniejsze jest jednak co innego: wolna improwizacja w grupie stała się jednym z przedmiotów akademickich. Dwadzieścia lat wcześniej pewien kompozytor podczas panelu dyskusyjnego oświadczył, że improwizacja jest praktycznie nienauczalna. I ta opinia pobrzmiewa jeszcze gdzieniegdzie w dzisiejszych czasach. Rzeczywiście, improwizacja wydaje się najbardziej natchnioną ze sztuk, a tej właściwości nie przypisuje się, dajmy na to, kompozycji czy sztuce kulinarnej. Ci, którzy osiągają szczyty w rzemiośle i chcą dosięgnąć czegoś ponad nimi, zazwyczaj ponoszą porażkę. To trochę tak, jakby wymagać od siebie czynienia cudów. Pod tym wszystkim zawsze jednak pozostaje coś, czego można się jeszcze nauczyć, kiedy doda się do muzyki część esencji własnego człowieczeństwa, gdzie muzyka stanowi tylko fragment ogólnego efektu, pozwalając wydobyć najwyższe tony.

Improwizacja to klucz do edukacji muzycznej. Zasadniczo jest tak, że zaczyna się improwizować, wydobywając z instrumentu pierwszą w życiu nutę. Potem zaczyna się cała śmieszna przygoda z przyswajaniem zapisu nutowego. Znane są przypadki nauczycieli gry na instrumentach z XVIII i początku XIX wieku[13], którzy wiedzieli, jak zdusić w zarodku chęć improwizowania. Uczniowie po opanowaniu nut grali z pamięci lub przyciętych skróconych zapisów utwory, dzięki czemu też je utrwalali. Przezwyciężenie podobnie zakorzenionych praktyk okazuje się często trudne.

Rodzą się więc, pewnie dosyć kłopotliwe dla muzyków, pytania: czy improwizuję? A może – interpretuję (czyjś już istniejący pomysł)? Niedawno, 1 lipca 2010, w Haus Konstruktiv członkowie zuryskiego Colllegium Novum zagrali kilka stron z *Treatise* Corneliusa Cardew, kompozycji złożonej z zapisu nutowego i obrazów (partytury graficznej), z kilkoma tylko wskazówkami, jak ją wykonać. Utwór zostawia ogromne pole do improwizacji, a każde jego odtworzenie przynosi niespodziewane efekty. Dodatkowo nie odnosi się nawet wrażenia obcowania z improwizacją. Zadaniem muzyków jest bowiem zinterpretowanie pewnej koncepcji. Może to mała różnica, ale zauważalna: wykonujemy coś. Koncepcją jest w tym wypadku „obiekt", swego rodzaju opór. Pozostajemy do niego w opozycji, chociaż – paradoksalnie – w jakiś sposób daje nam swobodę.

Podobne idee stanowią mimo wszystko ważną część nauczania improwizacji. Urban Mäder, który uczył tego fachu w Wyższej Szkole Muzycznej w Lucernie, zgromadził masę podobnych materiałów, które przydają się w pogłębianiu umiejętności, poszerzają spektrum ćwiczeń. Improwizacja staje się tym samym jedną z metod edukowania. Koncepcje stylistyczne, estetyczne czy modele komunikacyjne również odgrywają tu ogromną rolę.

Na pierwszy rzut oka paradoksem może wydać się fakt, że również kompozytorzy (z dużym doświadczeniem w improwizacji) uczą tego przedmiotu. Do głosu dochodzi tu jednak aspekt analityczny obecny w kompozycji, który pozwala im ingerować w centralne, często drażniące partie muzyczne, zetrzeć ich wierzchnią warstwę, by móc pogłębić pracę nad daną sekwencją. Pojawiają się też inne komentarze otwierające tę kwestię. „Wolna improwizacja jawi się jako niezwykle radykalna i stanowiąca wyzwanie, ale też jako bardzo naturalna forma aranżacji muzycznej. I z tego chyba powodu jest rzadko używana"[14]. Improwizacja w takim ujęciu stanowiłaby dowód dojrzałości muzycznej. Nawet w przypadku tych, którzy później nigdy nie sięgną po tę formę wyrazu, będzie ważnym doświadczeniem[15]. To tak, jak w szkole, stwierdził kiedyś Mäder: na lekcjach języka zaczyna się w pewnym momencie pisać własne teksty po to, by się rozwijać i pobudzać kreatywność – tak samo rzecz ma się w muzyce. Podobna postawa wśród muzyków w XX wieku była, niestety, stale zaniedbywana.

Koniec historii

Czy zatem sztuka, stając się przedmiotem kształcenia w szkołach wyższych, straciła swój undergroundowy sznyt? A może mniej dosadnie: czy nie pozbawiono jej tym samym konstytuującej ją oryginalności? Może jesteśmy świadkami przesunięcia akcentów, wynikłego z burzliwego tła lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, kiedy to muzycy, jak na przykład Jacques Demierre, zaczęli przedkładać zagadnienie „odpowiedzialności" nad „wolność". Chodzi o bycie odpowiedzialnym za ogół. Wyzwolenie jest zakończeniem niewoli, jeżeli tylko umie się spojrzeć dalej niż czubek własnego nosa.

W filmie Gitty Gsell o Irène Schweizer z 2005 roku[16] wyraźnie zaznaczono, że czasy się zmieniły i to nie tylko dlatego, że pianiści już nie grają łokciami czy wyciszyli się i zwrócili ku liryce, ale dlatego, że wolność, choć obecna, wciąż nie jest wszechogarniająca. A może dlatego, że dotyczy też innych muzycznych aspektów. Silne wpływy, na przykład południowoafrykańskie czy choćby Theloniousa Monka, również sprawiły, że muzyka przestała być jednolita.

Czy oznacza to zatem, że wolna improwizacja to tylko jeden z wielu możliwych środków wyrazu? Że każdy muzyk może zakosztować improwizacji, po czym wycofać się z niej, spróbować innych stylów, również takich, w których nie obowiązują żadne normy, a ostatecznie powrócić na znany, bezpieczny grunt? Czy o taki kompromis chodzi? Może jednak przyzwyczajenia twórcze i odbiorcze w graniu i słuchaniu muzyki doprowadzą do ostatecznego upadku wolnej improwizacji?

Free jazz to obelga dla niektórych kręgów wielbicieli jazzu, a aleatoryczne przejścia są uznawane za passé (mimo to sprytni kompozytorzy nadal się nimi posługują). Nawiasem mówiąc, jest coś przygnębiającego w tym, jak kultura mainstreamowa zagarnęła przemysł koncertowy, nie zostawiając miejsca dla twórczej inwencji. Jednak wolna improwizacja w dalszym ciągu jawi się jako ideał, coś specjalnego.

Nie wydaje się zatem właściwym mówić o kryzysie tego gatunku, który ciągle funkcjonuje, jest propagowany w szkołach, ale stracił znaczenie w świadomości społecznej. Spotyka się z bardzo małym odzewem. Należy również wspomnieć, że najważniejsi przedstawiciele tego gatunku to w większości muzycy w wieku ponad 50 lat, czyli prawie emerytalnym. Nie jest to, oczywiście, zarzut, ale sugestia, że postęp tkwi również w sile wieku. A może zmiany zachodzą na tyle dynamicznie, że nie da się ich opisać tradycyjnymi kategoriami? Komputery, samplowanie i tym podobne niosą ze sobą nowe sposoby tworzenia na wstępnie przygotowanym, ale ograniczonym materiale, zaś działalność wolnego improwizatora to w rzeczywistości wypadkowa wielu czynników. Według Christopha Baumanna – podkreślił to w jednym ze swoich krótkich wystąpień – istnieje wolna muzyka, suwerenna od wszelkich akcentów historycznych czy stylistycznych, której zaletą jest również to, że oczyściła się z idei wolnej improwizacji. Czy więc takie cechy powinno się przypisać właśnie wolnej improwizacji? Czy ważne jest tutaj co innego? Może jednak młodszemu pokoleniu uda się połączyć to, co rozrywkowe z nowymi możliwościami? Sprawa pozostaje otwarta. Jestem przekonany, że w przypadku wolnej improwizacji w Szwajcarii osiągnęliśmy już etap końcowy (czekam na głosy sprzeciwu!). Owszem, muzyka improwizowana jest tu nadal kultywowana, ale czy rozwijana? Czy zostały jeszcze jakieś nieodkryte arkana wolnej improwizacji? Czy głębia może być jeszcze głębsza? Być może przeszły już heroiczne czasy, a rewolucja się odbyła.

W tym momencie należałoby zadać pytanie, jak mogłaby wyglądać historia wolnej improwizacji w Szwajcarii. Czy przedstawilibyśmy ją jako dzieje pojedynczych muzyków lub zespołów, instytucji (szkół, stowarzyszeń, studiów nagraniowych, zorganizowanych warsztatów), a może raczej jako historię rozwoju stylu, trendów i mód, tematów tabu?

I jeszcze jedno pytanie na koniec: czy wspomniany przeze mnie septet z 22 czerwca 2010, który wystąpił podczas WiM, gdyby istniał przez kolejne dziesięć czy piętnaście lat i nadal tworzyłby swoje suwerenne kompozycje (mniemam, że świetne, choć może nie aż do tego stopnia), to czy brzmiałby inaczej z perspektywy lat? Jak bardzo inaczej? Czy o to wówczas chodziło? I czy nadal właśnie o to chodzi?

10
Dieter Nanz, „Unwegsame Atolle vermessen. Improvisieren und Forschen: Gedanken zu den Basler Improvisationsmatineen [w:] *Schweizer Musikzeitung* 2, luty 2008, s. 5; Thomas Meyer, „Im Labyrinth auf freiem Feld. Vom Nachdenken und Schreiben über improvisierte Musik" [w:] *Schweizer Musikzeitung* 3, marzec 2009, s. 8.

11
Torsten Möller, „... kleine Urknalle, die fortwährend neue Welten erschaffen" [w:] *Schweizer Musikzeitung* 3, marzec 2009, s. 24.

12
Dwudniowy Festiwal Muzyki Improwizowanej odbył się w dniach 22-23 stycznia 2010. Zorganizowało go zuryskie Musikpodium we współpracy z IGNM Zurych, Warsztatami Muzyki Improwizowanej (WiM). Peter Brötzmann wystąpił w Trio Full Blast z Marino Pliakasem na basie elektrycznym i Michaelem Wertmüllerem na perkusji.

13
Patrz: Thomas Meyer, „Über das Verfertigen von Präludien. Eine Gebrauchskunst zwischen Komposition und Improvisation" [w:] *Walter Fähndrich, Improvisation III*, Amadeus 1998, s. 145-167.

14
Thomas Meyer, Improvisation – ein Tail der musikalischem Mündigkeit [w:] Tages-Anzeiger, 21 maja 2002, s. 54.

15
Grupa badawcza w Wyższej Szkole Muzycznej w Lucernie, w składzie Urban Mäder i Christoph Baumann, pracuje obecnie intensywnie nad publikacją Improwizacja – możliwości i ograniczenia przekazu. W projekcie uczestniczą również Dieter Ammann, Christy Doran, Thomas Mejer, Lauren Newton, Marc Unternährer.

16
Patrz: Irène Schweizer, www.artfilm.ch.

Odbicia – elektroakustyki

O zagadnieniach współczesnej kompozycji mały esej epistolarny po francusku

Jérémie Wenger
Dragos Tara
tłum. Jagoda Dolińska
Gabriela Łazarkiewicz

Chcemy tu pokazać plan wspólnej pracy jeszcze w fazie projektu: po brzemiennym w skutki spotkaniu nastąpiła wymiana zdań i pytań; zastanawiamy się nad kolejnymi krokami badań nad myślą w muzyce – jej teorią i rodzajami praktyki. Nie sposób zaprzeczyć, że istnieje związek między niniejszym tekstem a innymi publikacjami, które stawiają sobie za cel osadzić badania nad technikami instrumentalnymi w kontekście pewnej refleksji i dyskursu: jest to pragnienie znalezienia takiego dyskursu, który nie będzie „teorią abstrakcyjną, redukcjonistyczną, poszatkowaną".

Nie można jednak negować „potrzeby" teorii, wymagania, aby w choć niewielkim stopniu odnosiła się do praktyki. Jeśli muzyka nie może istnieć sama, a mistyczne milczenie wokół niej musi zostać przerwane, niech to będzie w inny sposób niż za pomocą „czystej" teorii (do której wykształcenia należy swoją drogą dążyć, ale tylko jako jednego z możliwych środków wyrazu). Wobec źródeł o większym przygotowaniu technicznym, „badawczym", wobec specjalistycznej wiedzy o instrumentach i technologiach przyjmujemy pozycję zdystansowaną, ogólniejszą i bardziej ryzykowną, dla której odbiciem, przedmiotem, jest kompozycja. Mimo że podejmujemy tu kwestie mniej lub bardziej specyficzne, temat przewodni jest oczywiście właśnie taki: akt komponowania, składowe praktyki. To wszystko ukazane za pomocą układu odniesień, dwóch nurtów rozumowania, które są echem dla siebie nawzajem, co wiąże się z zamętem w informatyce: jest to zaledwie początek, a ściślej rzecz biorąc, krótki odcinek pewnej trajektorii.

Nowa technika

Z komputerem jest może nieco podobnie, jak z wynalezieniem notacji: przynosi radykalne ułatwienie części projektów, problematyczne stają się rzeczy inne niż dotychczas. Jeśli się zastanowić nad dawnymi trudnościami przy zapisie kontrapunktu bez środków, które daje pismo (lub też – w mniejszym stopniu – bez superpozycji głosów, jaką umożliwia partytura), można też spróbować określić, jakie są wyjścia rzeczywiście nowe, które oferuje nam komputer.

Pewną optyką, jedną z możliwych, byłoby postrzegać dyskurs muzyczny (jakiegokolwiek rodzaju twórczości) jako przestrzeń, dla której partytura bądź przedstawienie spektralne są czymś pokroju map, to znaczy sposobami redukcji.

Nowa technika

Nowe technologie znacząco wpłynęły na proces twórczy dzisiejszych kompozytorów. Najważniejszą zmianą, jaką za sobą pociągnęły, jest – być może – mediatyzacja muzyki. Muzyka konkretna, później również eksperymentalna, szybko zaczęła wykorzystywać to zjawisko zastępując tradycyjne kategorie dźwięków używane przez kompozytorów nowatorskimi (i wysoce skonceptualizowanymi) obiektami dźwiękowymi. Wciąż na nowo zauważamy wpływ technik studyjnych na odbiór (danego) utworu przez publiczność nawet podczas koncertów, którym nie towarzyszą wzmacniacze .

Komputer, któremu przez ostatnie ostatnią dekadę udało się zająć ważne miejsce w naszym życiu codziennym, odegrał istotną rolę również w muzyce. Oto kilka przykładów:

Użycie komputera oznacza zmianę modułu kartografii: prezentacja „według struktury" (partytura podaje elementy konstytutywne wydzielając je, to odbiorca je łączy, aby sobie wyobrazić „jak to brzmi") zostaje zastąpione przedstawieniem „od zewnątrz", tj. takim, w którym daje się zapis graficzny bezpośrednio całości dźwięku.

Obserwujemy w praktyce zjawisko, które dla reprezentacji graficznej zdarzenia muzycznego jest tym, czym dodekafonia dla tonalności (lub tym, czym bruityzm jest dla gry tradycyjnej): wysunięciem na pierwszy plan tego, co w dawnym systemie pozostawało poza sceną, destytucją medium branego dotychczas za przezroczyste, totalne, do rangi wyboru spośród wielu opcji. Partytura jest bowiem zaledwie jedną z możliwości graficznej redukcji rzeczywistości dźwiękowej (taką, która opiera się na zapisie nut, nie zaś obiektów dźwiękowych, pewnych struktur rytmicznych itp.). Podejmuje się często krok radykalny, jakim jest jej całkowite odrzucenie – niesłusznie: oto mamy przed sobą możliwości spełnienia nie dla próżności [*vanité*] zachodniego aparatu zapisu, ale dla zdolności pojęcia większego układu odniesienia, w który się wpisuje, a który wcześniej ledwo dostrzegaliśmy (należało w istocie grać tym medium, „doprowadzić je do ostateczności", tak, aby spróbować dostrzec to, co pozostawało na uboczu: przykładem może być Debussy i jego praca z masowością i spektralnością wewnątrz systemu notacji tradycyjnej).

Materializm

Przemiany techniczne są podstawą odnowy myśli, mogliby rzec materialiści: zapis instrumentalny to przeżytek. Elektroakustycy, otumanieni kwestiami techniki własnych narzędzi, nie dość się zastanawiają, popadają w ograne schematy. Powinni natomiast uważnie studiować historię i dzieła minione. Byłoby to podejście „spirytualistyczne", które dawałoby „myśli" rolę nadrzędną nad realizacją.

Tu zaczyna się dyskusja; miałem kiedyś okazję być świadkiem konfrontacji dwóch podejść sformułowanych w dość jasny sposób. Po jednej stronie znalazł się Hans Thomalla, ekspert w zapisie instrumentalnym; po drugiej eksperymentator w elektroakustyce Orm Finnendahl.

Można sformułować to samo inaczej, kierując się kryterium innowacji. Materializm koncentruje się na „bazie": zmiana medium w sposób nieuchronny wymusza zredefiniowanie podstaw praktyki. Toteż gdy nastał Schaeffer, należało inaczej pomyśleć o pierwotnych dystynkcjach dźwięku i hałasu, obiektu brzmieniowego, nut itd. Materialista powie: bez całkowicie poważnego uwzględnienia nowych środków muzycznych wraz z ich implikacjami dla myśli muzycznej kompozytorzy pozostaną w mocy ograniczeń globalizujących idei (powiązanych z notacją tradycyjną i jej fundamentalnymi koncepcjami), w myśl których innowacje mogą być zaledwie powierzchowne lub, by tak rzec, „słabe": będą bowiem innowacjami wewnątrz pewnego układu, a elektroakustyka chce przecież cały ów układ obalić.

1
Wizualizacja jest nośnikiem koncepcji dźwięku. Toteż projekt otoczenia dynamicznego nie byłby sam w sobie niczym rewolucyjnym, gdyby nie fakt, że zastępuje symboliczną koncepcję nuty, jaką znaliśmy z partytury, pojęciem fizycznego zjawiska dźwiękowego. Te oprogramowania pozwalają odbierać dźwięki na poziomie dalece wyższym niż percepcja ludzka; dzięki nim człowiek może na przykład „zobaczyć" na ekranie tysięczną część trwania dźwięku.

2
Praca nad skalą dźwiękową pozwala zdystansować się do klasycznego postrzegania czasu i przywodzi na myśl struktury pozaczasowe, o których mówił już Xenakis, czy konstrukcje MAX/MSP lub OpenMusic. Z tej perspektywy nie dziwi również, że uprzestrzennienie dźwięku, jako jedna z rzeczy towarzyszących użyciu wzmacniaczy, stało się tak ważne. Wizualizacja skali dźwiękowej pozwala spojrzeć na ‚dźwięk' w nowy sposób: dzięki cyfrowym sztuczkom w rejestracji filtrem dla dźwięku może stać się fotografia.

3
Łączymy tu techniki syntezy, które zmieniły nasze podejście do dźwięku, począwszy od form fal elementarnych (teoretycznych), subtrakcji, aż po „całość" białego szumu, biorąc pod uwagę najstarsze metody. Jeśli chodzi o bardziej współczesne podejścia, interesująca wydaje mi się koncepcja hybrydyzacji (syntezy krzyżowej), polegającej na łączeniu cech dwóch instrumentów (spektrum jednego z nich, amplitudy wybrzmiewania drugiego) w celu uzyskania wspólnego brzmienia, które wykraczałoby poza współbrzmienie dwóch instrumentów w klasycznej orkiestracji.

Materializm

Perspektywa materialistyczna wydaje mi się odpowiednia do opisu ewolucji praktyk artystycznych osadzonych w odpowiednich epokach.

Sławetne hasło McLuhana „medium jest przekazem" równie trafnie jak pół wieku temu opisuje komunikację przebiegającą w inny sposób niż według klasycznego schematu: nadawca – (informacja) – odbiorca. Chodzi tu bardziej o przestrzeń, w której wzajemne oddziaływania (wraz ze sprzężeniami zwrotnymi i interferencjami) pomiędzy wykonawcami występują jako złożone, a nie linearne, oraz są w dużym stopniu zależne od środowiska, w którym owi wykonawcy się znajdują.

Wydaje się oczywiste, że zarówno lutnictwo, jak i technologia oraz, od niedawna, informatyka są świadectwami techniki epok, o których w równym stopniu świadczą sztuki wizualne, co muzyka. Bez uciekania się do teorii kury i jajka możemy stwierdzić, że technologia jest nośnikiem estetyki – stanowi dla niej warunek konieczny (acz niekoniecznie wystarczający).

Nie dziwi zatem, że dzieło otwarte Eco oraz utwory muzyczne, jakie mu towarzyszą , zostało stworzone w czasach, w których nauka (fizyka kwantowa, teoria chaosu deterministycznego, stochastyka) nie jest już gwarantem pewności.

Należy mimo to wziąć pod uwagę i obserwacje drugiej strony: niebezpieczeństwem, jakie niosą ze sobą nowe technologie, jest zapomnienie zdobyczy konceptualnych przeszłości. To podejście można nazwać „spirytualistycznym" dlatego właśnie, że uznaje „środki" za poślednie czy też mniej ważne w stosunku do „myśli" (bądź „formy"). Koncentrując się wyłącznie na środkach, w eksperymencie elektroakustycznym ryzykuje się reprodukowanie schematów tak znanych (a więc i do tego stopnia przestarzałych), jak na przykład formy sonatowe powielane niemal bez adaptacji, czy też oczywiste struktury akordów (których nieinstrumentalną barwę, stanowiącą zapewne jakąś innowację, wychwytuje wprawne ucho). Ten punkt widzenia jest radykalnie odmienny: oto bierzemy za coś niemal korzystnego zapisywanie za pomocą starych form, ze względu na wymagania, jakie one stawiają oraz narzucaną przez nie absolutną dyscyplinę (opanowanie całej historii form takich jak kwartet, symfonia, trio itp.), a wszystko to dla celów autentycznej innowacji. Wyjście poza tradycyjne ramy, tak często postulowane przez obrońców elektroakustyki, a także myśl wolnościowa, która leży u podstaw takiego aktu, postrzegane są wówczas raczej jako coś wstecznego, jako rezygnacja.

Widać więc, że dyskusja, jak to zwykle zresztą bywa, nie zasadza się na dwóch przeciwnych stanowiskach, ale raczej na równoczesnym sformułowaniu dwóch warunków koniecznych – można próbować bronić obu naraz: z jednej strony mamy niezaprzeczalną rolę postępu technologicznego, przemiany wśród konkretnych metod produkcji w muzyce (co pozwala tej ostatniej być *współczesną*); z drugiej zaś jest absolutna potrzeba pracy nad „abstrakcyjnymi" sferami formy i myśli muzycznej, które by umożliwiły dostęp do całości historycznego kanonu, z którym z kolei interakcja przebiega poza stylami i środkami (ograniczając się do osobniczego wykształcania narzędzi lektury – uniwersalizujących, transhistorycznych i transkulturowych).

Richard Taruskin zwracał wielokrotnie uwagę na problem dezorientacji kompozytorów w świecie, gdzie muzyka nie rządzi się już wyłącznie zasadami teraźniejszości (czyli tam, gdzie istnieje „repertuar klasyczny", niemożliwy do zignorowania, wychwalany pod niebiosa itd.) . Ktoś mógłby na to powiedzieć: nareszcie! Problem skostniałego kanonu, polemiki dawnych mistrzów z nowymi, wyzwania, jakie rzucają nam figury przeszłości, nad którą przejść się nie da – oto zestaw elementów stały dla każdego rodzaju sztuki, filozofii itd. Można uznać, w sposób nieco prowokacyjny, że muzyka powraca wreszcie w okres dojrzałości: w chwili, gdy zyskawszy już status zinstytucjonalizowanej dziedziny nauki, uczoności, oraz głęboką świadomość historyczną, dokonuje powrotu w stadium takiego rozwoju, który nie jest już (a na pewno już nie tylko) beztroskim życiem teraźniejszością. Już ponad dwa tysiące lat filozofowie kształcą się wchłaniając wiedzę przeszłych stuleci – najwyższy czas, żeby i muzycy się za to zabrali! Pobieżne nawet spojrzenie na bieg historii sztuki, literatury, filozofii upewnia nas, że z pewnością nie to stanie na przeszkodzie inspiracji, wzniosłości czy innowacji.

Język SMSów jest (być może) przykładem współczesnej modyfikacji zapisu pod wpływem ograniczenia ilości dostępnych znaków. Wariantem takiej modyfikacji byłby również język „mówiony/retranskrybowany" forów internetowych – przystosowany do formy pisemnej, ale równocześnie stworzony do użytkowania wyłącznie w „czasie rzeczywistym".

Owo pojęcie „czasu rzeczywistego" jest według mnie kluczowe dla zrozumienia specyfiki naszych czasów. Chociaż jest podważalne z teoretycznego punktu widzenia (czas jest symulacją cyfrową), pozwala opisać rzeczywistość poczynając od wiadomości telewizyjnych, poprzez Twitter, na e-bookach kończąc.

Zależy mi na tym, by w rozumieniu ‚materializmu' nie pominąć jednej kluczowej kwestii: wszelka wymiana informacji odbywa się zawsze w obrębie ograniczonych środków produkcji, jakie daje nasza epoka i w tym sensie każdy produkt symboliczny (np. utwór muzyczny) zależny jest od produkcji w jak najbardziej ekonomicznym znaczeniu tego słowa.

Podczas lektury *Free jazz. Black Power* Carlesa i Commollego uderzyło mnie, jak często historie dotyczące dziejów muzyki funkcjonują „w zawieszeniu", a przedstawione tam formy muzyczne wydają się swobodnie wypływać na powierzchnię w danym momencie historycznym; wspomniana książka osadza historię jazzu we właściwym układzie odniesienia.

Trudno jest mi sobie wyobrazić historię form muzycznych w oderwaniu od kontekstu społeczno-ekonomicznego, w jakim powstawały. Muzyka Europy Zachodniej nie wyglądałaby tak samo bez wymian handlowych, rozwoju miast, podbojów terytorialnych czy wynalezienia narzędzi reprodukcji mechanicznej (jak druk, rejestracja dźwięku). Przypomina mi się pewien list Haydna do ojca, świadectwo epoki rozwoju techniki, w którym opisuje on swoje zaskoczenie pierwszym zleceniem napisania utworu dla celów orkiestry, miejsca i okazji, o których nic nie wiedział. W młodości Haydn był nadwornym kompozytorem księcia i pisał utwory na konkretne okazje dla muzyków, których dobrze znał. Jako dojrzały człowiek spostrzegł, że wszystko się zmieniło: nuty Haydna przedrukowywano i grano w wersji „standardowej" przez wiele różnych (również standardowo przygotowanych) orkiestr, z którymi łączyły go już tylko prawa autorskie. Przykład Haydna pozwala nam odpowiedzieć na pytanie: „Co się stało z improwizacją na przestrzeni czasu między barokiem a klasycyzmem?".

Możemy również posłużyć się zestawieniem młodej, dynamicznej Ameryki takiego kompozytora jak Ives z współczesnym mu Mahlerem i jego starą, podupadającą Europą przytłoczoną imperialnym ciężarem (niekiedy bagaż, który nosimy, daje o sobie znać w bolesny sposób!); lub dostrzec prawidłowość między wzrostem popularności artystów chińskich na międzynarodowej scenie sztuki współczesnej a rosnącą pozycją Chin jako potęgi ekonomicznej.

Reperkusje – w zapisie

Weźmy raz jeszcze przykład Haydna. Mówi się, że klasycyzm to moment, w którym notacja się standardyzuje na skutek presji dystrybucji i druku. Rola uwag przekazywanych ustnie i „dorzucanych" do informacji zapisanych partyturą miała się jakoby zmniejszyć...
Ostatnimi czasy w dziedzinie muzyki „uczonej" (która to kategoria, pomimo rozmaitych przeformułowań [*transversalités*] pozostaje wciąż, by tak rzec, rozpoznawalna) obserwujemy fazę szczytową zjawiska, którym jest zapis – w fazie tej notacja osiąga niekiedy podobną unikalność, jaka kiedyś przysługiwała samemu dziełu. Forma zapisu partytury przybiera często gigantyczne rozmiary i świadczy o jej ogromnym skomplikowaniu.

Jeśli wyjść poza ‚nutę', chcąc mimo wszystko ‚notować', należy zmierzyć się z sytuacją spiętrzenia nieprzebranej ilości nowych znaków, komentarzy, objaśnień. Łatwy niegdyś podział na „środki" (nuty, znaki dynamiczne itd.) oraz „przesłanie" bądź „dyskurs" (sam utwór) teraz się zaciera: twórca dowolnego rodzaju muzyki wymyśla (może wymyślać) nawet litery słów, których użyje na potrzeby dzieła. Czy nie tu właśnie widzimy idealny przykład galopującego „materializmu", w którego logice utwór może być jedynie działaniem na takiej – coraz bardziej konkretnej – zasadzie? Anuluje się nutę, uwzględnia całość dźwięku, a dawny skodyfikowany język zostaje w sposób nieunikniony dosłownie rozsadzony przez nowe możliwości (i nowe potrzeby) wszystkich tych absolutnie niezapisywalnych dźwięków.

Twórczość Lachenmanna stanowi klasyczny już dziś przykład takiej strategii. To muzyka, której udałoby się zyskać muzyczny „kształt" [*corps*], ale za pomocą starych środków, instrumentów; to jak zastrzyk elektroakustycznego bruityzmu bezpośrednio w dziedzinę gry instrumentalnej. Było więc do przewidzenia, że jego nazwisko kojarzone będzie też z różnymi nowymi sposobami notacji. Trzeba oddać w zapisie również skrzypienie, skrobnięcia, tarcia i wszelkie ich ledwo uchwytne niuanse, a wszystko to w taki sposób, aby umożliwić wydruk i rozpowszechnianie partytury.

Inny przypadek stanowi Ferneyhough. Nie wpisuje się w logikę miłości/nienawiści do papieru i pióra. Tym razem nie mamy do czynienia z bruitystycznym maksymalizmem detalu (którym kieruje imperializujące pragnienie zapisania całości odgłosów kompozycji), a raczej z maksymalizmem w kategoriach samego zapisu. Jest to dosłownie inflacja, spadek wartości notacji. W kwestii szaleństwa – a ten argument pojawia się często wśród jego przeciwników – dość wspomnieć o nerwicach Sibeliusa lub o *Finale*, gdzie nie dość, że da się układać krotki nutowe, ale i dokonywać rozmnożenia miar rytmicznych (poza tym żaden komputer wyposażony w odpowiednią ilość RAMu nie lęka się operacji obliczeniowych). Byłby to przykład paroksyzmu retroakcji „medium" pisanego przeciw temu, co powinno było dotychczas „mediatyzować", chodzi mianowicie (zwłaszcza w tym przypadku) o rytm i metrum. Rozumowanie takie jest ze swej istoty dziecinnie proste i można je uznać za przejaw geniuszu bądź złej wiary, bowiem reperkusje, jak to zawsze bywa przy zabawie kombinatoryką, natychmiast stają się nieznośnie skomplikowane: no bo i czemu ograniczać się do mnożenia odmian pierwszej miary (3/4, 5/4, 7/4 itd.), jeśli można również „uwolnić" – bo takie byłoby hasło przewodnie – mianownik (3/3, 7/10 itp.)?

Reperkusje – w zapisie

Już ponad pół wieku temu, wykorzystując nowe możliwości eksperymentacji, Pierre Schaeffer wykazał istnienie pewnych braków czy też błędów w klasycznym systemie notacji, ograniczonym jedną koncepcją nuty. Notacja symboliczna jest reliktem (wciąż jednak stosowanym) tradycji muzycznej zbudowanej na pierwszeństwie zjawiska dźwiękowego, jakim jest nuta rozumiana jako zapis dźwięku, któremu przyporządkowana jest konkretna siła (dmuchnięcia, pociągnięcia smyczka) i którego elementy tworzą współbrzmienie, które z kolei układają się w harmonię i są odbierane przez słuchacza jako dominanta akordu.

Analizując zjawisko dźwiękowe (używając narzędzi dostępnych każdemu) mieliśmy możliwość zmienić nasze postrzeganie konstrukcji dźwięków, lepiej je zrozumiawszy dzięki bezpośredniości odsłuchu, jaką oferują współczesne oprogramowania.

Nie ma potrzeby szczegółowo przypominać wszystkich dyskusji, jako hasło przewodnie ostatnich zmian niech posłuży tytuł artykułu Fabiena Lévy: „Le tournant des années 70: De la perception induite par la structure aux processus déduits de la perception" („Przełom lat 70. Od percepcji indukowanej przez strukturę po procesy dedukowane z percepcji").

Rozdźwięk pomiędzy muzyką pisaną i przepisywaną jest równie uderzający, jak rzeczywistość języka „mówionego/pisanego" forów internetowych.

Jednym z bardziej oczywistych ulepszeń, jakie przyniósł postęp techniki, jest rozwój muzyki procesywnej (z uwydatnieniem mechanizmów). Zasada naśladowania rzeczywistości, tak droga niektórym ruchom naturalistycznym, odsyła nas w tym przypadku do świata nowych technologii, co ilustruje często słyszane w naszych czasach zdanie, że jakiś instrument „brzmi jak elektro". To odwrócenie będzie nabierało coraz większego znaczenia dla pokolenia „digital natives". Nie będę się w swoich rozważaniach na temat procesywności zapuszczał dalej w stronę muzyki algorytmicznej, jako że moja wiedza na jej temat jest znikoma, ale jej związek ze zdobyczami technologii wydaje mi się wyraźny na pierwszy rzut oka .

Komputer nie jest jedynym czynnikiem odpowiedzialnym za ową zmianę w naszym stosunku do formy pisanej. Pomijając rozwój technologii, same formy produkcji społecznej uległy zmianie: obecnie faworyzuje się małe grupy dowolnie wybranych instrumentów, co daje większe pole do eksperymentowania oraz improwizacji.
Kolejną konsekwencją zmiany statusu kompozytora jest to, że nowe narzędzia nie są przyporządkowane żadnej konkretnej wrażliwości. Kompozytor eskperymentalny, który tworzy muzykę nazywaną wciąż jeszcze „uczoną", posługuje się tymi samymi narzędziami, co na przykład twórca muzyki pop. Pomijając nawet fakt, że w obrębie współczesnej nam kultury muzycznej obok siebie tworzą tacy artyści jak Xenakis, Zappa, Mingus, the Pixies, Otomo Oshihide, zespoły gamelanu i Missy Elliott, kwestia narzędzi przez nich używanych jest często transwersalna, szczególnie jeśli chodzi o rzeczywistość studia nagraniowego. Niektóre oprogramowania są stworzone na potrzeby konkretnego rynku muzycznego i manipulują proces komponowania, nawet jeżeli twórca chce stanąć w opozycji do tego rynku. Relacja ta ma wpływ na pojęcie formy. Ów wielki projekt „rozwoju", tak mocno

Dziwne w całej historii jest to, że Ferneyhough, jak się zdaje, zwykł pracować „ponad" lub też „poza" zmaksymalizowanym kadrem (który zresztą nie daje się definitywnie odczuć jako taki). Muzyka daje się zapisywać „na przekór" temu ostatniemu. A co to oznacza, jeśli nie fakt, że może istnieć myśl muzyczna, której ten zapis nie oddaje? Wówczas istniałyby może możliwości pracy nad przepisaniem partytury w stylu Ferneyhough na inny język, który by pozwalał odczytać w prosty sposób to, co zachodzi w rzeczywistości przedmiotów muzycznych, osiągnięć formalnych itp. Można powiedzieć, że potrzebna byłaby zdolność stworzenia jakiejś mapy, zewnętrznego obrazu owego wewnętrznego „sposobu zastosowania", którego precyzyjność sprawia często, że umyka nam to, co dzieje się „rzeczywiście", w momencie wykonania dzieła. Pojawia się problem odczytu klasycznej partytury nie pokonawszy etapu czytania nut, a trzeba „wspiąć się" na poziom akordów, a następnie składni akordów (wziąwszy pod uwagę zaledwie względy harmoniki), aby naprawdę zrozumieć to, co wybrzmiewa.

Wydaje się prawdopodobne, że coś takiego umożliwi nam właśnie obróbka informatyczna. Doszłoby wówczas do dość zabawnej sytuacji „powrotu do Haydna" – po tym, jak mieliśmy pod ręką absolutnie precyzyjną notację całości dźwięku symfonii wykonywanej na żywo aż po skrzypienie smyczka, aż po formant, otrzymamy w procesie abstrakcji, redukcji, podział – partyturę [*partition*] , która nam da tylko strukturę, zarazem dogłębną i schematyczną, ale mimo wszystko i dokładną...

Skala – progi

Faza wejścia w minimalizm jest oczywiście jednym z momentów dziejowych muzyki współczesnej, w których najmocniej daje się wyczuć pokrewieństwo z pierwszymi odkryciami elektroakustyki. Podkreślano już, nie bez racji, że należałoby mówić nie o ‚minimalizmie', ale raczej o rodzajach „muzyki pulsującej" bądź o „muzyce pulsacyjnej". To wprowadzenie na powrót absolutnej regularności rytmicznej w czasach seryjnej naddeterminacji. W interesie tej strategii i poza kwestią wartości pojedynczych dzieł, którego tematu tu nie podejmujemy, leży fakt, że uwidacznia się w niej coś, co można nazwać „powrotem" wewnątrz dziedziny (jaką jest muzyka), i w czym odnajdujemy uderzającą paralelę z filozofią: „powrót" regularnej pulsacji, można by rzec, powrót minionych idei.

Z drugiej strony – może to i powrót, ale na sposób z gruntu nowy. Bo pulsujący rytm w utworach, powiedzmy, Reicha nie daje się „mierzyć" w sposób taki sam, jak w dziewiętnastowiecznych kompozycjach europejskich (narzucają się tu związki z muzyką nieeuropejską, zwłaszcza afrykańską czy też pigmejską).

Jeśli metrum jest rzeczywiście „środkiem" pomiędzy cząsteczką pulsacji a większą strukturą rytmiczną, która stanowi o „frazie" muzycznej, to owo miejsce pośrednie właśnie zostaje przez minimalistów opuszczone. Mamy więc do czynienia z dwoma biegunami spektrum: z jednej strony cząsteczka pulsacji, która dotychczas pozostawała na drugim planie, z drugiej zaś niepokojąca ciągłość, owa „ściana" (lub raczej „krata", którą słyszymy jak ścianę, skoro się tylko choć trochę oddalimy od poszczególnych „prętów" pulsacji). W muzyce ujawnia się wówczas istnienie progu – o znaczeniu bynajmniej nie trywialnym związany z zasadami języka pisanego, ulega dyskredytacji na korzyść rodzajów muzyki opierających się na zasadzie sekwencji statycznych. Warto zwrócić uwagę, że w samym słowie „statyczna" kryje się koncepcja przestrzeni, która pojawiła się dopiero wraz z nowymi technologiami.

Skala – progi

Spektralizm, jeden z ostatnich ruchów muzycznych z własnym manifestem, umieścił w centrum zainteresowania, głównie za sprawą Huguesa Dufourta, pojęcie progu. Koncept ów, niezwykle ważny dla Griseya, który skądinąd wolał używać terminu ‚muzyka liminalna' zamiast jego odpowiednika ‚muzyka spektralna', koncentruje się na zmianach zachodzących w obrębie danego kontinuum.

Najbardziej znanym przykładem jest tu bez wątpienia porzucenie rytmu o częstotliwości słyszalnej (20Hz dla ludzkiego ucha) w *Kontakte* Stockhausena czy *Modulations* Griseya.

Mówiąc o Griseyu należy również wspomnieć przejście od harmonii „gładkiej" do hałaśliwej w jego *Partiels.* Przykład jest interesujący również dlatego, że Grisey zainteresował się tą formą dzięki eksperymentowaniu ze „spłaszczaniem" dźwięku kontrabasu. Porządek jego utworów stał się odwrócony (utwory zaczynają się od dźwięków o określonej wysokości i następnie zmierzają w stronę hałasu), a same dźwięki uległy „rozciągnięciu" (o kilka milisekund w skali całego utworu).

Ten drugi aspekt, rozciągnięcie czasowe, wydaje mi się o tyle interesujący, że pokazuje jak bardzo koncepcja progów w kontinuum łączy się z ideą zmiany skali.

Niczym przy pomocy mikroskopu, muzyk ma możliwość eksplorować nowe obszary, znajdujące się poza percepcją bezpośrednią.

– pomiędzy pulsacją indywidualną a większą całością, muzyczną płaszczyzną (bądź też ścianą dźwięku; efekt jednorodnej powierzchni jest wyczuwalny w pełni wyraźnie, czy potrafimy go docenić, czy nie).

Takie napięcie między funkcją cząsteczki a tym, co całościowe zawdzięczamy oczywiście użyciu maszyn. Maszyna niezdolna jest do „wypośrodkowania" tematycznego lub rozwojowego, przeciwnie – z przerażającą łatwością wykonuje jednocześnie dokładne powtórzenia cząstkowego elementu i utrzymuje absolutną stabilność dłuższej formy: *Music for 18 Musicians*, które komputer zrealizuje bez wysiłku, sprawia wykonawcom trudność nie tylko ogromną, ale przede wszystkim nietypową; pojawienie się nowego medium pozwala rzeczywiście na dokonanie „powrotu" – jest to nawrót refleksji nad bazowymi założeniami teorii rytmu i metryczności, tak silny niekiedy, że część rewolucjonistów śpieszy wyeliminować zdobycze dotychczasowych poszukiwań i całe ich bogactwo.

Pierwszy minimalizm jest w takim poszukiwaniu być może największym ekstremum, pomimo że podobne cele i „schematy" muzyczne znajdziemy u spektralistów (u Griseya, na przykład). W obu przypadkach następnym krokiem jest reintrodukcja na nowych fundamentach (to znaczy z wywołaniem złudzenia stałej pulsacji, skonfigurowanym inaczej niż w kontekście dziewiętnastowiecznej muzyki europejskiej) przestrzeni pośredniej: tak, aby z powodzeniem odkrywać na nowo to, co się znajduje „pomiędzy" pulsacjami jednostkowymi a ich sumą, w tym, co identyczne, co pod postacią jednorodnej powierzchni. Instancją, która zyskała rozgłos i bezpośrednio związana jest z minimalizmem, byłoby tu *Harmonielehre* Johna Adamsa, przykładu zaś od strony spektralizmu można by szukać u Georga Friedricha Haasa (dość posłuchać innowacji dynamicznych w *In vain*), ale problemy kontinuum, płaszczyzny i pulsacji cząsteczki są również siłą napędową poszukiwań „modernistycznych", których wzorem może być twórczość Ligetiego (zwłaszcza *Etiudy*).

J.W.

Obecnie zmiany w podejściu do skali wpłynęły na przeformułowanie rozumienia całości sposobu pracy z muzyką. Twórcy pracują teraz nie tyle z dźwiękiem, co wewnątrz niego. Według mnie ten skok spowodował wiele nieporozumień międzypokoleniowych: nowe prądy muzyczne wydają się przez swoje mikrozabiegi redukcjonistycznymi, a nawet statycznymi zwłaszcza zwolennikom bardziej klasycznego podejścia bądź też tym, którzy bronią sposobu pracy na tradycyjnej skali czasowej.

Możemy tu też wspomnieć o rozłamach estetycznych w muzyce improwizowanej między tradycją wywodzącą się z free jazzu lub też pewnego układu energii, w którym wykonawca jest mocno i fizycznie obecny, a tradycją zapoczątkowaną przez elektronikę, w której wykonawca często zaciera swoją obecność, przez co ruch przenosi się na bardzo różne skale czasowe (mikro lub, w przypadku burdonu, makro).

W nieco innym sensie, choć wciąż w odniesieniu do tego rozumienia skali, pojęcie dzieła kolektywnego nabrało odmiennego wymiaru wraz z pojawieniem się wspomnianej przeze mnie wcześniej technologii hybrydyzacji dźwięku. Koncepcja wspólnej strategii została niejako odkryta na nowo. Na tej samej zasadzie, Internet oraz pojęcie chmury obliczeniowej („cloud computing") nadały nowe znaczenie idei dzieła kolektywnego: w czasach net.artu osoby, które chcą ze sobą współpracować, nie muszą się spotykać, by móc razem tworzyć.

Konsekwencją tej dematerializacji jest łącząca się z wcześniej wspomnianym pojęciem czasu rzeczywistego możliwość wszechobecności. W tym sensie kultura chwilowości [*zapping*], ciągłej zmiany, jest jedynie z pozoru sprzeczna z wieloma dziełami powstałymi w długim procesie ewolucji, który zapoczątkowały spektralizm i amerykańska muzyka minimalna.

D.T

Zakończenie

Rozmawialiśmy o chęci odcięcia się, przerwania kontinuum: możliwości wyjścia poza procesywność (wspominając utwór Philippe'a Leroux wykonany na festiwalu Archipel), a tym samym również, co ważniejsze, ponownego wprowadzenia do kompozycji subiektywności i możliwości wyboru – irracjonalnego, a przynajmniej całkowicie jednostkowego, wyjątkowego – dla kompozytora. Może się to wiązać właśnie z czymś, co tu nazwano powrotem do zagadnień fundamentalnych, w tym przypadku do problematyki pulsacji (ale koncepcja nuty, dotychczas brana za rzecz oczywistą, a poddana w wątpliwość dzięki badaniom akustycznym, również jest tutaj kluczowa), i co wymaga natychmiastowej redefinicji praktyki na podstawie nowoustalonych zasad. Pierwszy krok, który nastąpi po ich ustanowieniu, to rozpoczęcie procesu linearnego; pierwsza „czynność", którą należy wykonać dla ustalenia czy też „wskazania" materiału (nawet jeśli w tym przypadku owa „ekspozycja" różnić się będzie znacznie od stosowanej w formach klasycznych, w których nagminnie nadużywano „środowiska" rozwijania tematu, frazy muzycznej). Inaczej rzecz ujmując: tym, czego trzeba, aby nastąpił jednocześnie przełom i powrót podmiotowości, jest dyskurs utrzymany „poza" ideą cząsteczek, lub też myśl kombinatoryczna, która wykorzystuje oderwane elementy dla uzyskania większej całości; taka myśl, która rodzi poziomy znaczenia nieredukowalne do samych atomów, z jakich ta całość się składa. Jeśli chodzi o sposób, w jaki połączą się elementy „wnętrza" dźwięku, a także nowe formy kolektywności (i indywidualizmu – nie wolno zapominać o niezależności, tak ważnej dla kompozytorów muzyki elektroakustycznej, którzy w chwili obecnej mogą zupełnie się obejść bez muzyków), kwestia pozostaje otwarta.

Cezary Duchnowski

Jan Topolski: Dlaczego uprawiasz głównie muzykę elektroakustyczną?
Na samym początku zadałem sobie pytanie, czy w ogóle ma sens komponowanie nowej muzyki na stare instrumenty. Doszedłem do wniosku, że prawdziwe komponowanie oznacza kształtowanie elementarnych cząstek muzyki, czyli brzmienia. Nie jest to możliwe za pomocą układania zamkniętego zbioru wartości i używania spektrów gotowych instrumentów, takich jak flet czy klarnet basowy. Nawet rozszerzone techniki instrumentalne mają swoje granice i pozostają daleko w tyle poza możliwościami tak otwartego instrumentu jak komputer. Komponowanie, wychodząc od brzmienia wynika z mojej monadycznej filozofii tworzenia muzyki, gdzie monada – brzmienie jest zarazem punktem wyjścia, jak i swoistym zamkniętym kosmosem.

JT: A co z wykonawstwem tej muzyki?
Od dawna nurtuje mnie problem wykonawstwa muzyki współczesnej. Na przykład wiolonczelista, aby opanować instrument, uczy się latami. Do tego czerpie pełną garścią ze szkół nauki gry na danym instrumencie. Z instrumentami nowymi, takimi jak komputer, jest problem. Nauka gry na tego typu instrumentach jest stosunkowo młoda. Sądzę, że ciągle łatwiej jest znaleźć sposoby, aby ekspresję wyuczoną klasycznie zamienić na parametry współczesnych dźwięków. Uważam, że muzyka to jednak zawsze sytuacja audiowizualna i to, co widzimy jest ściśle powiązane z tym, co słyszymy. Słuchając utworu na skrzypce, nie widząc i nie znając tego instrumentu, można by odnieść wrażenie zupełnie nowej i abstrakcyjnej sytuacji.

Faktycznie, chyba od czasów studiów nie skomponowałem utworu na tzw. taśmę. Staram się zawsze jeśli nie szukać nowych kontekstów dla użycia tradycyjnych instrumentów, to konstruować nowe, głównie wirtualne. Dlatego na etapie komponowania zawsze ważna jest dla mnie świadomość wykonania muzyki, która powstaje. Często wykonuję moją muzykę sam lub zapraszam do współpracy stałych wykonawców.

Joanna Hendrich: Bardzo konkretnych, prawda?
To jest chyba znak naszych czasów, że od wykonawców zależy życie utworów. Mam w katalogu dzieła pisane na określone nazwiska, jak Wojtasik, Baron. Wynika to z indywidualnego punktu widzenia i podejścia do muzykowania, które staje się integralną częścią kompozycji. Często wykorzystuję kunszt wykonawcy instrumentalnie, nie wprost. Wybitni instrumentaliści mają pewne uczone latami gesty, techniki, za którymi stoją całe szkoły wykonawcze, natomiast w przypadku komputera tego brakuje. Dlatego sens ma dla mnie kreowanie brzmienia od podstaw w medium elektronicznym, a następnie modelowanie go na żywo podczas wykonania. Stąd pomysł na „human electronics", stosowaną w triu Phonos ek Mechanes z Pawłem Hendrichem i Sławkiem Kupczakiem, gdzie kontrolujemy elektronikę grając na naszych instrumentach – gitarze, skrzypcach i fortepianie – które opanowaliśmy w dość zaawansowanym stopniu.

Nie unikamy także nowych instrumentów jak Wii controller czy iPad, który moim zdaniem ma przed sobą wielką przyszłość. Chodzi tu o multitouching, do tej pory dostępny tylko w drogim urządzeniu Lemur. Dzięki wielodotykowi, można używać wielu gestów jednocześnie, a więc kontrolować wiele parametrów muzycznych, a nie jeden jak w przypadku myszki, touchpada, rysika itp. Możemy kreować nowe interfejsy i własną wirtuozerię, co wykorzystałem choćby w ostatniej odsłonie opery *Ogród Marty* czy podczas występów tria Phonos ek Mechanes. Rozważam zresztą wiele możliwych urządzeń, bo tak naprawdę zależy mi na otwartym kontrolerze, który umożliwia dynamiczne kształtowanie dowolnych zmiennych dzięki fizycznemu gestowi. Na przykład Wii controller, gdzie liczy się nie tyle umiejscowienie w przestrzeni, co przyspieszenie ruchu, wyjątkowo trafnie prezentuje ekspresję ruchu, gestu. Niewykluczone, że w przyszłości spróbuję wykorzystać w tym celu całe ludzkie ciało.

Trzeba dodać, że na razie wykorzystanie tego typu instrumentów jest ciągle swego rodzaju eksperymentem. Na tym etapie można wykorzystywać je jedynie w niewielkich fragmentach konstrukcji utworu. Natomiast jeżeli zależy nam na kreowaniu kompozycji, kształtowaniu treści muzycznych w wyrafinowany sposób, to musimy te instrumenty opanować w sposób wirtuozowski. Potrzebne są wręcz szkoły nauki gry na takich instrumentach.

JT: Trudno sobie jednak wyobrazić, że w obliczu mnogości dzisiejszych standartów i innowacji któreś z rozwiązań technologicznych zdominuje rynek i stanie się powszechnie wykorzystywanym instrumentem...
Zawsze jednak na etapie konstruowania instrumentów był taki okres. Tworzone są instrumenty, które po jakimś czasie stają się standartami.

JT: Pozostaje jeszcze problem notacji i – co za tym idzie - wykonawstwa. W dawnych czasach pismo nutowe, które zmieniało się wolno, mogło być adaptowane na dowolne instrumenty. Dziś trudno jest wykonać muzykę elektroniczną sprzed kilkudziesięciu lat ze względu na ciągle ewoluującą technologię...
Moim zdaniem jednak łatwiej wykonać taką muzykę niż suitę Bacha, trudno dziś bowiem o dokładnie taki instrument, jaki miał na myśli kompozytor, pisząc to dzieło. Dzisiejsze formy zapisu muzyki elektronicznej mogą pozostać w cyberprzestrzeni bardzo długo, być wielokrotnie kopiowane. Będzie można do nich

zawsze wrócić i zrekonstruować. Dziś o wiele łatwiej jest konserwować współczesne instrumenty, głównie dlatego, że nie muszą być analogowe. Moim zdaniem współczesna partytura nie powinna być jedynie reprezentacją zdarzeń muzycznych w czasie. Ja dzielę partyturę na poziomą i pionową. Pozioma nawiązuje do tradycyjnego, często tabulaturowego zapisu na linii czasu. Jest to zasadniczo instrukcja wykonawcza. Partyturę pionową stanowią natomiast różnego rodzaju legendy, wskazówki, czy w końcu programy komputerowe interpretujące gesty wykonawcy.

JT: Jaką rolę odgrywa w twojej twórczości improwizacja?
Jeśli chodzi o improwizację, to jest to zjawisko, jakie penetruję już od jakiegoś czasu i sam praktykuję. Nie ma improwizacji totalnej, ona zawsze jest kontrolowana – czy to przez wykonawcę i zasady wynikające z jego gustu czy wyuczonych gestów i manier, czy przez kompozytora i jego założenia. Chciałem doprowadzić do takiej sytuacji, żeby przy możliwie swobodnej grze kreować jednak zdeterminowane treści. Często stosuję tzw. technikę peakampingu. W takiej sytuacji spreprowane wcześniej dźwięki kontrolowane są głównie przez amplitudę instrumentu sterującego. Mogą być one wyzwalane lub kształtowane na podstawie parametrów dźwięku modulującego, takich jak wysokość, atak czy cała obwiednia amplitudy. Takie elementy możemy plastycznie wyodrębnić w czasie rzeczywistym. Moim zdaniem tego rodzaju narracja pozwala na bardziej prezcyzyjną i powtarzalną grę niż w przypadku zapisu przy pomocy „kropek i kresek", czarno na białym. Zastosowałem tę technikę m.in. w monadzie V i *Ogrodzie Marty*. Wydaje mi się ona nie tylko ciekawa, ale i efektywna.

Zaryzykowałbym stwierdzenie, że dwa wykonania tego samego utworu w ten sposób będą dla nieprzygotowanego muzycznie słuchacza bardziej podobne niż dwa wykonania utworu na klarnet solo zapisane za pomocą tradycyjnych nut. Improwizacja jest dla mnie zatem narzędziem, dzięki któremu ekstrahuję wykonawczą ekspresję i kontroluję wydarzenia audialne. Takie live electronics jest znacznie ciekawsze niż użycie technik DSP (digital sound processing), które wciąż mają w czasie rzeczywistym istotne ograniczenia. Ja wolę wykreować sobie świat i potem kształtować go dzięki ekspresji wykonawców i ich wirtuozerii. Dzieje się to tu i teraz, co tworzy prawdziwość tej sytuacji. Dla muzyków to także interesujące doświadczenie i niejednokrotnie nowe wyzwanie.

JT: Pojawia się wątek multimediów. Adaptowałeś na elektronikę operę *Gwiazda* Krauzego, stworzyłeś operę multimedialną *Ogród Marty*. Jakie dziś ma to dla ciebie znaczenie?
Związki ze sztuką sceniczną są dla mnie bardzo istotne. Zawsze interesowałem się teatrem. Pisałem muzykę do spektakli teatralnych, pantomimy. Stworzyłem nawet, wraz z Marcinem Rupocińskim, artystyczną grupę Morphai, podejmującą wyzwnia interdyscyplinarne. W ten sposób powstały złożone spektakle: Krany, Morphai, Sekwencje, które łączyły w sobie performance, taniec i muzykę. Miało to duży wpływ na moje późniejsze projekty. Najbardziej zaangażowanym i złożonym przykładem jest opera multimedialna *Ogród Marty*, której byłem także reżyserem. Tu interakcja mediów wizualnych i audialnych jest wręcz wpisana w partyturę, a procesy kontroli przebiegają równolegle na poziomie dźwięku i wizji. Elementy parateatralne pojawiają się w podejściu do wykonania dzieła. Najchętniej sięgam do środków performatywnych. Sama obecność wykonawcy zaświadcza o treści, którą wypowiada. Reinterpretując historyczne ujęcie gatunku operowego jako takiego, użyłem podziału na arie i recytatywy, jednak przekornie – arie realizowane są tylko przez instrumenty z użyciem „peakampingu", a recytatywy – śpiewane przez głosy. Co znamienne, muzycy w ariach muszą podczas improwizacji reagować razem z wyzwalanym przez instrument tekstem, zaczynać i kończyć zdania, kształtować frazy semantyczno-sonorystyczne.

JT: No właśnie, powiedz więcej o tekście. Wyznacza on często aurę twoich utworów, także ich tytuły opierające się na grach słownych...
Tak, w zasadzie traktuję tekst bardzo instrumentalnie, raczej sonorystycznie niż semantycznie, natomiast wydaje mi się, że nawet semantyka tekstu ma swoją sonorystykę. Każda treść posiada swoje charakterystyczne brzmienie czy rysunek melodii. Tym właśnie zajmowałem się tworząc abstrakcyjne teksty w *Trawach rozczochranych* czy wyciągając z poezji Reja sam rytm w *Apoftegmata*. Bardzo bliską mi postacią jest Piotr Jasek – poeta, prozaik, scenarzysta filmowy, filozof – do którego tekstów często sięgam. Wydają mi się one bardzo współczesne. Lubię jego metafory. Mógłbym podać przykład tematu pasyjnego, gdzie Jasek opisuje człowieka, któremu w ciągu życia przybywa kluczy. Dźwigamy je jak krzyż pański. Ta metafora pozostaje oryginalna, świeża, bliższa codzienności. Wydaje mi się, że sięganie wprost do uniwersalnych symboli jest w sztuce współczesnej naduzywane.

JH: Mawiasz o swojej muzyce, że ma narrację płaszczyznową. Co to znaczy?
Istotą narracji płaszczyznowej jest to, by zmiany nie dokonywały się w sposób płynny, stopniowy, lecz następowały kontrastowo, skokowo. Zestawiam ze sobą różne typy wyrazowości. Nie mam tu jednak na myśli żadnego wyrazu pozamuzycznego, lecz pewien specyficzny charakter danego odcinka, na który składają się wszystkie elementy dzieła. Te wyrazy, których może być kilka lub kilkadziesiąt, mogą także podlegać organizacji algorytmicznej.

JH: Czym jest według ciebie muzyka algorytmiczna?
Właściwie każda muzyka jest w jakimś sensie algorytmiczna, czyli napisana według szeregu określonych sposobów. Jeżeli chodzi o moje sposoby na komponowanie, to pojęcie muzyki algorytmicznej odnosi się przede wszystkim do sytuacji, w których tradycyjne narzędzia takie jak kartka papieru czy liczydło zaczynają nie wystarczać ze względu na zbyt duży stopień komplikacji kompozytorskiej. Wtedy niezwykle przydatny jest komputer, który pomaga opracowywać rozmaite algorytmy, czyli metody na konstruowanie na przykład zależności wysokościowych lub rytmicznych w utworze. Programy komputerowe napisane przeze mnie w środowisku Max/MSP służą między innymi właśnie do realizacji operacji algorytmicznych w procesie komponowania (choć mogą też być użyte przy wykonywaniu muzyki). Przykładem takiego programu jest Czardony, który stanowi pomoc w organizowaniu wysokości dźwięku w utworze, zarówno pionów harmonicznych, jak i modi.

JH: Ale czy organizacja wysokości dźwięku jest w twoich utworach podporządkowana jakiejś nadrzędnej zasadzie?
W każdym utworze wysokości są organizowane trochę inaczej, niemniej często korzystam z wypracowywanego przeze mnie systemu konstrukcji symetrycznych list liczbowych. Transformacje na owych listach – przy zastosowaniu odpowiednich algorytmów – tworzą konstrukcje harmoniczne bądź modalne. Następnie używam przykładowo programu Ranczor, który zajmuje się między innymi organizacją wartości rytmicznych wybranych dźwięków czy współbrzmień. Staram się unikać kategorii metrum, czyli okresowości lub wzorca akcentów; ponadto preferuję zapis menzuralny z względnymi proporcjami między wartościami.

JT: Czy istnieją zjawiska z tradycji muzycznej, które Cię inspirują?
Jestem świadomy tego, że pośrednio wszystko mnie inspiruje. Jest to chociażby muzyka konkretna, z której potencjału możliwości czerpiemy i który przetwarzamy, czy wręcz zupełnie degradujemy. Zawsze jednak wtedy czymś się inspirujemy – choćby śpiewem ptaka czy brzmieniem tradycyjnego instrumentu. Jeśli chodzi o muzykę przeszłości, to w sposób bezpośredni się nią nie inspiruję, bo w gruncie rzeczy nie wiem, jaka ona była naprawdę. Przecież dopiero w XIX wieku zaczęto zastanawiać się nad tym, jaka była muzyka wcześniej. Można powiedzieć, że mamy do czynienia z pewnym przełomem.

JT: Może jest jednak coś, z czego korzystasz w sposób bardziej bezpośredni, a co nie jest związane z naszą tradycją, na przykład z muzyki dalekich krajów...
Świadomie nie. Mimo to można się dopatrzeć w mojej muzyce pewnych pośrednich analogii. Przykładem mogą być konstrukcje rytmiczne, które tworzę przy pomocy określonego algorytmu i które zbudowane są z jednego rodzaju wartości

rytmicznych. Często jest tak, że w dwóch głosach istnieją dwa niezależne przebiegi rytmiczne, wynikające z innych podziałów rytmicznych, które po jakimś czasie się spotykają i synchronizują. Jeżeli tworzę taką sytuację w utworze, to pomimo tego, że można odnaleźć pewne odniesienie do niej w historii, nie korzystam z tych odniesień w sposób świadomy.

JT: W twojej muzyce obficie wykorzystywane są algorytmy i inne parametry, będące osobistym wyborem, do których słuchacz nie ma dostępu. Co chciałbyś, żeby słuchacz odebrał z twoich utworów?
Oczywiście nie jest tak, że słuchacz odbierający moją muzykę musi być świadomy wszystkich algorytmów i procedur, których użyłem, żeby skomponować dane dzieło. Sztuka nie jest dla technologii, ale technologia jest dla sztuki. Narzędzia, które konstruuję pozostają narzędziami potrzebnymi jedynie do tego, aby stworzyć utwór, który powinien poruszyć.

JH: Czy w takim razie nie jest dla ciebie istotne, by słuchacz usłyszał twój utwór tak, jak ty sam chciałbyś go słyszeć?
Jest to dla mnie istotne, przy czym słuchacz nie musi wchodzić w szczegóły warsztatu kompozytorskiego. Dla mnie ma znaczenie, aby dzieło sztuki było doznaniem, pozytywnym lub negatywnym... ja jednak wierzę tylko i wyłącznie w pozytywne doznania w sztuce. Najbardziej zależy mi na tym, żeby słuchacz doznał czegoś. Trzeba jednak znaleźć swoje sposoby na umożliwienie mu owych doznań i właśnie po to tworzę potrzebne instrumenty, narzędzia.

JT: A czy byłbyś w stanie wyobrazić sobie, że tworzysz muzykę bez użycia algorytmów czy wspomagania komputerowego?
Trzeba zaznaczyć, że nie należy mylnie interpretować komponowania z użyciem algorytmów i komputera. Zawsze jest jakiś algorytm, jakiś sposób na pisanie utworów. To, czy kompozytor użyje programu komputerowego, liczydła, czy ołówka, nie ma znaczenia. Zdarzało mi się pisać utwory bez pomocy komputera.

JT: Czyli nie napisałbyś utworu w sposób całkowicie pozaracjonalny, bez pewnych założonych parametrów, procedur, operacji...
Moim zdaniem zawsze są takie operacje. Zawsze jest jakiś sposób na konstruowanie utworu. Nawet jeśli kompozytor chce napisać utwór całkowicie intuicyjnie, według tego, co czuje, i tak zawsze jego proces twórczy podlega pewnym zasadom, które są w nim samym i które może sobie przemyśleć. Jestem przekonany, że nikt nie jest w stanie komponować bez określonych zasad. Mogę sobie jednak wyobrazić taką sytuację, kiedy stopień ich zdeterminowania jest tak niewielki, że się ich nie opisuje i wtedy wystarcza jedynie pewne poczucie. Przypomina to trochę improwizację na fortepianie, pozornie nie podporządkowaną żadnym zasadom, zawsze jednak obciążoną pewnymi wyuczonymi sposobami, manierami wykonawczymi czy kompozytorskimi, które podświadomie tworzą pewien świat algorytmów.

JT: Stąd pewnie twoje znużenie jazzem, który kiedyś grałeś jako pianista...
Rzeczywiście, zdarzało mi się grać jazz i improwizować na fortepianie. Faktem jest, że muzyka jazzowa ciągle się zmienia. Dziś istnieją takie odmiany jazzu, w których wykonawca nie musi się ograniczać do określonej skali czy pewnych utartych sposobów artykulacyjnych. Na początku jazz był po prostu muzykowaniem od serca, graniem dla przyjemności. Moim zdaniem prawdziwy jazz powinien właśnie na tym polegać.

JH: Innym nurtem twojej działalności muzycznej jako kompozytora i wykonawcy jest reinterpretacja twórczości innych kompozytorów. Czy jest on dla ciebie równie istotny, co regularna twórczość kompozytorska?
Niewątpliwie jest to istotny element mojej działalności. Reinterpretacjom czy opracowaniom poddawane były między innymi *Pieśni kurpiowskie* Szymanowskiego, piosenki Derwida, *Kwartet na koniec czasu* Messiaena czy utwory Chopina. Muszę zaznaczyć, że reinterpretowanie utworów innych twórców nie było moim pomysłem. Do zajęcia się takim nurtem namówił mnie przyjaciel, wiolonczelista Andrzej Bauer. Na początku byłem sceptycznie nastawiony. Kiedy jednak zacząłem się tym zajmować, dostrzegłem pewne zalety i pewne istotne aspekty dokonywania reinterpretacji utworów różnych kompozytorów na media elektroniczne. Z opracowaniami mieliśmy do czynienia zawsze, przykładem jest choćby *Kunst der Fuge* Bacha, kompozycja opracowywana na różne składy wykonawcze. Uważam, że ma pewien sens przybliżanie starszych utworów, korzystając z języka naszych czasów. Można sobie wyobrazić, że gdyby kompozytorzy z przeszłości mieli możliwość skorzystania ze środków, które są dostępne w dzisiejszym świecie, ich utwory zabrzmiałyby zupełnie inaczej. Jest to niezwykle inspirujące. Wydaje się, że przy pomocy nowych środków można zrekonstruować w dużym stopniu intencje kompozytora. Z punktu widzenia naszych czasów i dzisiejszego odbiorcy istnieje więcej narzędzi, aby móc to zrobić. Możemy próbować odczytywać pewne intencjonalne, „zaszyte" w partyturach treści. Z tego względu nurt reinterpretacji bywa dla mnie sporym wyzwaniem. Czasami jest to też prosty sposób na przybliżenie ważnych dzieł współczesnemu odbiorcy. Dzięki temu słuchacz przekonuje się, że dziś można zastosować inne rozwiązania i przedstawić dzieło inaczej – ciekawiej, pełniej. Spoglądając dzisiaj na partytury utworów napisanych niegdyś z dużym rozmachem, chciałoby się od razu zastosować współczesne środki spacjalizacyjne, dzięki którym dźwięki by „wędrowały" czy otaczały słuchacza. W przypadku stosowania starych środków wyrazu nie zawsze takie efekty były możliwe.

JT: Jesteś, obok Stanisława Krupowicza, jednym z inicjatorów Studia Kompozycji Komputerowej Akademii Muzycznej we Wrocławiu. Jak oceniasz po latach efekty jego działalności?
Powstanie Studia Kompozycji Komputerowej było dla mnie ważnym momentem. Zacząłem wtedy na poważnie zajmować się muzyką elektroakustyczną. Było to pierwsze studio akademickie, które pokazało, że można komponować taką muzykę na szeroką skalę, wychodząc ze świata domeny analogowej, a jednocześnie tworząc w domenie cyfrowej muzykę równie, a z czasem i bardziej intrygującą. W warunkach polskich była to sytuacja pionierska. Dziś takich uczelnianych jednostek mamy sporo i ciągle się one rozwijają. Jest to niezwykle ważne, bo wydaje mi się, że najważniejszym dziś dla kompozytora, a jednocześnie ciągle zbyt mało eksplorowanym w katedrze kompozycji instrumentem jest właśnie komputer. Kompozytor podczas studiów powinien z nim obcować jak najczęściej, bo niezależnie od chęci czy predyspozycji, będzie w pewnym sensie na to urządzenie skazany. Jednym z głównych założeń Studia Kompozycji Komputerowej (co uwidacznia się w samej jego nazwie) było przeniesienie całego etapu twórczego – prekompozycyjnego, edycyjnego czy generowania samej muzyki – do komputera, w domenę cyfrową. Dziś studio może się poszczycić sporą grupą wychowanków – ludzi otwartych na tego typu myślenie o muzyce. W ramach samego studia wykształciły się dwie podszkoły. Pierwszą określiłbym jako bardziej "konserwatywną", drugą – skierowaną ku live electronics – jako bardziej postępową, która nie skupia się na deterministycznym ujęciu muzyki, ściśle zakomponowanej i dookreślonej, dla mnie nie mającej wiele wspólnego z momentem, kiedy muzyka brzmi. Uważam, że jednym z elementów kreowania dzieła jest to, że na muzykę ma wpływ moment, w którym ona jest grana. Dla mnie jest to niezwykle istotne. Niezależnie od tego, jak bardzo jest dookreślony przez kompozytora pewien margines dla wykonawcy, w którym może się on obracać, w zależności od tego, w jakim jest nastroju czy w jakiej gra przestrzeni, to wykonawca decyduje o ostatecznym kształcie kompozycji. Jest to jeden z podstawowych warunków prawdziwego odbioru muzyki.

Wrocław, 31 lipca 2011. Tekst autoryzowany.

Andrzej Kwieciński

Jan Topolski:Dlaczego zdecydowałeś się studiować w Holandii?
Około roku 2004 uświadomiłem sobie, że muszę zdecydować się na jakieś studia. Pracowałem wtedy z Hanną Kulenty, która mi pomagała, dawała lekcje i zasugerowała Hagę. Myślałem wówczas raczej o studiach we Włoszech, o słońcu i świetnym jedzeniu, jednak na szczęście tam nie pojechałem.

Ewa Szczecińska: Jak Holandia i Haga wypadła w porównaniu z Polską?
Najsłabszy jest poziom teorii. Holendrzy są bardzo praktyczni, oferują mnóstwo możliwości wykonywania. Co roku jest 12 projektów, w których uczestniczą studenci kompozycji, pisząc utwory dla najlepszych zespołów. Na pierwszym roku miałem dużego farta, bo trafiłem na kurs open music z Nieuw Ensemble i Rosalie Hirs. Mnóstwo ludzi, bodźców artystycznych, dużo jeżdżenia, próby co miesiąc.

ES: Ostatni wywiad robiliśmy siedem lat temu, co się od tego czasu zmieniło?
Bardzo się zmieniłem, ale niektóre rzeczy są stałe. Jak mnie pytaliście o inspiracje, to o czym mówiłem?

ES: O malarstwie.
I o Faulknerze. To się nie zmieniło. A z Pollockiem przybrało nawet bardziej intensywny obrót – zacząłem używać jego tytułów obrazów. Moja praca magisterska traktuje o tłumaczeniu obrazów Pollocka na partyturę muzyczną. Zrobiono dwie analizy jego obrazów na szkle i autorzy w obszernych artykułach dowodzą, że tak naprawdę to jeden wielki fraktal. To niesamowite odkrycie i nie może być przypadkiem, to tak jakby jedna osoba z sześciu miliardów wygrywała w totka.

JT: To jest bliskie twojemu podejściu?
Tak, ponieważ jest bliskie myśleniu kompozytorów spektralnych. Fraktal zdaje się być czymś naturalnym, tak się przynajmniej zakłada – to forma biologiczna. Pollock wprowadzał się w stan transu, jego mózg nieświadomie produkował fraktale. Ale nie ma w tym żadnego przypadku, wszystko jest super skomponowane, a zarazem bardzo naturalne.

ES: Muzyka ma także być odwzorowaniem czegoś naturalnego?
Nie tyle chodzi o odwzorowanie, co o formę – że okazuje się w jakiś sposób naturalna. Tok muzycznej narracji pochłania cię, stajesz się jego częścią, wszystko przechodzi płynnie. Obecnie to się u mnie zmieniło, szczególnie w kwintecie Mural panuje dychotomia: z jednej strony, mam formę jako proces, z drugiej – formę jako strukturę, którą organizuję spekulatywnie. Wcześniej bym tak nie pracował, bo wszystko było bardzo intuicyjne.

ES: Pamiętasz moment, w którym postanowiłeś racjonalizować muzyczną materię?
Tak, to nastąpiło około 2008 roku. Starałem się zrobić z formą coś innego niż zwyczajowy łuk. Postanowiłem spróbować procesualności, coś poprzeginać, coś porzeźbić. Wtedy pojawił się pomysł na formę organiczną – coś próbuje się zrodzić, ale upada i potem znowu to samo, aż dochodzi do transformacji. Teraz jestem na pewno bardziej świadomy formy i dźwięku, przejąłem perspektywę haską.

ES: A Faulkner wciąż cię inspiruje?
On ma genialne podejście do formy, po prostu genialne. Najbardziej widać to we Wściekłości i wrzasku: cztery rozdziały i ta sama historia opowiedziana na różne sposoby. W pierwszej części, szalonej i awangardowej, niektórzy badacze doliczyli się od pięciu do siedmiu różnych typów narracji. A więc to samo, tylko z różnych punktów widzenia, z perspektyw zniekształconych przez chorego brata. Faulkner powiedział, że cała powieść zrodziła się z obsesyjnej potrzeby dowiedzenia się, dlaczego bohaterka była na drzewie.

JT: Jak można to przełożyć na muzykę?
Na przykład, w Muralu ten sam odcinek pojawia się kilka razy, odmiennie pod kątem materiału dźwiękowego. Nie jako materiał, tylko jako sam pomysł. W sumie to u mnie zawsze się tak działo, także w Luci nella notte, gdzie jeden akord pojawia się w ciągle zmieniających się instrumentacjach – to właśnie Faulkner.

JT: Jak komponujesz? Najpierw ustalasz zbiór wysokości?
Jeśli chodzi o *Mural,* to tak, takie było założenie. Używam tam naturalnego spektrum dźwięku b, najniższego na fortepianie. Z niego wysnułem szereg zniekształconych w górę akordów, za pomocą frequency disortion. Właściwie stosuję tylko osiem akordów i szybko wyprowadzony materiał. Zarówno główny, jak i poboczny temat utworu, są oparte na zmieniającym się spektrum. Chciałem, żeby było słychać ewoluującą harmonię, więc wybrałem taki, a nie inny materiał muzyczny. To sposób myślenia i budowania melodii odnoszący się do drugiej szkoły wiedeńskiej, do myślenia atonalnego, gdzie możesz zawsze zmienić dźwięki. C, d, cis, dis, f, e – takie błądzenie, spirale, jęczenie. Chora muzyka.

JT: Powiedziałeś przed laty, że chciałbyś napisać chory, psychodeliczny utwór.
Nie tyle chcę, ale po prostu naturalnie dochodzę do takiego efektu. Głównie dzięki temu, że wszystko jest tak potwornie schromatyzowane, ćwierćtony na ćwierćtonach, w bardzo szybkim tempie. To pozostaje absolutnie nie do usłyszenia i nieprawdopodobnie trudne do wygrania. W tym utworze poniosłem fiasko, ale ciągle pozostaję przy decyzji, żeby wybrać taki właśnie materiał.

ES: Zdaje się, że twoim ulubionym instrumentem są smyczki.
Pracujesz z kimś, kto ci pomaga?
Oczywiście, miesiące poświęciłem na poznawanie instrumentu. Spotykasz się ze skrzypkiem, mówisz o swoim pomyśle i on pomaga ci znaleźć, czego szukasz – na przykład multifony, które mam nadzieję teraz wykorzystać. Znalazłem wiele pozycji, które sprawdzają się szczególnie na niskich instrumentach: kontrabasach, wiolonczelach. Natomiast podstawowy wniosek, który można wyciągnąć z tych wszystkich badań, to że multifony w przypadku smyczków są bardzo zależne od danego wykonawcy. Instrumenty są na tyle różne od siebie, że w niektórych multifony w ogóle się nie odzywają. Taki Sciarrino pisze romb i dopisuje na górze „multifonik". Ale przecież większość z nich ma inne tony składowe – jeśli zaczynasz ich słuchać w detalach, brzmią inaczej i dają inne wysokości na każdym instrumencie. Mój ulubiony to 11. ton składowy na kontrabasie, korespondujący z multifonem na fortepianie. Jest najbardziej stabilny i w niskich smyczkach, i na fortepianie, a także nieprawdopodobnie bogaty w tony składowe. Lubię tę złożoność – coś pomiędzy barwą a zbiorem.

ES: Multifonami zajmujesz się od paru ładnych lat, czego szukasz – koloru, wyrazu?
Barwa pozostaje najważniejszym elementem przy doborze podstawowego budulca muzycznego. A przy każdym multifonie na pewno możemy mówić o szarości. Oprócz 11. tonu składowego preferuję też 3. i 7. Ale przede wszystkim to musi być praktyczne. Mogę znaleźć przepiękny multifon, który cudownie brzmi na kontrabasie, a nikt nie może go zagrać. Innym bardzo ciekawym aspektem okazuje się pozycja smyczka. Wielu kompozytorów zaniedbuje ten aspekt muzyki, w ogóle się tym nie

zajmują – trochę ponticello, trochę tasto. Tymczasem pozycja ma decydujący wpływ na barwę i pozostaje absolutnie podstawowym elementem każdego utworu.

JT: Jak to jest z kontrolą i swobodą w twojej muzyce?
Intuicja jest dla mnie bardzo ważna, ale chcę kontrolować wszystko. Jak to się mówi? Control freak, na granicy natręctwa. Używam programów do obliczania spektrów, częstotliwości i zniekształceń, żeby uzyskać wrażenie płynności i organiczności przebiegu. Ale to tylko jeden aspekt procesu twórczego, bo zawsze nakładają się intuicyjne decyzje. Paradoksalnie, intuicja pozostaje elementem niezwykle... świadomym. Ciężko opowiedzieć, jak pracuje mózg. To są różne wybory estetyczne: w kwintecie wziąłem konkretny materiał, ale do stworzenia kontrapunktów nie stosowałem żadnych algorytmów, czyli w fazie przetworzeniowej o wszystkim decydowałem intuicyjnie, bez reguł gry i spekulatywnych założeń. To, co piszę w partyturach, pozostaje na granicy wykonalności, bo jestem precyzyjny przy każdym dźwięku. Ale ta muzyka nie wynika z próby stworzenia czegoś bardzo złożonego, ze złożoności dla złożoności. Wynika z praktyki – wiem, że zabrzmieć ma dźwięk zagrany w takiej, a nie innej pozycji smyczka. Zarazem ciągle myślę o makroformie, tak że nawet jeśli detale nie zostaną wygrane dokładnie, to utwór działa.

ES: A w jaki stan chcesz wprawić słuchacza?
Zawsze powraca transowość, może nie transowość per se, ale najbardziej cenię właśnie taką muzykę, która łapie słuchacza za żołądek. Od samego początku aż do końca. I nie odpuszcza, by słuchacz odbiegł myślami gdzie indziej. Sam staram się tak słuchać.

JT: Jakie sobie stawiasz ostatnio cele? Badałeś możliwości barwowe, artykulacyjne, nauczyłeś się panowania nad materiałem. Co dalej?
Są utwory, które chciałbym napisać od lat, ale z wielu powodów nie mogę. Największy problem stanowi dla mnie klawiatura fortepianu. Obiecałem koledze sześć lat temu koncert, ale zupełnie nie mogę przez to przejść. Moja ostatnia próba skończyła się na szkicowaniu utworu dla Kwadrofonika na multifonowe fortepiany. Nie mogę przeżyć tej klawiatury, wchodzę do wewnątrz instrumentu, to moja obsesja. Krążę wokół tego pomysłu, koncert na klawisze na pewno kiedyś powstanie. W tym sensie Mural jest klasycznym kawałkiem, bez żadnych dziwnych sposobów artykulacyjnych. Są wysokości dźwięków i już. Parę utworów, które planuję, to: koncert na dwa fortepiany multifonowe (z elektroniką), koncert na fortepian, no i kwartet smyczkowy. Piszę mnóstwo na smyczki, ale kwartet ciągle omijam, choć teraz piszę na cztery kwartety smyczkowe.

JT: Kiedyś śpiewałeś i uwielbiasz barokowe opery. Czy to przełoży się własną próbę w tym gatunku?
Z powodu choroby poddałem się i nie śpiewam. Ale ostatnio przeczytałem powieść, którą od razu chciałem zaadaptować jako operę, miałem utwór w uszach – *Lubiewo* Witkowskiego. Koncepcja materiał wynika z mojej pracy nad multifonami i nietypowym wydobyciem dźwięku. Absolutnie fascynuje mnie brzydota w muzyce. Wielokrotnie pracowałem z materiałem przez klasycznych kompozytorów odsuwanym. Pozostającym na obrzeżach, jak pomyłka czy usterka, albo na przykład szumy w 1950, no. 32. W każdym razie mam jasny pomysł na śpiew, zarówno estetyczny, jak i techniczny – ciągłe zmiany i skoki pomiędzy falsetem a rejestrem piersiowym. To daje efekt chaosu i pomyłki, podobnie jak w wykonaniach barokowych (szczególnie w męskich głosach kontratenorowych) można usłyszeć, jak w niższym rejestrze odzywają się przy ataku dźwięki fundamentalne. Słychać całe spektrum od dołu, tak jak flażolet na wiolonczeli...

JT: Przed chwilą mówiłeś, że struktura jest u ciebie zawsze bardzo uporządkowana i kontrolowana, a tu pojawia się błąd...
Struktura tak, ale materiał muzyczny już nie. Wszystko pozostaje bardzo kontrolowane, wynika z błędów muzycznych. Jeśli zagrasz flażolet naturalny w złej pozycji, to on się nie odezwie, za to powstanie nowa ciekawa barwa. Myślę, że taki właśnie język muzyczny byłby idealny dla tej powieści, bo dla mnie Lubiewo traktuje o brzydocie. Brzydota w muzyce, pomyłki, brzydkie dźwięki, szumy, fałsze. Ta brzydota jest bardzo estetyczna, ale jak wyjmiesz ją z kontekstu, to znajdziesz zupełnie inną sytuację. Złożony, brzydki świat.

ES: W operze będziesz musiał pomyśleć też o teatrze, czy chcesz raczej zostawić to specjalistom?
Dla mnie w operze zawsze najważniejsza jest muzyka, a jeśli teatr bierze górę nad muzyką, to zazwyczaj mamy do czynienia z porażką. Wracając do śpiewu – myślę, że we współczesnej operze zaskakująco mało kompozytorów ma pomysł, jak pracować z głosem. Tak naprawdę jedynym jest Sciarrino, zakorzeniony zresztą w tradycji wykonawstwa muzyki barokowej. Odwołuje się do historii, a jednocześnie robi coś bardzo współczesnego, bardzo wokalnego – i bardzo trudnego. Dlatego często porównuję Sciarrina do Rossiniego: co trzepną, to z rękawa wypada im opera. Śpiewacy mają takie samo podejście do Sciarrina i Rossiniego – muzyka trudna, ale śpiewa się świetnie. Nie ma zmagania się z materiałem, który jest przeciw głosowi, czy przeciw instrumentowi.

ES: A nowe instrumenty cię interesują? Nowe źródła dźwięków albo instrumenty bardzo proste?
Nie jestem zainteresowany instrumentami spoza zachodniej tradycji muzycznej. Jeżeli kompozytorzy z naszej części świata komponują na instrumenty chińskie albo afrykańskie – to uprawiają muzyczny kolonializm, bo to nie przynależy do ich kultury, to nie jest coś dla nich naturalnego. Zawsze okazuje się sztuczne i wymuszone, nie słyszałem do tej pory dobrego utworu napisanego na takie składy.

JT: Szczerość, autentyczność, brzydota – jakie inne wartości jeszcze są dla ciebie ważne?
Zupełnie nie interesują mnie performanse, multimedia, elektronika. Jestem leniwym, europejskim kompozytorem. Piszę te swoje dźwięki i tyle. Muzyka wykonywana przez dobrych wykonawców, w dobrej akustyce. Interesuje mnie tylko klasyczna sytuacja koncertowa.

JT: Nic, co by wykraczało poza tę ramę?
Tak, i to jest słabość mojej muzyki, szczególnie tutaj w Holandii. Tacy, jak ja, naprawdę są w odwrocie i to mnie trochę przeraża. Studenci w konserwatoriach nie należą obecnie do ludzi, którzy wyrastali w klasycznym wykształceniu muzycznym: grają free jazz czy jakąś dziwną analogową elektronikę. Bardzo fajnie, że są przyjmowani na akademię, ale niektórzy z nich słabo czytają nuty albo nie wiedzą, czym jest *Continuum* Ligetiego. To dla mnie przerażające!

ES: A muzyka ludowa, improwizowana?
Muzyka ludowa jest zamknięta w sobie dzięki tradycji wykonawczej, nawet jeśli każdy coś dodaje do siebie i zachodzą zmiany. To inna praktyka wykonawcza niż muzyki klasycznej. Z kolei wolna improwizacja – przynajmniej ta mi znana – pozostanie zawsze improwizacją, nie może istnieć jako kompozycja. Nie czuję potrzeby poznania noise'u czy jakiejkolwiek muzyki z niego wychodzącej.

JT: Uśmiechasz się i wiesz, że ta odpowiedź jest politycznie niepoprawna!
Tak samo jest z myślami – jeżeli musisz napisać tekst, zawsze myślisz o formie, o słowach. Jeżeli mówisz, to poruszasz się na zupełnie innym poziomie. W piśmie musisz zachować precyzję, kontrolę, formę, ale możesz i pozwolić sobie na większe wyrafinowanie. Poświęcasz więcej uwagi detalom. W mowie tego ni e ma, choć to wielka sztuka, dokładnie tak jak improwizacja.

ES: Ale w rozmowie, w interakcji z ludźmi powstają w głowie różne myśli. Nie sformułowałbyś ich tylko pisząc. Podobnie może być z muzyką.
Kiedy mam lekcje kompozycji, czasem ktoś mi coś powie – mały detal – i wtedy mój umysł odpływa, już nie skupiam się na rozmowie, tylko chcę być w domu i rozwijać

ten pomysł, myśleć nad nim. W tym sensie interakcja pozostaje mi bardzo obca. Jestem zdecydowanym samotnikiem. Coś mnie zainspiruje i zabieram to do siebie. Ale czasem uwielbiam interakcję, dialog z innymi muzykami, ludźmi. To jest cudowne. Nie mam problemu z szufladkami i podziałami.

JT: Masz świadomość tradycji i dialogu z nią?
Oczywiście, dlatego przerażają mnie studenci, którzy odmawiają studiowania kontrapunktu czy harmonii. Nie wyobrażam sobie twórcy z naszego kręgu kulturowego, który by tego nie znał. Wtedy nie wiesz, w którym momencie się powtarzasz, co wydarzyło się w historii muzyki. Nie masz świadomości, z kim wchodzisz w dialog. Jak ja mam rozmawiać z osobą, która nie zna pisma nutowego, o czym? O gotowaniu, ale to rzadko.

JT: Klasycysta.
Właśnie, uważam że teraz następuje okres nowego klasycyzmu. Nie widzę potrzeby odnawiania awangardy, niszczenia czegoś albo budowania nowego języka przez burzenie. Awangarda dała nam tyle nowego, że nie mieliśmy nawet czasu, żeby to porządnie przyswoić. Teraz przyszedł czas syntezy.

JT: W jakim kręgu chciałbyś to robić?
Ciężko mi odpowiedzieć na to pytanie, ponieważ moja kompozycja biegnie dwutorowo. Zawsze wracam do Lutosławskiego, ale to idzie przez modernistyczny język muzyczny. Lutosławski – Lachenmann – Berio – Sciarrino, i myślenie bardzo klasyczne, harmoniczne, to właśnie włoska szkoła. No i Grisey. Po Griseyu długo nie miałem tak silnej inspiracji i przeżycia.

ES: Nie czujesz się samotny ze swoim systemem wartości?
Znam wiele osób, które po części podzielają moje poglądy i z którymi jestem w stanie łatwo się komunikować. Ale tak, czuję się stary, trochę jak relikt przemijającego czasu. Zdaję sobie sprawę, że ludzie przestają tak myśleć.

JT: Nie wierzysz w nowość i oryginalność?
Oczywiście, ale nie jestem zainteresowany byciem oryginalnym jako celem samym w sobie. Ja nie chcę pisać czegoś nowego. Chcę tworzyć dobrą muzykę. To problem większości wsółczesnych utworów – każdy chce tworzyć coś nowego, indywidualnego. To strata czasu. Po prostu: jeżeli piszesz złą muzykę, to jest strata czasu.

JT: Z drugiej strony zajmujesz się nie do końca poznanymi multifonami...
Poznawanie materiału jest fajne, ale moja muzyka nigdy nie opowiada o multifonach, nie skupia się na materiale muzycznym jako takim. Muzyka zawsze jest najważniejsza.

JT: Ale o czym?
O muzyce.

JT: A ekspresja?
Czysto muzyczna.

JT: Jak twoja muzyka odnosi się do twojego życia wewnętrznego i życia w świecie zewnętrznym?
Tego typu rozmowy to prowadzę ze swoim terapeutą. Chociaż autoanaliza w kompozycji jest niezwykle istotna, kompozycja głównie na tym polega. Na uczeniu się, jak pracuje mózg i dlaczego fascynują cię takie, a nie inne rzeczy. Ja także taką autoanalizę uprawiam to, ale nie dla innych, lecz tylko dla siebie.

JT: A te sesje przekładają się na muzykę?
Nie, to zupełnie inny aspekt. Ale lekcje kompozytorskie przypominają lekcje z terapeutą, tylko pracujesz nad innymi problemami. Uczysz się swoich reakcji, potem próbujesz je racjonalizować. Coś, co nazywasz intuicją, to także przecież proces, który zachodzi w twoim mózgu. Paweł Hendrich opublikował tu kiedyś taką autoanalizę, spędziwszy pewnie dużo czasu na wyjaśnieniu swoich kompozycji. Ja nigdy nie będę pisał tekstów, to nie pasuje do mojej osobowości.

ES: Wciąż potrzebujesz konserwatorium i wykładowców?
Jeszcze potrzebuję trochę czasu, to jak z dojrzewającym ciastem. Ciasto drożdżowe potrzebuje czasu. Trzeba wiedzieć, w którym momencie je wyjąć i jak to zrobić, żeby nie było zakalca. Zawsze uważałem, że najlepiej, by nauczyciele mieli inną od studenta wizję muzyki i estetykę, co rodzi wyzwania. Dlatego wybrałem Holandię: tu musisz być bardzo wyraźny i jasno artykułować to, o czym mówisz, oraz to, co i dlaczego, piszesz.

JT: Jak oceniasz ostatnie wydarzenia w holenderskiej polityce kulturalnej?
Nastroje są obecnie negatywne i schyłkowe. Problem miejscowej muzyki polega na tym, że kolejne pokolenie nie może wyjść z Andriessenowskiej traumy. System finansowania pozostaje tak wydajny, że w zasadzie każdy kompozytor w Holandii może się utrzymać z samego pisania muzyki. Doprowadza to do sytuacji, w której kompozytor to zawód, jak każdy inny: piekarz czy śmieciarz. Brak prawdziwej pasji, pożądania – muzyka zaczęła być zbyt codzienna i przyziemna. Holenderskie stawki za utwór są regulowane przez rząd, tak jak stawki lekarzy, a zależą od czasu trwania i składu. Wielu twórców, którzy przyjechali żyć w tym kompozytorskim raju, po prostu się rozklapciało. Rząd zrobił im dobrze, za przeproszeniem. Teraz doszły do tego teraz doszły redukcje pensji i może to wyjdzie kompozytorom na dobre, bo zmieni się podejście. Najlepszym przykładem niech będzie Klas Torstensson, którego muzyka z lat 80., 90. jest bardzo mocna i dużo w niej pasji. Po latach 90. nagle się rozkłada, traci namiętność – staje się muzyką sholendrzałą, spektralną sholendrzałą muzyką.

ES: Tylko ty to widzisz, czy w środowisku się o tym mówi?
Nie słyszałem tego typu dyskusji z holenderskimi kompozytorami. Wracając do traumy Andriessenowskiej, polega ona na poczuciu, że tak nam dobrze w rodzinnym systemie, iż w ogóle nie musimy się rozglądać, co dzieje się wokół. Żaden holenderski kompozytor oprócz Louisa nie był na zagranicznych studiach! Holenderskie zespoły grają holenderskie utwory – bardzo fajnie, ale ma to swoje strony negatywne: powielanie schematów, reprodukowanie wzorca andriessenowskiego.

JT: A co myślisz o Polsce?
Po sześciu latach trochę brakuje mi Warszawy, ale nie wiem, czy to nie naiwny sentymentalizm. Przyjeżdżam i widzę nowe sale koncertowe i festiwale, a minister kultury postuluje, by Polska wydawała jeden procent swojego budżetu na kulturę... Na sercu robi się ciepło i przyjemnie. Tymczasem w Holandii muzyka poważna określana jest przez rządzącą partię jako hobby lewaków. Oni mają takie problemy z edukacją, jakie i nas czekają za parę lat. Po prostu niewiele wiedzą, trudno się odwołać do kanonu, np. mitologii greckiej. Dla wielu film Troja to super produkcja i świetna zabawa, a dla mnie to nie do przejścia i mnie to wkurza. Oni nie mogą się odwołać do Anny Kareniny czy innych dzieł kultury.

JT: Ale czy to ciągle kraj, w którym chcesz zostać i w którym czujesz się dobrze?
Tak, i nie. Nie wiem. Zobaczę, na razie planuję związać się na jakiś czas z Holandią, nigdy nie możesz przewidzieć co się stanie, z czym się związesz. W pewnym momencie muszę się zdecydować na studia doktoranckie. Mnóstwo osób mówi, że najlepiej pojechać do Stanów: dostajesz stypendium, pracujesz na uniwersytecie. Muszę się gdzieś zakorzenić, muszę mieć punkt odniesienia, swój dom, nawet jeśli to jest malutki pokój. Z drugiej strony, fajnie jest mieć statut cudzoziemca, być innym i nie przynależeć nigdzie, a jednak czuć się jak u siebie. A Holandia to kraj, gdzie każdy może się tak czuć.

XX lutego 2011, Warszawa. Tekst autoryzowany

Karol Nepelski

Jan Topolski: W którym momencie odkryłeś neuroestetykę i dlaczego tak bardzo zrewolucjonizowała twoje myślenie?
W muzyce zawsze interesowała mnie dzikość, chciałem, by była w pewien sposób barbarzyńska. Próbowałem z żywiołami, ale to jeszcze nie było to. Pamiętam, że na pierwszym wykładzie profesor Wilkoszewskiej przygotowałem dla niej płytę z nagraniem *Żywiołów* i powiedziałem: „ten utwór powstał pod wpływem Pani książki". Dwa dni później skontaktowała się ze mną mejlowo, pisząc, że przesłuchała mój utwór i bardzo ją zaciekawił, nawet bez względu na to, jak te inspiracje się objawiają w instrumentacji. Gdy później spotkaliśmy się, zaproponowała mi, żebym przedstawił utwór pod kątem funkcjonowania żywiołów w muzyce na konferencji estetycznej pod hasłem „Materia sztuki". Na początku trochę się przestraszyłem, bo usłyszałem, że mają tam przybyć filozofowie sztuki z całej Polski – a ja przecież byłem na pierwszym roku studiów doktoranckich i nie miałem doświadczenia w tego typu imprezach. Jakoś sobie chyba jednak poradziłem, opowiadając o tym, jak metaforycznie potraktowałem poszczególne żywioły, jak je zorkiestrowałem, podzieliłem instrumenty na grupy odpowiadające różnym żywiołom.

Ewa Szczecińska: No właśnie: jak?
Bardzo intuicyjnie. Każdy z żywiołów miał przedstawiciela w instrumencie solowym: cztery instrumenty solowe i odpowiadające im grupy w orkiestrze. Wodę stanowiły wszystkie instrumenty o długim rezonansie, czyli wibrafon, fortepian, harfa, czelesta, dzwonki, dzwony. Zacząłem na stałe nazywać je „grupą wody", albo „grupą gamelanu". Powietrzem były instrumenty dęte, chociaż akurat w historii kultury kojarzone są z żywiołem ognia. Rolę solisty dostał flet basowy, na którym grała moja zaprzyjaźniona flecistka Renata Guzik. Grupa ognia – najbardziej dynamiczna i zmienna – to wszystkie instrumenty membranowe, kojarzące się z rytuałem czy ogniskiem. Jej solistą został perkusista Tomasz Welanyk z arsenałem etnicznych instrumentów solowych, głównie z Bliskiego Wschodu i Afryki. Wreszcie ziemię reprezentowały smyczki. Wszystko inspirowane książką pod red. prof. Wilkoszewskiej, przedstawiającej historię obecności żywiołów w kulturze, nie tylko europejskiej. Np. woda oznacza głębię, jest życiodajna, ale i pochłaniająca – dlatego ten rezonans i wybrzmienie. Ziemia z kolei jest najbardziej wielopostaciowa – tak, jak zróżnicowane artykulacyjnie są smyczki. Ziemia to także człowiek, przynajmniej on do ziemi wraca.

JT: Ale składa się z wody... Mi się zdaje, że to ciągle bardzo arbitralne wybory, nacechowane także silnie europejską perspektywą, podczas gdy w innych kulturach mamy odmienne klasyfikacje.
Tak, na przykład w Chinach jest po pięć żywiołów, także metal. Ja posegregowałem to w sposób, który wydawał mi się najbardziej adekwatny. A idąc dalej – człowiek, którego ziemia wydała na świat, to także głos. Dla mnie wcieliła się weń wiolonczela, która pozostając instrumentem smyczkowym, zarazem najlepiej naśladuje głos ludzki, zawodzi i śpiewa. Czytając książkę profesor Wilkoszewskiej znalazłem bardziej bezpośredni przykład: ziemia jako pnącze, które oplata się spiralą wokół drzewa. Pomyślałem, że taką spiralę można przedstawić w sposób muzyczny, w postaci pnących się w górę motywów. Jeśli chodzi o formę, to na początku jest krótki, 20-30 sekundowy wstęp instrumentów solowych, który zawiera w esencji strukturę harmoniczną całego utworu. Dalej następuje „wielki wybuch", a później konstruuję formę od cieniutkiej faktury bez jakichkolwiek skojarzeń harmonicznych – jest tylko jeden ciągły dźwięk d. Do połowy utworu forma pozostaje bardzo chaotyczna, żywioły są nieuporządkowane. Dopiero od „drugiego wybuchu" zaczyna się tworzyć jakiś rytm, harmonia, melodia. Wreszcie na końcu pojawia się element obcy: dwa takty, w których słyszy się stalowy łańcuch, jakiś dziwny rytm na pięć, jakiś dziwny instrument... Musi być coś obcego, niewyjaśnionego, żeby była tajemnica...(śmiech)

ES: Jak to wygląda od strony technicznej?
W Żywiołach starałem się przenieść w abstrakcyjny sposób fakturę materii pierwotnej. Na przykład: ziemi w postaci płynnej, czyli magmy wypływającej po erupcji wulkanu. Jak ją przedstawić w muzyce? Zastosowałem klasterowe glissanda, ale tylko na przestrzeni półtonowej – takie powolne falowanie. W kontrabasach pojawiają się dźwięki fis i g, które nigdy nie współbrzmią w oktawach z wiolonczelami. Fis/g, fis/g, fis/g i na tej interferencji tworzy się pływająca faktura, a smyczki grają głównie klastery, żeby nie wyodrębniła się żadna harmonia. Pierwsza połowa Żywiołów jest bardziej sonorystyczna, a druga bardziej klasyczna. Tam można odróżnić harmonię od melodii albo bardzo wyraźny rytm.

ES: Czyli pojawia się element ludzki?
Człowiek pojawia się dopiero na końcu, kiedy wiolonczela gra „kantylenę/wokalizę". Ale wszystko to metafora. Zresztą teraz jestem już bardzo daleki od takiego myślenia. Po wspomnianej konferencji rozmawiałem z profesor Wilkoszewską i znów naprowadziła mnie na trop. Powiedziała: „jest taka nowa dziedzina, która dopiero się rodzi: neuroestetyka" i poleciła książkę *Estetyka Indian Ameryki Południowej.* Opisane są tam np. fosfeny i mechanizmy neuroestetyczne, na przykład członkowie plemienia Shipibo-Konibo tworzą pod wpływem środków halucynogennych. Widzą figury fosfeniczne, które występują w kulturach całego świata: trójkąty, spirale. Później natrafiłem na artykuł Włodzisława Ducha *Neuroestetyka i ewolucyjne podstawy przeżyć estetycznych,* co mnie zupełnie otworzyło, zacząłem inaczej myśleć o całej muzyce. Tak więc trzy lata temu nastąpiła rekonstrukcja, punkt zero, totalny reset. Okazało się, że wszystko, co tak często jest mitologizowane, pozostaje w istocie zjawiskiem biologicznym. W powstaniu muzyki tkwi

jednak tajemnica – dość śliskie pojęcie, trzeba uważać na to słowo – ale naukowcy też go używają: „tajemnica wybuchu", „tajemnica powstania".

JT: Dlaczego interesuje cię pytanie o początki muzyki? Czy to raczej nie zajęcie dla antropologa?
Chodzi o zrozumienie siebie. Miałem okazję studiować przez rok na Politechnice Gdańskiej na wydziale mechanicznym. Od zawsze, także studiując kompozycję, żyłem w przekonaniu, że nic nie zostało mi dane raz na zawsze. Przecież nie muszę być kompozytorem, nikt mnie do tego nie zmusza, może nawet nie powinienem nim być. Przez całe studia zadawałem sobie pytanie o sensowność tego, co robię. Żeby dojść do sensu muzyki, musiałem cofnąć się do samego początku albo przynajmniej go szukać. Motywowały mnie też dzisiejsze czasy – postmodernizm okazuje się najlepszym motorem poszukiwań – taka wielość i równoważność! Ale gdzie zasada, gdzie jest rdzeń, z którego wszystko się rodzi? Skoro mamy wielość, a produkty naszej działalności są tak różnorodne w kulturach na całym świecie, to gdzie znajduje się to, co nas łączy? W tym momencie zwróciłem się do materiału genetycznego, ciała, mózgu, układu nerwowego. Oczywiście każdy z nas ma nieco inną somę, ale podstawowe elementy każdego zdrowego człowieka są takie same.

ES: Czyli szukasz czegoś obiektywnego, wspólnego?
W jakimś sensie tak. Dla mnie najbardziej fascynujące pozostaje to, że mózg jest tak skomplikowany, że naukowcy prawdopodobnie nigdy do końca go nie poznają. Cały czas myślę o naprzemienności epok: w stronę duchowości, w stronę nauki, w stronę duchowości, w stronę nauki… Zauważyłem, że nauka jest mi potrzebna do pobudzenia. Idę za tym, bo działa na mnie jak adrenalina, która napędza i buduje. Nagle pojawia się olbrzymia porcja energii, która przetwarza się gdzieś w mózgu, sprawiając, że piszę i piszę, aż nagle stwierdzam, że temat się wypala. Po czym dochodzi do mnie nowa zapładniająca hipoteza. Nauka pozostaje tylko pretekstem.

JT: Neuroestetyka to część kognitywizmu, mówiącego o tym, jak struktury mózgu wpływają na postrzeganie świata. Czy i jak rozstrzygnięcia tej nauki dają ci receptę na organizację percepcji?
Osiem praw neurologa Vilayanur S. Ramachandran'a, które wyszczególnił na bazie swoich doświadczeń, teoretycznie dają receptę na dobre dzieło sztuki. On odnosił się do dzieła figuratywnego, wizualnego, ale ta teoria nie sprawia, że ktoś zaczyna świetnie malować, czy rzeźbić. To tylko wniosek, perspektywa. Każdy artysta, który ma „wyczucie" materii, powinien o tych prawach wiedzieć. Jednocześnie cały czas opieram się na intuicji i nie wierzę w obliczenia. Nauka nie ogranicza się tylko do liczb, lecz odwołuje się też do empirii. Zwykle współpracuję z instrumentalistami, żeby w procesie twórczym był także element przypadku.

ES: Jak przechodzisz od inspirującej cię obiektywnej prawdy do celu artystycznego, utworu?
To działa wielowymiarowo, nie da się sprowadzić inspiracji do jednego obiektu. Pewne elementy nagle łączą się ze sobą w jedną całość – muzyka, emocje, ciało, mózg, ewolucja i środowisko. Stąd poszukuję też w dźwiękach środowiskowych, a ostatnio interesują mnie szumy, związane z codziennym życiem.

ES: W *PRIMORDIUM: Naturalia* używasz kamieni, patyków, fletu przechodzącego w oddech. Jak unikasz przy tym śmieszności i banału?
Oczywiście, że o tym myślę. Wyobraźmy sobie, że idziemy do lasu i słyszymy dźwięki, wsłuchujemy się w nie. Czy to jest banał? Według mnie, żeby uniknąć banału w sytuacji koncertowej – kiedy próbujemy przenieść dźwięki kojarzące się z muzyką relaksacyjną na instrumenty – wszystko musi być maksymalnie neutralne. Nie może być wysilone czy wywoływać emocji, nie powinno być metaforą. Musi pozostać delikatne, z wyczuciem, bez egzaltacji.

JT: Czyli to ma być muzyka konkretna wykonywana na żywo?
Tak, ale ma muzyki nie przypominać. Zdaję sobie sprawę z odpowiedzialności kompozytora wobec słuchaczy, którzy przychodzą do sali koncertowej, spędzają tam ileś czasu, tyłek boli, czasami jest za gorąco, ktoś kaszle. Trzeba zaoferować coś takiego, co zostanie głębiej, co dotrze do publiczności. Gdybym pokazał same naturalia, nic by nie dotarło, a ludzie woleliby sami pójść do lasu. Musi nastąpić jakieś przetworzenie i działanie, bo inaczej muzyka będzie po prostu śmieszna. Wydaje mi się, że kluczową kwestią jest narracja. Ze środowiska znamy naturalia i one w czystej postaci pozostają neutralne. Dopiero zestawienie tej neutralnej narracji z narracją dramatyczną, napięciową, pełną rozładowań i wyładowań, pozwala obiektywnie na nie spojrzeć. Wprowadzenie elementu niepokojącego sprawia, że mamy do naturaliów inny stosunek, może następuje jakaś autorefleksja.

ES: Dlaczego w *Naturaliach* nie użyłeś kości, tylko flety – sięgnąłeś po wysublimowane, europejskie instrumenty?
Traktuję je jako zastaną materię, którą przetwarzam. Tak samo Indianie: obrabiają to, co mają pod ręką. Biorą patyki, liście, kamienie i chcą z tego coś szybko stworzyć – coś ulotnego, co za chwilę ulegnie zniszczeniu. Jeszcze jedna ważna rzecz à propos formy. Podczas wykonania na Warszawskiej Jesieni *Naturalia* miały trwać jakieś pięć minut krócej, ale łączniki pomiędzy częściami wydłużyły się ze względów technicznych. Okazało się, że ta forma – zestawienie narracji napięciowej i neutralnej – wydaje się dosyć ciekawa i chyba się sprawdza. Taka też jest *Neurosymfonia*: wstęp i każdy łącznik pomiędzy częściami mają za zadanie wyciszenie, uspokojenie, osadzenie wszystkiego w świecie zewnętrznym. To idealnie się sprawdza w kilkuczęściowej formie w muzyce współczesnej. Można coś oddzielić, można się wyciszyć, można odpocząć – ja to nazywam zneutralizowaniem – wszelkich emocji i napięć.

ES: Czy udało ci się zrealizować w pełni założenia *Neurosymfonii?*
Myślę, że jeśli ktoś oczekuje, że *Neurosymfonia* wywoła w jego mózgu zamęt, będzie rozczarowany. Ona pozostaje inspirowana neuroestetyką, ale nie wykorzystuje bezpośrednio naukowo potwierdzonych i sprawdzonych mechanizmów. Intuicyjnie zastosowałem pewne mechanizmy psychoakustyczne, jak na przykład zasadę wzmacniania różnic i grupowanie percepcyjne – kontrasty barwowe, harmoniczne i dynamiczne, zestawienie tonów i szumów, dziury

ES: Zdaje się, że również teatr mocno cię inspiruje, dlaczego chcesz w muzykę wciągnąć teatr?

Bo jest bliski człowiekowi, mniej abstrakcyjny od muzyki. Za pomocą środków teatralnych można wiele rzeczy powiedzieć bardziej dosłownie. Ale to wszystko pozostaje właściwie poza moją kontrolą, bo ja po prostu wychowałem się na teatrze i teatralnymi kategoriami myślę o muzyce. U nas w Krakowie, w krakowskiej szkole kompozytorskiej, ocenia się to dość pejoratywnie. „Teatralność" znaczy coś egzaltowanego i sztucznego. Tymczasem dla mnie teatr w muzyce to dopowiadanie, drugie dno, interpretacja abstrakcyjnej muzyki. Nie myślę kategoriami abstrakcyjnymi, lecz konkretami, które dopiero potem przybierają postać abstrakcyjną.

JT: Jakimi konkretami?
To bardzo osobiste pytanie i nie wiem, jak zabrzmi odpowiedź. To są konkrety związane przeważnie ze… śmiercią. Śmierć jest moją obsesją i w każdym moim utworze jakiś fragment odnosi się do „stanu po drugiej stronie". Nie wiem, na ile okazuje się to widzialne czy słyszalne w rezultacie, ale mojemu procesowi twórczemu zawsze towarzyszy takie myślenie. Śmierć osoby i to, co się dzieje dalej. Metafora śmierci w muzyce. Zresztą to bardzo ciekawa sprawa – czy w ogóle w muzyce istnieje metafora? Dla mnie to drugie dno może pozostać znane tylko mi i nie musi się ujawniać.

JT: Znowu dochodzimy do tego co słuchacz ma wynieść, jak mają na niego wpłynąć neuroestetyczne mechanizmy?
Cały czas poruszamy się w abstrakcyjnej sferze muzyki. Mój sposób na sprawy „neuro" znalazłem poprzez bezpośrednie odniesienie do ciała i w ogóle całego układu psychosomatycznego, stąd oddechy i próby poszukiwania zmysłowości. Zwrócił mi na to już uwagę profesor Penderecki, słuchając utworu Rara Bizango, gdzie neutralizującymi łącznikami pomiędzy poszczególnymi częściami jest naturalne i powolne oddychanie muzyków. Kiedy słucha się tych oddechów, zaczyna się oddychać razem z muzykami – dla mnie to dowód na obiektywne działanie muzyki. Jest oddech i my oddychamy z muzyką. Na przykład Grisey traktował oddech bardziej metaforycznie, przekładał jego model na frazę, na formę, dźwięk. Ja chciałbym natomiast czegoś bardziej somatycznego – żeby to był po prostu oddech. Pod koniec *Neurosymfonii* wspólnie oddycha cała orkiestra.

JT: Na ile wpływają na ciebie stany nienaturalne – aberracji, zmiany, narkotyków?
Przyznaję, że chciałbym kiedyś stworzyć coś pod wpływem środków halucynogennych. Pracuję w nocy i zawsze między drugą a czwartą nad ranem pojawia się taki dziwny stan, który bardzo przypomina upojenie, porównałbym to do stanu odmiennej świadomości. Co prawda, nie mam halucynogennych wizji, ale być może wtedy człowiek zaczyna myśleć innymi kategoriami. Może na pograniczu snu i jawy ma dostęp do innych pokładów świadomości. Nie wiem, takie stany rodzą się u mnie w nocy. Wtedy nie odczuwa się do końca czasu, lecz dostaje dziwnej adrenaliny, wszystko nagle łączy się w jedną całość. Ludzie nie bez powodu nazywają go stanem absurdalnym, Szymborska napisała o tym wiersz „Czwarta nad ranem". To mój substytut tego, co Indianie czują po ayahuasce.

ES: Na początku mówiłeś o intuicji i od dłuższego czasu chcę zadać ci pytanie o żeński i męski pierwiastek w inspiracjach i w twoim myśleniu.
Uważam, że jest we mnie wiele z kobiety. W sensie myślenia, rozumienia, rozpoznawania rzeczywistości, może empatii. Nie każdy lubi się do tego przyznawać, ale u mnie tak jest. Niedawno usłyszałem bardzo ciekawe wyjaśnienie takiej sytuacji, filozoficzne, wręcz kosmogoniczne. Otóż kiedyś wszechświat był całością, później nastąpił wielki wybuch, wszystko się zdezintegrowało. Na element żeński i męski, ciemność i jasność. Świat ponoć znowu dąży do zjednoczenia i mam wrażenie, że tak samo jest ze mną. Chciałbym zrozumieć jedną i drugą stronę, a niektórzy mówią, że to po mnie nawet widać... (śmiech)

JT: Mówisz, że poszukujesz żywiołów i gwałtowności w muzyce. Nie do końca wierzę w gwałtowność i żywioły w muzyce komponowanej, a nie improwizowanej.
Element improwizacji w muzyce jest bardzo pierwotny, to coś podstawowego. I właściwie wydaje mi się, że całkowicie zakomponowana muzyka nie może być muzyką w sensie ewolucyjnym, o którym cały czas mówimy. W *PRIMORDIUM: Encephalon* następuje moment szalonej improwizacji – muzycy zrobili to świetnie, tak jak trzeba. To coś spontanicznego, czerpie z nieświadomości, z dziwnych powiązań i co staje się dla nas atrakcyjne na poziomie somatycznym. To czyste emocje. Człowiek zawsze potrzebował wyrażać emocje poprzez ruch (taniec), krzyk (czyli muzykę) i w innych formach.

ES: I przez seks...
Muzyka ma dużo wspólnego z seksem – o tym pisał już Darwin. Duet *Sztuka dialogu* może być wykonywany przez skrzypka i skrzypaczkę, dwóch skrzypków albo dwie skrzypaczki; obecnie grają go dwie kobiety. Zaczyna się od tego, że pierwsza znajduje się na scenie, a poprzez mikroport słychać ją w głośniku z tej strony, po której stoi. Druga gra za kulisami, ale w końcu pojawia się na korytarzu i idzie powoli w kierunku sali. Obie bez przerwy dialogują na różne sposoby, łącznie z imitacją. W końcu druga skrzypaczka dołącza do pierwszej na scenie i oprócz grania bardzo „gwałtownych" akordów, zaczynają razem oddychać, coraz szybciej i szybciej, jak przy kopulacji. Kiedy dochodzi do „kulminacji", przerywają grę i jedna z nich bardzo wolno, w totalnej ciszy, zbliża rękę do twarzy drugiej i prawie ją dotyka. Najważniejsze, że bariera muzyki została pokonana i dźwięk przeszedł w dotyk. To tworzy największe napięcie, punkt kulminacyjny w ciszy. By wzmocnić napięcie, skrzypaczka przesuwa dłoń w dół i dochodzi do piersi partnerki. Potem cofa rękę, wraca do instrumentu i zamieniają się miejscami. Druga wykonawczyni, która weszła na scenę z kulis, zostaje na scenie, a pierwsza wychodzi, grając na instrumencie. Słychać ją przez mikroport i głośnik, ale już nie widać, pozostaje obecna tylko „dźwiękiem". To próba dotknięcia jakiejś metafizyki: słyszymy, a nie widzimy. Zresztą od wieków muzyka jest medium metafizycznym, jest jak dym.

JT: Opowiedz jeszcze o *Tajemnicach Groty Lascaux.*
Przyszło do mnie dwóch studentów i powiedzieli: „napisz nam utwór na konkurs, na tubę i puzon". Pomyślałem, po pierwsze – te dwa instrumenty mnie w ogóle nie interesują; po drugie – co zrobić z dwoma instrumentami, które grając jednocześnie oferują tylko dwudźwięk. Na początku chciałem odmówić, aż w końcu wpadłem na pomysł, żeby odnieść te dwa instrumenty do jakiegoś archetypu. Pamiętam, jak kiedyś profesor Bujarski powiedział mi, że dla niego waltornia solo w utworach symfonicznych brzmi jak jakiś prainstrument. Prototypem waltorni był róg łowiecki, a w kulturach Oceanii i Indonezji – muszla dużych skorupiaków. To hasło bardzo mi się spodobało i zacząłem myśleć, jak uniknąć śmieszności przy takim podejściu. Przy próbach zaczęliśmy odkrywać niesamowite rzeczy. Na przykład ja zaproponowałem, żeby wykorzystać sam mikrofon bez skomplikowanych przetworzeń, ale z niemal jaskiniowym pogłosem, bardzo długim i mokrym, pełnym wysokich częstotliwości. Z kolei studenci też zaczęli proponować różne rzeczy: w puzonie podciśnienie wentyla i jego nagłe wyrwanie spowoduje eksplozję, a dla mikrofonu to będzie już wielki huk. Wszystko nagrywaliśmy na „Zoom'a", a w domu elektronicznie to przetwarzałem. Największym odkryciem było dla mnie wykorzystanie puzonu poniżej skali, w rejestrze subkontra, z tłumikiem wah-wah, kiedy przy generowaniu tonów, jednocześnie bardzo powoli odchyla się rękę. Tak właśnie mnisi tybetańscy wprawiają w drganie struny, że głos pozornie brzmi o oktawę niżej. To samo w puzonie, z tym że ten dźwięk można uzyskać tylko na parę sekund. W pogłosie brzmi jak didgeridoo w jaskini, czyli znów odwołujemy się do bardzo starych kultur tradycyjnych.

ES: Czy tam jest jakiś gest, jakaś rzeczywistość pozadźwiękowa?
Jest, wyświetlam rysunki z groty w Lascaux na sufit albo na ekran. Focus projektora ustawiam na maksymalne rozstrojenie, więc obraz jest całkowicie nieostry. Muzycy stoją przed rzutnikiem, a ich cienie padają na odbicie wnętrza groty. Staram się wprowadzić odpowiedni nastrój...

JT: Jak widzisz swoją drogę na najbliższe parę lat, masz jakieś cele, które chcesz osiągnąć?
To zależy od dokonań nauki. Skoro nauka tak inspiruje, to wszystko, co pojawi się nowego, może stać się dla mnie impulsem. Na pewno nie lubię zbyt długo stać w jednym miejscu. Każdy utwór jest kolejnym krokiem, zostawieniem w tyle tego, nad czym pracowałem, choć często zabieram sprawdzone rzeczy ze sobą. W nowej kompozycji nie będzie już tych „pierwotnych", naturalnych tematów. Powstanie solidnie zinstrumentowany utwór, który będzie dodatkowo pobudzał wyobraźnię za pomocą warstwy wideo. Jego wewnętrzna konstrukcja i zabiegi kompozytorskie spowodują, że cały czas będzie grał z uwagą, percepcją, mózgiem. Być może odwoła się do starszych ewolucyjnie rejonów mózgu, jeśli uda mi się do tego dokopać.

Warszawa, 26 stycznia 2011. Tekst autoryzowany.